

I. Полемічна трибуна

*Енґлер Бальц
(Базель, Швейцарія)*

Де Шекспір?

Коли під час дружньої вечірки в розмові згадується ім'я Шекспіра, то я, як англіст за фахом, завжди очікую на свою адресу наступне запитання: “А чи відомо нині, власне кажучи, хто саме написав його п'єси?” Багато хто вважає, що про життєвий і творчий шлях англійського драматурга нам відомо значно менше ніж про його сучасників, оскільки історія життя цієї людини ще й досі залишається до кінця не пізнаною і сповненою таємниць. Однак, насправді, це не зовсім так. Найчастіше люди просто намагаються більше дізнатися про нього, бо не хочуть довіряти авторство тих творів, що з'явилися під його ім'ям, сину рукавичника із провінційного містечка Стретфорда. Саме через це з середини ХІХ століття, коли вшанування Шекспіра досягло кульмінаційної точки, розпочалися активні пошуки достойних кандидатів на авторство його творів, внаслідок чого виникло багато різноманітних версій, згідно з якими понад 50 чоловік запропоновано вважати творцями його п'єс. Найвідоміші серед них Крістофер Марло, Френсіс Бекон та Едвард де Вере (сімнадцятий граф Оксфордський), який, до речі, знову набув популярності у німецькомовному просторі завдяки роману Ганса Христіана Кірша “Оксфорд або людина, яка писала шекспірівські п'єси”.

Стосовно авторства кожного із запропонованих кандидатів (а серед них називається й сама королева Єлизавета І) існують певні проблеми, однак кмітливість та

I. Полемічна трибуна

вигадливість авторів версій дозволяють уникати їх. А більшість самих цих версій слугують задля задоволення бажання створювати численні гіпотези про різноманітні змови і таємні угоди.

Втім, якщо абстрагуватися від просторікувань подібного роду, все ж таки можна помітити, що в останні роки шекспірівська біографія все частіше ставала об'єктом наукових досліджень. У 1970 році Семюель Шенбаум своєю книгою “Шекспірівські життя” (“Shakespeare's Lives”)¹ (знаменною є множина!) спробував поставити крапку у довготривалій дискусії з приводу авторства Шекспірового канону. А згодом ключова фраза Р.Барта про “смерть автора” приглушила всі інші судження, принаймні в науці. Наприкінці 90-х років ХХ ст. – на початку ХХІ ст з'явилися нові біографічні твори Парка Гонена (1998)², Ентоні Голдена (1999)³, Гері О'Коннора (2000), Кетрін Дункан-Джонс (2001)⁴, Стенлі Велса (2002)⁵. Навіть Стівен Грінблатт скористався можливістю й видав біографічне дослідження “Вілл у світі” (“Will in the World”, 2004)⁶. У 2003 році німецькою мовою вийшла друком шекспірівська біографія, написана Гільдегард Гаммершмідт-Гуммель⁷.

То що ж сталося? З часом наукова значимість Бартівської фрази разом з уявленнями про англійського поета лише як про геніального творця віджила свій вік, і тепер уже можна більш вільно розмірковувати на тему біографічних досліджень. Перш за все, стали відомі дослід-

¹ *Schoenbaum S. Shakespeare's Lives.* – New York: Oxford University Press, 1970.

² *Honan P. Shakespeare: A Life.* – Oxford, New York: Oxford University Press, 1998.

³ *Holden A. William Shakespeare: The Man Behind the Genius.* – Boston: Little, Brown, 1999.

⁴ *Duncan-Jones K. Ungentle Shakespeare: Scenes from His Life.* – London: Thomson Learning, 2001.

⁵ *Wells S. Shakespeare For All Time.* – London: Macmillan, 2002.

⁶ *Greenblatt S. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare.* – New York: W.W.Norton & Co., 2004.

⁷ *Hammerschmidt-Hummel H. William Shakespeare—Seine Zeit—Sein Leben—Sein Werk.* – Mainz: von Zabern, 2003.

ження Е.Хонігмана⁸, які стосуються так званих “темних років” (lost years) – проміжку часу між юністю Шекспіра у Стретфордї та його появою в Лондоні. У той час він працював домашнім учителем в одній католицькій сім’ї, можливо й сам був католиком. Якщо враховувати той факт, що на момент народження Шекспіра англійській реформації виповнилося лише 26 років, то подібне припущення, незважаючи на тогочасний тиск на стару віру, виглядає цілком ймовірним. Однак при цьому не слід заходити надто далеко, як це робить, приміром, Гаммершмідт-Гуммель у книзі з багатообіцяючою назвою “Вільям Шекспір – його час – його життя – його творчість” (“William Shakespeare – Seine Zeit – Sein Leben – Sein Werk”). Авторка змальовує Шекспіра прихованим прибічником католицизму і вбачає докази цього навіть там, де інші дослідники не виключали б альтернативних можливостей. Чому ж таке важливе значення має те, до якої релігійної конфесії належав Шекспір? Річ у тім, що, визнаючи авторські права митця, ми повинні брати до уваги і його релігійні переконання, які він мав приховувати. Так, запитання, чому батько Гамлета мусив мучитися в чистилищі, яке не визнавалося Реформацією, викликає нові запитання. І передовсім дозволяє поставити під сумнів постать самого автора п’єси як істинно англійського національного поета, хоча той факт, що Шекспір був англійцем, є незаперечним.

Віросповідання Шекспіра невинно стало темою для роздумів саме тепер. Це знак того, що, з одного боку, питання релігії набули актуальності, а з іншого боку, англійське розуміння власної ідентичності внаслідок розпаду імперії, європейської інтеграції та посилення федералізму в самому Об’єднаному Королівстві опинилося в кризі, кризі настільки глибокій, що вона здатна впливати навіть на символи цієї ідентичності. Усі дослідження, які здійснювалися протягом кількох століть, не приводять нас

⁸ *Honigmann E. Shakespeare: The “Lost Years” – Manchester: Manchester University Press, 1998.*

I. Полемічна трибуна

до якоїсь конкретної істини. Усе постійно змінювалося, тому що змінювалися й спонуки тих, хто, висловлюючись про нього, використовував його творчість для підтвердження своїх власних переконань.

У пошуках Шекспіра набагато цікавіше окреслювати зміни образу його творів із плином часу, досліджувати не лише те, як сприймалися його п'єси, але й те, як вони по-новому відкривалися, реконструювалися. Дивно, що його слава при цьому не тільки не ставала жертвою таких змін, але й постійно зміцнювалася. І в пошуках підтвердження цього факту зовсім необов'язково у своїх оцінках заходити так далеко, як, приміром, Гарольд Блум, який у книзі “Шекспір: відкриття людини” (“Shakespeare: The Invention of the Human”, 1998)⁹ наголошує, що вплив шекспірівської творчості на нашу культуру був настільки потужним, що створений ним образ людського став нашим, Шекспір продовжує пояснювати нам нас самих, почасти тому, що він створив нас. Даний факт підтверджується незліченними критичними відгуками та повідомленнями про постановки його п'єс. Саме вони і є найкращим свідченням того, яке значення мав Шекспір для певних людей у певний час, у певному місці, яким чином його твори, наприклад у Німеччині XVIII ст., сприяли звільненню національної літератури від оков класицистичної поетики.

Однак Шекспір представлений у культурі й іншим чином: той, хто натякає на його твори, має розраховувати на те, що його зрозуміють, оскільки шекспірівські вирази вже давно ввійшли до розмовної мови. Усім відомі вирази “сміх крізь сльози” та “відчувати вигідне дільце”, що почерпнуті з “Гамлета”. В образотворчому мистецтві творчість Шекспіра інспірувала появу численних ілюстрацій. Найбільш яскравим явищем у цій сфері вважається трьохтомний каталог

⁹ Bloom H. Shakespeare: The Invention of the Human. – N. Y.: Riverhead Books, 1998

“Ілюстрації до шекспїрських творів (1594-2000)”¹⁰, укладений Г.Гаммершмїдт-Гуммель. Із семи тисяч ілюстрацій, що знаходяться в архіві німецького англїста Хорста Оппеля, дослідниця відїбрала три тисячі, згрупувавши їх за п’єсами (тїльки “Гамлет” представлений 245-ма ілюстраціями). На жаль, репродукції у цьому каталозї чорно-бїлі та й за своїм розміром вони найчастїше не бїльше вїзитної картки.

Шекспїр постїйно присутній також і в лїтературї, музицї, танцях і навїть у рекламї. При цьому важливим є те, що він не просто збагачує вїдповїдну культуру, й сам збагачується. Лише один приклад: хїба придворний блазень у “Гамлетї” тепер не такий, яким вивїв його Лоуренс Стерн у “Трїстрамї Шендї”?

Тож де Шекспїр? Маємо визнати: він там, де ми, він подїляє з нами нашу історїю, змїнюється разом з нами, слугуючи з моменту появи у XVIII ст. каталїзатором культурного життя. Тому не має значення, якому авторовї приписують його твори, і байдуже, був він католиком, чи нї.

Сьогодні в Базельському університетї здїйснюється робота над проектом “Гїпергамлет”, метою якого є те, щоб на прикладї окремої п’єси прослїдувати присутність Шекспїра у нашому життї та зїбрати вїдповїднї пїдтвердження й докази, якї стосуються рїзних епох. Цей проект ще перебуває на початковї стадїї, однак нами вже одержанї деякї цїкаві результати. Детальнїшу інформацію про нього можна знайти на сайтї www.hyperhamlet.unibas. Запрошуємо фахівцїв-шекспїрознавцїв до спївпрацї та пропонуємо надавати інформацію про результати власних досліджень.

¹⁰ Die Shakespeare-Illustration (1594-2000). Bildkünstlerische Darstellungen zu den Dramen William Shakespeares: Katalog, Geschichte, Funktion und Deutung. 3 Bde. / Hrsg. von Hammerschmidt-Hummel Hildegard – Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.

Торкут Наталія
(м. Запоріжжя)

Антистретфордські гіпотези: pro et contra

Чому творчість письменника
примушує нас буквально полювати
на нього? Чому ми не можемо
залишити його у спокої? Невже нам
мало його книг?... Чому ми
вважаємо, що саме дрібні житейські
деталі відкриють нам про нього
щось нове, ще невідоме?

(Джуліан Барнс “Папуга Флобера”)

Одним із дискусійних питань шекспірознавчого дискурсу, яке містить у собі певну інтригу, що є цікавою і для широкого кола шанувальників таланту Великого Барда, тривалий час залишається так звана проблема авторства шекспірівського канону. Біля витоків цієї проблеми стоять сумніви стосовно того, чи міг простий актор, уродженець провінційного містечка, котрий не мав університетської освіти й жодного разу не виїжджав за межі Англії, бути справжнім автором мистецьких шедеврів, які й через сотні років усе ще здатні хвилювати людські серця. Саме незбагненна позачасовість творів Вільяма Шекспіра та нездатність людського розуму осягнути природу генія постійно стимулюють інтерес до постаті цього митця, провокуючи деяких дослідників на майже детективні пошуки того „справжнього автора”, який був би максимально схожим на той портрет, що вимальовується в нашій уяві при знайомстві з шекспірівською драматургією і поезією.

Слід визнати, що об'єктивні підстави для певних сумнівів створює гостра нестача достовірних біографічних відомостей про Шекспіра. На жаль, до наших часів дійшло дуже мало документів, пов'язаних із його ім'ям, не збереглося жодного рукопису його п'єс, жодного листа. Цілком природно, що брак документально підтверджених даних та прямих свідчень інколи породжує бажання “добудувати” об'єктивно дискретну і нечітку, а де в чому навіть і суперечливу, біографічну схему, яка базується на нечисленних достовірних відомостях. Нерідко це здійснюється за рахунок введення додаткових елементів – суб'єктивно підібраних фактів, непрямих доказів та різноманітних припущень. Така суб'єктивно-вибіркова “добудова” біографії митця є явищем доволі поширеним і цілком зрозумілим у гносеологічному та психологічному планах. Втім, у випадку з Великим Бардом ми маємо дещо іншу, майже унікальну ситуацію: чимало його біографів взагалі не визнають актора і пайовика театру “Глобус” автором тих творів, що вийшли під ім'ям Вільяма Шекспіра, тобто вони не “добудовують”, не доповнюють так звану стретфордівську біографічну схему, а зовсім відкидають її, пропонуючи на роль автора шекспірівського канону іншу людину або групу людей.

На підтвердження своїх версій антистретфордівці наводять різноманітні факти з біографій сучасників видатного драматурга, відшукують у текстах криптограми, виявляють прихований смисл чи натяки, висловлюють припущення й намагаються опосередковано продемонструвати зв'язок між окремими реальними подіями життя тієї чи іншої людини та певними фрагментами Шекспірових текстів. Внаслідок цього і з'явилася низка так званих антистретфордівських гіпотез, спільною рисою яких є незгода з тим, що автором геніальних шекспірівських творів був простолюдин-актор, уродженець провінційного містечка Стретфорд-на-Ейвоні.

I. Полемічна трибуна

Протягом більш ніж 250-річної історії дискутування стосовно авторства шекспірівських творів було висунуто 57 “кандидатів у Шекспіри”, причому більшість із них – представники вищих кіл елизаветинського суспільства. Серед цих претендентів чимало відомих осіб. Це і філософ Френсіс Бекон, і драматург Крістофер Марло, і декілька придворних, зокрема Роджер Меннерс (п'ятий граф Ретленд), Едвард де Вере (сімнадцятий граф Оксфордський), Вільям Стенлі (шостий граф Дербі), і навіть сама королева Єлизавета I.

Метою цієї історико-літературної розвідки, націленої на узагальнення і систематизацію інформації стосовно авторства шекспірівського канону, є висвітлення сутності та ключових концептуальних положень найпопулярніших антистретфордівських версій.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вона є першою у вітчизняному шекспірознавчому дискурсі спробою системного розгляду та критичного осмислення антистретфордівства. Слід зазначити, що існує ціла бібліотека популяризаторських статей і навіть монографічних праць, присвячених обґрунтуванню „права” окремих претендентів на авторство шекспірівських творів. Достатньо пригадати, приміром, добре відомі українському читачеві публікації Ф.Шипулінського (“Шекспир – Рэтленд”), І.Гілілова („Гра про Вільяма Шекспіра, чи Таємниця великого Фенікса”), М.Кострикіна („Історичний детектив про справжнього автора творів Шекспіра”), М.Литвинової („Антична войовниця, що потрясає списом”), В.Новомирової („Хто придумав Шекспіра?”). Чимало антистретфордівських версій можна знайти і на різноманітних сайтах комп'ютерної мережі „Інтернет”, де не згасають жваві дискусії стосовно так званого „шекспірівського питання”. Упорядники головного стретфордівського сайту Девід Кетман і Террі Росс навіть уклали інтернет-бібліографію з цієї проблематики

(<http://www.shakespeareauthorship.com/>) Тож наразі назріла потреба узагальнити і систематизувати різнохарактерну й різноякісну інформацію, накопичену в процесі довготривалих суперечок та широкомасштабних диспутів між стретфордцями і прибічниками чисельних антишекспірівських версій.

Стартовою точкою в розгортанні полеміки навколо постаті творця “Гамлета” і “Короля Ліра” можна вважати 1747 рік, коли архіваріус Джордж Грін знайшов заповіт Вільяма Шекспіра. Власник цієї безцінної знахідки був приголомшений не стільки історичною вагою самого документа, скільки характером тієї особи, що з нього вимальовувалася: це заклопотаний наймізернішими фінансовими дрібницями чоловік, котрий опікується виключно матеріальними майновими проблемами і жодного слова не говорить про власні літературні твори. Своїй дружині автор заповіту залишає „друге за якістю ліжко”, а про книги, які в ті часи коштували досить дорого і яких не могло не бути в домі видатного драматурга, навіть не згадує. Такий образ аж ніяк не відповідав масштабів й величі особистості геніального митця, котрий за силою свого інтелекту та рівнем загальної культури й ерудиції спромігся випередити найталановитіших і найосвіченіших людей свого часу.

Першою – і однією з найпопулярніших – стала так звана “беконіанська” версія, що ґрунтується на наявності численних збігів між думками, викладеними у записниках і філософських працях Френсіса Бекона (1561–1626), та ідеями, які знайшли художнє втілення в шекспірівських творах. На користь цієї гіпотези беконіанці наводять чимало аргументів і припущень, серед яких зустрічаються як доволі переконливі, так і досить безглузді (приміром ті, що стосуються такого собі шифру, який нібито дозволяє “вчитати” у текстах першого видання творів Шекспіра звернення Френсіса Бекона до нащадків). Серед прибічників цієї версії можна згадати Р.Лоренса (“Життя та

I. Полемічна трибуна

пригоди здорового глузду”, 1769), Дж.С.Гарта (“Хто писав п’єси Шекспіра?”, 1852), Делію Бекон (“Викриття філософії п’єс Шекспіра”, 1857), О.Оуена (“Історія шифру Френсіса Бекона”, 1893-95), І.Донеллі (“Велика криптограма”, 1888), Е.Галлуп (“Двосторонній шифр Френсіса Бекона”, 1899), Марка Твена (“Чи вмер Шекспір?”, 1909), Е.Дарнінг-Лоренса (“Бекон – Шекспір”, 1910), П.Лірі (“Чи є тайнописи у Шекспіра?”, 1993), В.Германа (“Портрет Шекспіра або особиста справа Френсіса Бекона”, 2002).

Утім, не дуже віриться в те, що з-під пера такої раціоцентричної людини як Френсіс Бекон, котрий був наділений надзвичайно холодним і розсудливим розумом, могли вийти осяйні, по-моцартівськи легкі комедії та емоційно насичені сонети. За спогадами сучасників, англійський філософ був дуже амбіційною і честолюбною людиною, тож навряд чи міг би відмовитися від слави творця популярних п’єс. Крім того, проти “беконіанської” версії певною мірою спрацьовують і проведені вченими лексичні підрахунки: словник драматурга і поета Вільяма Шекспіра, як з’ясувалося, нараховує близько 20-ти тисяч слів, а словник мислителя і державного діяча Френсіса Бекона – лише 9 тисяч.

Доволі популярною виявилася і висловлена ще в 90-ті роки ХІХ ст. ідея ототожнення постатей Вільяма Шекспіра і Роджера Меннерса, п’ятого графа Ретленда (1576–1612). Вона досить детально обґрунтовується у роботах С.Дамблона (“Шекспір – це лорд Ретленд”, 1912), Ф.Шипулинського (“Шекспір-Ретленд”, 1924), П.Пороховщикова (“Шекспір без маски”, 1940), а також у біографічних нарисах про Шекспіра, написаних В.Фріче (1926) і П.Коганом (1931). Прибічники цієї гіпотези вважають, що шекспірівські твори були написані Роджером Меннерсом, котрий в якості живої маски використовував актора театру “Глобус” Вільяма Шакспера. Саме так більшість антистретфордівців називають уродженця Стретфорда-на-Ейвоні, посилаючись на те, що при

народженні його прізвище було записано як Shakspere. На користь своєї версії “ретлендіанці” наводять низку аргументів, основними серед яких є наступні:

– Роджер Меннерс був близьким другом Генрі Ріслі, графа Саутгемптона, якому присвячені шекспірівські поеми “Венера і Адоніс” та “Лукреція”;

– у 1596 році він здійснив подорож Німеччиною, Францією та північною Італією (відгомін цієї подорожі адепти “ретлендіанської” гіпотези вбачають у шекспірівських п’єсах “Марні зусилля кохання”, “Два веронці” та “Ромео і Джульєтта”);

– у списках Падуанського університету його ім’я значиться поруч з іменами двох студентів із Данії, Розенкранца і Гільденстерна (так звати придворних – персонажів “Гамлета”);

– у лютому 1601 року за участь у заколоті Есекса Роджер Меннерс був заточений у Тауері, і саме в цей час відбувся перелом у світогляді Шекспіра, внаслідок якого на зміну променистим, життєрадісним комедіям прийшли сповнені філософського смутку і драматизму трагедії, зокрема “Гамлет”, “Отелло”, “Король Лір”, “Макбет”;

– у 1603 році, уже після смерті Єлизавети, граф Ретленд перебував з посольством у Данії, а наступного року вийшло друге видання “Гамлета”, яке було доповнене фрагментами (загалом близько півтори тисячі строк), насиченими географічними подробицями.

До “ретлендіанців” примикає і російський дослідник І.Гілілов – автор книги “Гра про Вільяма Шекспіра чи Таємниця Великого Фенікса” (1997), яка мала гучний резонанс у колах знавців та шанувальників творчості англійського драматурга і спричинила черговий сплеск інтересу до “шекспірівського питання” наприкінці ХХ століття. Новим у гіпотезі І.Гілілова є те, що авторство графа Ретленда він доводить на підставі аналізу шекспірівської поеми “Фенікс і голуб” (автори російських і українських перекладів зазвичай пропонують назву –

I. Полемічна трибуна

“Фенікс і голубка”), яка увійшла до поетичного збірника Роберта Честера “Жертва кохання”. У цій поемі зображена пара закоханих птахів, що несподівано вмирають один за одним, залишивши по собі не потомство, а “цнотливу красу своїх стосунків”. І.Гілілов вбачає у цьому аналогію з бездітним подружжям Ретлендів: залишена ними краса – це і є шекспірівські твори.

Дослідник стверджує, що Ретленд вигадав містифікаторську Гру в Шекспіра. За правилами цієї Гри, сімнадцятирічний граф найняв знайомого актора Вільяма Шакспера, аби той видавав його твори за свої власні. Згодом до цієї Гри, що зберігалася у цілковитій таємниці від суспільства, долучилися шляхетна дружина графа Ретленда Єлизавета – дочка великого поета Філіпа Сідні і хрещениця королеви – та кілька найближчих друзів.

Слід зауважити, що “ретлендіанська” гіпотеза не у всьому узгоджується з усталеною хронологією Шекспірового канону та зі змістом деяких сонетів (зокрема 25-го та 91-го). Певні сумніви викликає також і принципова можливість багаторічного використання Ретлендом “живого псевдоніму”. Адже важко повірити в те, що кричуща невідповідність між широченною ерудицією і філософською глибиною геніальних творів та інтелектуально-духовною пересічністю, якщо не сказати примітивністю, малоосвіченого маріонеткового актора протягом 22 років могла залишатися непоміченою, і що оточуючі, серед яких, до речі, були й конкуренти драматурга, виявилися нездатними побачити та оприлюднити таке очевидне протиріччя. Певні труднощі виникають у прибічників цієї версії й через те, що Роджер Меннерс був на 12 років молодшим за актора Шекспіра. Тож виходить, що перші історичні хроніки, які датуються 1590 роком граф Ретленд мав написати ще у 14-річному віці.

Однією з найбільш популярних гіпотез тривалий час залишається і так звана “оксфордівська” версія, згідно з якою автором шекспірівських творів був Едвард де Вере,

сімнадцятий граф Оксфордський (1560–1604). Уперше таке припущення висловив Дж.Т.Луні у книзі “«Шекспір» розпізнаний” (1920), що започаткувала “оксфордівство”. В ній дослідник виділив 9 загальних та стільки ж індивідуальних рис, які, на його думку, мали бути притаманні авторові шекспірівських творів, і зробив висновок, що тільки граф Оксфордський міг бути автором цих видатних п’єс. Згодом у цієї гіпотези з’явилося багато adeptів, найвідомішими серед яких є Дороти і Чарлтон Огберни (“Ця зірка Англії”, 1952), їхній син Чарлтон Огберн-молодший (“Таємничий Вільям Шекспір”, 1984), В.Гоуп і К.Голстон (“Дискусія щодо авторства Шекспіра: аналіз претендентів на авторство, їхні поборники та критики”, 1992), В.Клір (“Шекспірівська змова”, 1993) Р.Вален (“Шекспір: хто він був?”, 1994), Дж.Собран (“Відомий під ім’ям Шекспір”, 1997), Р.Стритматтер (дисертація “Нотатки на полях Женевської Біблії Едварда де Вере”, 2000). У 1957 році прихильники “оксфордівської” версії навіть створили у Нью-Йорку міжнародне товариство (The Shakespeare Oxford Society), яке ставить за мету домогтися затвердження Едварда де Вере офіційно визнаним автором шекспірівського канону. Сьогодні члени цього товариства здійснюють активну дослідницьку роботу, видають свій інформаційний бюлетень та журнал “Оксфордівець” (“Oxfordian”), проводять щорічні конференції.

На основі аналізу певних фактів і відомостей “оксфордівці” вибудовують власну систему аргументації, що включає такі центральні положення:

- Едвард де Вере був високоосвіченим аристократом, котрий, як і автор шекспірівських творів, чудово орієнтувався в реаліях королівського двору та добре розумівся в нюансах політики;
- ще за життя він вважався одним із найталановитіших авторів театральних п’єс, мав власну театральну трупу, яка давала приватні вистави для королеви;

I. Полемічна трибуна

– деякі факти особистого життя Едварда де Вере нагадують події, що трапляються з шекспірівськими героями: приміром, він, як і Гамлет, рано втративши батька, страждав через повторне заміжжя матері та побував у піратському полоні;

– у фондах вашингтонської Фолджерівської шекспірівської бібліотеки Роджер Стритматтер знайшов екземпляр Біблії, що належала Едварду де Вере; на її полях і форзацах виявлені власноручні нотатки графа, які нагадують деякі фрагменти “Гамлета”.

Утім, із самого початку впадає у вічі очевидна суперечність, яку не можуть ігнорувати навіть найпалкіші прихильники цієї версії. Річ у тім, що Едвард де Вере помер раніше, ніж були написані пізні твори (щонайменше з десяток п’ес) Шекспіра. І цей факт змушує адептів “оксфордїанства” шукати додаткові відомості й аргументи, щоб пояснити механізм появи творів після смерті автора. У вирішенні цієї проблеми “оксфордїанці” не одностайні: одні ставлять під сумнів датування шекспірівських творів, доводячи, що написані усі вони були графом Оксфордським ще до 1604 року, але оприлюднення деяких із них відбувалося уже після його смерті; інші ж вважають, що у 1604 році Едвард де Вере не помер, а лише містифікував власну смерть, маючи на те якісь поважні причини.

У 1915 році Роберт Фрейзер у книзі “Мовчазний Шекспір” уперше висловив думку, що за маскою Шекспіра міг приховуватися Вільям Стенлі, шостий граф Дербі (1560–1642), котрий, як і Вільям Шекспір, мав ініціали W.S. Чотири роки потому у Франції з’явилася праця Абеля Лефранка “Під маскою Вільяма Шекспіра...”, в якій відомий вчений доводив, що Шекспір мав добре знати Францію та її правосуддя, і на цій підставі робив припущення, що автором шекспірівських творів був саме Вільям Стенлі. Згодом Р.Лукас (“Таємниця життя Шекспіра”, 1937) і А.Тітерлі (“Особа Шекспіра”, 1952) доповнили цю гіпотезу новими біографічними

відомостями, текстовими порівняннями та різноманітними аргументами, а А.Еванс (“Шекспірівське магічне коло”, 1956) навіть розширив її, висловивши версію, що граф Дербі очолював таємний гурток інтелектуалів, які спільними зусиллями створювали шекспірівські шедеври. До цього гуртка, на думку англійського дослідника, разом з іншими відомими людьми входили також Едвард де Вере, Роджер Меннерс та Френсіс Бекон.

Доволі популярною є також гіпотеза, згідно з якою за маскою Шекспіра приховувався відомий драматург К.Марло, котрий начебто у 1593 році не загинув у сумнозвісній бійці в дептфордському трактирі, а переховувався на континенті звідки й надсилав своєму покровителеві серу Френсісу Волсінгему п’єси та сонети. Роль “живого псевдоніму” при цьому виконував актор і співвласник театру “Глобус”. Основні аргументи на користь цієї версії, що пов’язані головним чином з літературним талантом Марло, високим рівнем освіченості (син чоботаря з Кентербері, він спромігся здобути ступінь магістра Кембриджського університету) та деякими цікавими обставинами його приватного життя (певний час він був агентом секретної служби міністра Френсіса Волсінгема, неодноразово виконував таємні доручення на континенті, у 90-ті роки входив до гуртка вільнодумців, очолюваного Волтером Релі), представили у своїх працях К.Гофман (“Вбивство людини, що була Шекспіром”, 1955), Д.Ріс Вільямс (“Шекспір, твоє ім’я – Марло”, 1966), Д. та Б.Вінчкомби (“Справжній автор або автори Шекспіра”, 1968), А.Райт (“Історія, яку розповіли сонети”, 1994).

Існує ще декілька менш поширених антистретфордівських гіпотез, у яких на роль автора шекспірівських творів пропонуються представники вищих кіл елизаветинського суспільства, державні діячі та впливові особи, приміром, зведений брат королеви лорд-камергер Генрі Тюдор (лорд Генсдон), Роберт Сесіл (граф Солсбері), Генрі Ріслі (граф

I. Полемічна трибуна

Саутгемптон), сестра Філіпа Сідні Мері Герберт (графиня Пембрук) і навіть сама королева Єлизавета Тюдор.

Не оминають антистретфордівці своєю увагою і відомих у ті часи “men of letters”: до числа вірогідних творців шекспірівських шедеврів деякі з них включають, наприклад, Роберта Гріна, Томаса Лоджа, Джона Лілі, Томаса Неша, Джорджа Піля, Волтера Релі. Щоправда, усі ці гіпотези ґрунтуються здебільшого лише на окремих біографічних збігах чи на поодиноких текстових або смислових аналогіях, тож часто-густо їм бракує цілісності та переконливості. Це змушує дослідників будувати комплексні гіпотези про так зване “змішане”, тобто колективне, авторство (наприклад, Френсіс Бекон + Роджер Меннерс, Крістофер Марло + Френсіс Бекон + Едвард де Вере, Крістофер Марло + Волтер Релі + Роджер Меннерс, графиня Мері Пембрук + її сини Вільям, граф Пембрук, та Філіп, граф Монтгомері). До речі, є серед антистретфордівців і так звані агностики, які категорично заперечують авторство уродженця Стретфорда-на-Ейвоні, актора театру “Глобус”, однак не пропонують ніякої альтернативи на роль автора шекспірівських творів.

Попри величезне розмаїття “доказів”, які пропонуються прибічниками тієї чи іншої версії на користь “свого кандидата у Шекспіри”, аргументи, що спрямовані проти ортодоксальної стретфордівці, пов’язані головним чином з біографією поета і по суті можуть бути зведені до трьох ключових положень.

По-перше, це глибока переконаність у тому, що син провінційного ремісника й торговця, який ніколи не навчався в університеті, аж ніяк не міг продемонструвати такої надзвичайно широкої обізнаності у найрізноманітніших сферах науки і культури. Адже вчені підраховали, що Шекспір ввів у лексикон англійської мови понад 3200 нових слів, у його творах зустрічаються назви 63-х видів рослин та містяться численні згадки про важливі відкриття у сфері природничих наук. Крім того, автор Шекспірового

канону був добре обізнаний з античною спадщиною, теоріями італійських гуманістів, прекрасно орієнтувався у юридичних та мистецьких проблемах, знався на історії, астрології, медицині, володів французькою, італійською, латинською та давньогрецькою мовами. Усе це, на думку антистретфордівців, вступає у протиріччя з інтелектуально-психологічним портретом малоосвіченого провінціала, який вимальовується із тих нечисленних архівних документів, що стосуються актора Вільяма Шакспера (Shakspeare).

По-друге, це сумніви стосовно того, що простолодин, який не мав особистого досвіду служби при королівському дворі і не брав участі у закордонних подорожах чи місіях, був здатний так глибоко проникнути у сутність соціально-політичних конфліктів, так тонко і переконливо відтворити інтелектуально-психологічну атмосферу своєї епохи, так точно передати особливості національних характерів (темпераментність італійців, хоробрість шотландців, домовитість валлійців, схильність французів до розкошів і розваг та ін.).

По-третє, це доволі дивовижна, сповнена загадок і парадоксів історія посмертної слави Шекспіра. Одразу після смерті поета жоден із тогочасних літераторів не відгукнувся на цю трагічну подію, а перші епітафії були надруковані лише через декілька років. Надгробний пам'ятник на його могилі у стретфордській церкві Святої Трійці, що з'явився лише у 1623 році, неодноразово перероблявся. Спочатку це було зображення огрядного бороданя, який обома руками притискує до себе якийсь мішок або подушку (так описували надгробок антиквар Вільям Дугдейл у 1665 році та перший біограф Шекспіра Ніколас Роу в 1709 році). Згодом, коли ім'я англійського драматурга почало завойовувати всесвітню славу, надгробний бюст набув більш шляхетного вигляду: мішок зник, замість нього у правій руці чоловіка з'явилося перо, а в лівій – лист паперу. Ауру таємничості посилює й Перше фоліо (1623), в якому і дивний портрет драматурга (права

I. Полемічна трибуна

частина камзолу зображена спереду, а ліва – зі спини, через що обидві руки у джентльмена виявляються правими, а від підборіддя до лівого вуха видно темну смужку, внаслідок чого створюється враження, ніби обличчя прикрите маскою), і сповнені двозначностей вірші-присвяти дають чимало підстав для усіляких домислів.

Слід відзначити, що майже на кожен аргумент антистретфордівців представники ортодоксального шекспірознавства наводять свої контраргументи, демонструючи слабкі місця в концепціях опонентів. У прибічників стретфордівства однією з провідних є теза, згідно з якою автор Шекспірового канону повинен був прекрасно орієнтуватися у тонкощах тогочасної театральної практики і акторського ремесла. Театрознавчий аналіз текстів п'єс Великого Барда свідчить про те, що драматург не тільки враховував абсолютно всі деталі, необхідні для успішної сценічної реалізації творчого задуму, а й брав до уваги фізичні можливості акторів, вочевидь спираючись на власний акторський досвід. До речі, й сучасники Шекспіра не висловлювали сумнівів у тому, що саме актор і співвласник “Глобуса” був автором “Гамлета” і “Короля Ліра”. Одні вважали його другом, інші – ворогом, одні щиро захоплювалися його талантом, інші ж кепкували з приводу його недостатньої освіченості. Проте і для перших, і для других він був цілком реальною людиною, згадки про яку збереглися на сторінках тогочасних творів.

Першим друкованим відгуком про Вільяма Шекспіра вважається в'їдливо-саркастичний пасаж, що міститься у памфлеті Роберта Гріна “Гріш мудрості, придбаний за мільйон каяття” (1592). Представник когорти так званих “університетських умів”, популярний романіст і драматург, якого сучасники називали “жіночим Гомером”, вочевидь, дуже ревниво сприймав перші успіхи свого конкурента. Тож, звертаючись до колег-драматургів, він закликає їх не вірити акторам, поміж яких з'явився “вискочень-ворон,

прикрашений нашим пір'ям, ... який вважає себе єдиним пострясателем театральних підмостків у країні"¹.

Френсіс Мезез, один із перших літературних критиків у Англії, називав Шекспіра "медоточивим", а письменник Джон Девіс – "достойним співрозмовником монархів". Драматург Френсіс Бомонт висловлював глибоку переконаність у тому, що кращі рядки Шекспіра "вчителі будуть наводити нашим нащадкам як приклад того, що іноді смертний спроможний знаходити дорогу при туманному світлі Природи"². Та все ж найвища похвала пролунала на адресу Шекспіра зі сторінок поеми-епітафії, написаної його другом, відомим драматургом Беном Джонсоном: "Радій, Британіє! Ти можеш пишатися тим, кому всі театри Європи повинні складати шану. Він належить не тільки своєму часові, а й усім вікам! Усі музи були якраз у розквіті, коли з'явився він, щоб, наче Аполлон, приємно потішити наш слух і щоб зачарувати нас, наче Меркурій! Сама Природа пишалася і з радістю вбиралася в шати його поезії!"³.

З плином часу кількість компліментарних відгуків як пересічних шанувальників театру, так і діячів культури про поетичний геній Шекспіра стрімко зростала: своє захоплення висловлювали Жермена де Сталь, Шатобріан і Стендаль, Лессінг, Гете і Новалис, Пушкін, Лермонтов і Тургенєв, Шевченко, Франко і Леся Українка. Звісно, зрідка лунали й дещо відмінні оцінки. Можна пригадати, зокрема, саркастичні випадки Вольтера та сповнені упередженості зауваження Льва Толстого, а також досить парадоксальні на перший погляд судження Гегеля і

¹ *Greene R.* A Groatworth of Wit (selection) // Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration / Ed. by Lamson R. and Smith H. – N.Y., 1956. – P.427.

² Цит. за: *Chambers E.K.* William Shakespeare. A Study of Facts and Problems. In 2 vol. – Oxford, 1930. –V.2. – P.224.

³ *Johnson Ben.* To the memory of my beloved, the author, master William Shakespeare and what he hath left us. / Complete Works of William Shakespeare. – Glasgow, 1994. – P.xliv-xliv.

I. Полемічна трибуна

Флобера, які, відзначаючи граничну об'єктивність Шекспірового слова, ставлять драматурга поза мораллю, “по той бік добра і зла”. Дехто з видатних людей, приміром, Чарльз Діккенс, Ральф Вальдо Емерсон, Волт Вітмен, Отто фон Бісмарк, Марк Твен, Зигмунд Фройд, Анна Ахматова, Володимир Набоков, взагалі ставили під сумнів авторство Шекспіра-актора, поповнюючи ряди антистретфордіанців.

У процесі довготривалого діалогу стретфордіанців і антистретфордіанців “відкриваються” нові факти й відомості про життя Вільяма Шекспіра та його сучасників. Незаперечним позитивним моментом є те, що в ході дискусії навколо постаті Вільяма Шекспіра уважно вивчається духовна атмосфера і соціально-політичний клімат пізньоренесансної Англії, ретельно аналізуються Шекспірові твори, старанно досліджуються різноманітні архівні документи, художні тексти та інші літературні пам'ятки елізаветинсько-яковитської доби.

Santos Antonio López
(University of Salamanca, Spain)
Carbajosa Natalia
(University of Cartagena, Spain)

Henry V: Hyperbole as an alienation-effect technique

If we start from the assumption that art's issue is the sum of all the possible discourse objects, we cannot approach the text merely as an idea; on the other hand, applying the rhetorical technique of both the handling of ideas (*res*) and its literary formulation (*verba*) turns essential. Thus, the relation between the discourse object and the addressee should be analysed. We must start, therefore, considering the role the hearer assumes, either as the decision referee or as a passive spectator simply enjoying the discourse aesthetics.

In regard to *Henry V*, it seems obvious that Shakespeare is seeking for his contemporaries' complicity, even compelling them to establish the comparison with situations from their age. This is why he doesn't hang about past-belonging events which would involve, following the Aristotelian model, a judge's role on the spectator's side; rather, he projects the discourse on to the future, obliging him or her to take political decisions which would affect solutions-to-be.

Acknowledging that *Henry V* is simply an epic canto of national glories or, on the contrary, a direct criticism of the narrated events would involve admitting that the discourse object were referring to a *certum* (Quint. 3,4,8;3,7,3) instead of a *dubium*. As a result, the author will try to gain the spectators to his cause, attempting to convince them by means of any of the different persuasion degrees: teaching, delighting or

I. Полемічна трибуна

moving. In his case, his fundamental strategies have to do with adequate rhetorical resources.

It must be taken into account that the *defensibility* level of the cause is not high, as what we find is an obscure cause that, besides, clashes with the authority established values. Hence, the author will have to make use of rhetorical practices available in order to simplify such a complex issue, even if paradoxical concepts could be at stake.

In order to achieve this simplification and provoke the *pathos* in a more efficient way, several means can be used, among which rhetorics highlights those defined as resources of thought; from these, we can single out *amplificatio*, which affects not only *inventio* or, in other words, the productive-creative process, but also *elocutio*, or the transfer of ideas to language.

We mentioned above that the intention of *Henry V's* author was to persuade, as he is not dealing with a *certum* but with a *dubium*. This does not depend on the content's answering to real or invented events. The fact of working with real events does not guarantee a more convincing result. It will all depend on the way of expressing it through the adequate artistic resources of persuasion, mostly needed when the content is only partially true. We can speak, in this case, of a credible plot, not necessarily real or true. The narration, therefore, should try to guide us towards persuasion via resources which would not resemble such. An example may be found on the evoking of past events, displayed as if they were taking place before the public's sight.

Thus, Shakespeare starts from the amplification of a historical event, which the spectator can compare with the present and link it with the epideictic genre. The character will become the most 'virtuous' hero, thanks to the accumulation of eulogistic terms and unthinkable feats. This amplification of not absolutely true events is turned into an intellectual phenomenon whose aim is credibility, whereas amplification applied to real events wouldn't need to be proved. That is the difference between verisimilitude and truth.

In order to achieve the attempted aim of persuasion, the discourse disposition will be fundamental: it will have to leave the natural order of events and submit to an artificial order organised by the author, where the omissions of certain facts or the special relevance of others, according to narrative needs, acquire a specific value. Above all, though, linguistic clothing, i.e. the *ornatus* in which the discourse is wrapped, will be essential.

Henry V would no doubt allow a voluminous study of countless literary tropes, which could vary the concrete meanings of the text. But we have considered two 'referential' figures especially relevant: hyperbole and irony (Gans 1975: 24). Through the use of these kind of tropes the author may be able to add a new meaning to his discourse, which the hearer will identify by the sentence context or the situation. It seems evident that its use introduces an enigmatic aspect in the text, but at the same time it implies that the author acknowledges a certain degree of maturity in the public, as well as the ability to decide what they are seeing onstage.

From these two figures, although irony (a figure "d'expression par opposition") appears in *Henry V*, it is not easy to use, if we bear in mind the play's topic and the representational context. The author must avoid the censorship's action and irony is clearly a weapon of partiality, as it does not mean to persuade, but to ridicule. That, in such times, could turn out to be risky.

To persuade the spectator (to reach *significatio*), the use of hyperbole (figure "d'expression par réflexion) is preferred: it does not entail a sense change or a semantic opposition, but just a break of logic, a formal opposition between two reading layers. Hyperbole assumes an onomatological excess; it belongs to the ornamental field of discourse; it is a form of amplification.

Taking, therefore, a real event, through the use of historical facts and names, Shakespeare re-enacts, amplifying it, an unreal though credible situation, where he enjoys a wider freedom, both in the situation manipulation and the use of the linguistic clothing. In this sense, the use of hyperbole perfectly suits his objectives. Obligated by historical and ideological

I. Полемічна трибуна

circumstances, Shakespeare doesn't want to praise, but he cannot criticise openly either. So, a rhetorical figure close to a panegyric, though different from it, is the best option.

There may have been the closeness between these two techniques what has induced many to regard *Henry V* as a canto of monarchy and nationalism. But a more attentive look can offer different perspectives. A panegyric belongs to the 'epideictic' type of discourse, destined to praise or to condemn. It is based on real facts and is usually applied to rulers or prominent soldiers. The writer builds an encomiastic biography of the character around his external circumstances, his physical attributes or his character's qualities. It is an external operation.

However, Shakespeare builds his character in a different way. Henry V is a witty, scandalous, irreverent and sometimes even amoral character. His personality comes from within, it is not the product of any chronicler's story, not even the Chorus's. Although his origin is historical, the character is not. He rather seems an excessive, impossible figure, especially if we analyse all his career, from his youth between the court and the tavern, until his death, after his apparently glorious triumph over France. While the play goes forward, the king seems to act between a triumphant rhetoric and a hidden cynicism, as if inviting the spectator not to believe all what is narrated, to decode some purposefully hidden meaning or to reach the truth through a lie. It is not that hyperbole's intention be to lead us into a lie, but its final aim is the search for a kind of truth.

Probably because of this, Shakespeare insists on depicting Henry V like the ideal action man, exaggeratedly fair and unselfishly dedicated to his country's service. But he deliberately omits those historical details which could cast a doubt on the king's epic figure, such as the lollards' conflict, Sir John Oldcastle's execution or the presence of the Archbishop of Bourges in Winchester to offer Katharine's hand. Henry's dramatic personality is built, more than in the English history, in the military victories of biblical heroes, like Moses or David, or in Alexander the Great's conquests. In several passages,

Henry V resembles a political hagiography, if we focus on the abundant “rhetoric of deification” spread all over the text. In this sense, several expressions referred to the king, singled out at random, are significant, as they suggest an undoubted relation with the heroic-religious myth and, concretely, with the holy war, offering an image of faithful server of the divinity:

- “The mirror of all Christian kings” (Prol. Act II),
- “Praise and glory on his head!” (Prol. Act IV),
- “In thunder and in earthquake, like a Jove” (II, 4, 100),
- “God and his angels guard your sacred throne
And make you long become it!” (I, 2),
- “God for Harry, England and Saint George!” (III,1).

The use of hyperbole, however, offers the spectator the opportunity to situate the king and his actions in its real dimension, revealing the monarch’s Machiavellian paradox: there is a reality of hidden interests behind an appearance of generosity. The Elizabethan author didn’t enjoy the freedom to present war as a cruel slaughter; on the contrary, he had to do it as an act of glory or heroism –as an bloodless story-, so as to avoid the puritan censors’ hand as well as guarantee, at the same time, commercial success. In consequence, if he wanted to introduce a critical note in his depiction, he was obliged to look for oblique literary strategies which could allow him to explore the real causes and effects of that massacre. Needless to say, though, that the spectators, also encouraged by the constant exhortations from the Chorus to use their intelligence, would perceive the oblique hints about the war’s disaster with clarity, alert as they were in those years about the massive sending of soldiers to foreign wars (Jorgensen 1956: 130)¹.

The most conspicuous examples, in the play, where hyperbole is used in its amplified variation, can be classified into six main scenes; in the extracts given, this figure enables to exaggerate the facts to the extent of creating a reality which

¹ Between 1596 and 1599, about 30.000 soldiers are estimated to have left England on their way to different wars.

I. Полемічна трибуна

suits the speaker's intentions. The resulting chart would be displayed as follows:

<u>Addresser</u>	<u>Addressee</u>	<u>Sample scene</u>	<u>Message conveyed</u>
Chorus	The public	I, prologue 1-34	1. Multiply our words with your imagination 2. Read a tale of sexual violence
Bishops Canterbury and Ely	Direct: themselves Indirect: the public ²	I, 1 22-66	1. The account of the king's qualities. 2. Justifications for the war.
Henry V	His troops	III, 1, 1-34	Get ready for the battle.
Henry V	The inhabitants of Harfleur	III, 4, 1-44	Either surrender, or suffer the consequences.
Henry V	Westmoreland	IV, 3 18-67	Be optimistic: we, the British troops, will be remembered by this victory.
Henry V	God	IV 3, 108-28	Justification: we won because God was on our side.

At first sight, we can observe that most of the speech acts shown in the chart entail a persuasive function (orders, suggestions, indications, requests), be it to establish a theatrical/semiotic relation between scenery and public (Chorus), harangue the troops, threaten the French or combat scepticism in Westmoreland. Moreover, it seems obvious that the king commands this language of persuasion, appearing by far as the most active speaker. It is only logical, therefore, that imperatives constitute a widely preferred verbal form: *suppose, piece out, make, think, carry, admit* (Chorus to public, I, prologue); *imitate, stiffen, disguise, led, set* (Henry to his troops, III,1, 1-34); *take pity, look to see* (Henry to Harfleur, III, 4, 1-44). Nevertheless,

² All scenes, obviously, are both addressed to the characters in the scene and the public or reader, as a logical consequence of the multiple communicative system established in the theatre (*vid.* Carbajosa 2003). However, in some cases, as the one signalled, this double communicative intention is especially notorious for informative reasons (the public has to be aware of the facts previous to the action itself).

the solemn and intimidating tone that such verbs acquire in their hyperbolic context is not only conferred by the authority of the speaker, but also by the powerful, imaginative associations he is able to rouse in his audience.

Thus, the apparently simple invitation of the Chorus for the spectators to multiply the effect of words onstage with the help of their minds, turns out to be a metaphor of the sexual violence implicit in any warlike action. Terms related to representation like “cockpit” and “wooden O” make reference to male and female genital organs respectively, and “printing hoofs in the receiving earth” evokes the sexual act (De la Concha *et al.* 2002: 342). Once this ambivalent semantic field is settled, however indirectly, Henry can freely exert verbally all the sexual violence possible, and he does it by enhancing such violence in an intense “picture with words” or iconic-linguistic rendering³. His speech sounds now triumphant, ruthless, profoundly hostile. Persuasion comes by appeal to the imagination (*imitate the action of the tiger, look to see*) or phonetic strategies like alliteration (*blind and bloody*) and onomatopoeia (*shrill-shrieking*):

“But when the blast of war blows in our ears,
Then imitate the action of the tiger:
Stiffen the sinews, conjure up blood,
Disguise fair nature with hard-favoured rage”.
(Henry to his troops, III, 1, 5-8)

“What is’t to me, when you yourselves are cause,
If your pure maidens fall into the hand
Of hot and forcing violation?
(...)
If not, why, in a moment look to see
The blind and bloody soldier with foul hand
Defile the locks of your shrill-shrieking daughters;
Your fathers taken by the silver beards
And their most reverend heads dash’d to the walls...”
(Henry to Harfleur, III,4, 19-37)

³ For more information about this concept, see Carbajosa’s article, in the same journal (vol. 5), “Renaissance representational aesthetics and the verbal icon: an example from Shakespeare”, pages 74-85.

I. Полемічна трибуна

Aware of her own part in this account of violence which, we insist, is focused above all on sexual abuse, Katherine, the French princess, prepares her role as a war loot, i.e., as the future wife of Henry V. In act III, scene 5, she asks her maiden to teach her the English words for parts of the body (*hand, finger, nail, elbow*), pointing at them in her own person. This improvised anatomy lesson, deictically imparted, exhibits her feminine body as a sexual object. Furthermore: the princess, with her equivocal pronunciation, transforms her dutiful learning into an obscene exercise. There is not open hyperbole here; yet, the connections with that veiled language inaugurated in the Chorus's prologue are evident.

Without leaving the domain of enhanced imagination, another rhetorical exercise serves the king's purposes: the conversational strategy of positive politeness (Brown and Gilman 1989). Its use is partly exploited in Henry's harangue to his troops but especially in his reassuring of the doubtful Westmoreland in IV, 3, 18-67. Among the substrategies he employs, we can quote the following: exaggerate sympathy and approval (*My cousin Westmoreland? No, my fair cousin*); use an inclusive form to include both speaker and hearer in the activity (*We few, we happy few, we band of brothers*). As a result, Henry becomes temporarily a kind of prophet for future glory (*This story shall the good man teach his son*), continuing with his euphoric style and regardless of whatever negative consequences his action may generate.

In contrast with the extracts just analyzed, the scenes in which the bishops exchange their points of view and Henry addresses to God after the battle, adopt an indulging, flattering tone, where the hyperbolic stress is equally detected. Incongruity emerges from the dubious performance of the conversational maxim of quality (Grice 1985), which presupposes, for an effective communication, sincerity on the part of the utterers. In these cases, readers and spectators have ample scope to doubt from the speakers' real intentions: they have seen the bishops intriguing, the king behaving not so

piously. The force of exaggeration is underlined by cynicism: praise of the king, in Canterbury's words, is distrusted both for the human worth of the speaker and his consideration of what is good; Henry's religious feeling is suspected for his quick attribution of the victory to God, as he earlier attributed the predicted disaster over Harfleur on its own inhabitants:

"Cant. Hear him but reason in divinity,
And all-admiring with an inward wish
You would desire the king were made a prelate:
Hear him debate of commonwealth affairs,
You would say it hath been all in his study:
List his discourse of war, and you shall hear
A fearful battle render'd you in music".
(I, 1, 38-44)

"King Henry. O God, thy arm was here;
And not to us, but to thy arm alone,
Ascribe we all!"

(IV, 3, 108-110)

Working as a counterbalance, in another scene which we have divided into two, appeals to hyperbolic speech are almost completely abandoned and substituted by a plainer approach to events, all the more significant due to its scarce presence in other parts of the play. The scene alluded is the following:

<u>Addresser</u>	<u>Addressee</u>	<u>Sample scene</u>	<u>Message conveyed</u>
Henry V and his soldiers	Themselves	IV,1, 85-133	1. From disguised Henry: trust your king, he is a man like you. 2. From the soldiers: He is not like us, we have nothing to do with his war.
Henry V	Himself (soliloquy)	VI, 1,209-256	The conflict between king (public) and man (private).

Curiously enough, Henry appears disguised as a soldier: he mixes with the troops to know what they really think. Here is a theatrical strategy clearly addressed to the public; soliloquy is another. In the first part, persuasion is again exerted from

I. Полемічна трибуна

positive politeness (the king introduces himself as *a friend*). However, the confusion his approach to the “real world” provokes between public and private realms, king and man, leaves no room for further hyperbolic, deceiving discourse. Consequently, in the soliloquy, the form of speech most prone to sincerity, this type of rhetoric is finally abandoned: “What infinite heart’s easy must kings neglect / That private men enjoy? / And what have the kings that privates have not too / Save ceremony, idle ceremony?...” The relevance of these two extracts is fully grasped when we realise that their origin is not historical, and may only be attributed to Shakespeare’s invention.

As a conclusion, we can remember Fontanier’s definition of hyperbole, which presupposes the good intention of the speaker on using such figure; according to this, things are presented far over or below what they really are, not with the purpose of deceiving, but in order to reach truth and fix, through hyperbolic lack of credibility, what really must be believed (1977: 123). In *Henry V*, things are presented always far over what they really are, thereby establishing a communicative context which requires the intervention of the audience to be correctly interpreted. Let’s not forget, though, that at the same time this chronicle recreates some vital events within the history of the British Isles, and that Shakespeare’s own version of the facts would be subjected to censorship. If hyperbole offers a way of discovering the truth in an indirect way, it doesn’t allow a definite, unambiguous reading, as the constant confrontation between pro- and anti-war re-enactments of the play suggest⁴.

We can only trust the events happened after the reign of Henry V and anticipated at the end of this work, which tell us of adverse times to come for England⁵, as well as the verisimilitude of Shakespeare’s Henry speaking his mind when

⁴ “Is this a play requiring archaeological research or updating? Is this a play about, or against, war? Is this a realist depiction, or a stylised pageant? Is condemnatory?” Introduction to the 2002 Cambridge edition of the play, page 79.

⁵ “The battle at Harfleur had proved to be a defeat for the French, but also a catastrophe for the English. Decimated from a third of his men, Henry was facing a scenario of little hopes of victory”. Vaz Tavares 2003, page 55.

he is not obliged to boast, to amplify, to use misleading oratory. In other words, when he is allowed to face the immense gap between his public and private wishes.

WORKS CITED

1. Brown, Roger, and Albert Gilman (1989), "Politeness theory in Shakespeare's four major tragedies". *Language in society* 18:2, 159-212.
2. Carbajosa, Natalia (2003), *Shakespeare's Comic Discourse as an instrument of multiple communication: a pragmatic approach*. Ann Arbor: UMI Dissertation Services.
3. Carbajosa, Natalia (2000), "Renaissance representational aesthetics and the verbal icon: an example from Shakespeare". *Renaissance studies* 5, 74-85.
4. De la Concha, María Ángeles *et al.* (2002), *Literatura inglesa hasta el siglo XVII*. Madrid: UNED.
5. Fontanier, Pierre (1977), *Les figures du discours*. Paris: Flammarion.
6. Gans, Eric (1975), "Hyperbole et ironie". *Poétique*, 6, 24.
7. Grice, Paul (1985), *Studies in the way of words*. Cambridge University Press.
8. Jorgensen, Paul A. (1956), *Shakespeare's military world*. University of California Press.
9. Shakespeare, William (2002), *King Henry V*. Edited by Emma Smith. Cambridge University Press.
10. Vaz Tavares, Dina Sofia (2003), *Shakespeare's Henriad: the rise and fall of kings through a pragmatic approach*. Philosophical Dissertation at the University of Salamanca (unpublished).

II. Историко-літературний процес

Perissinotto Cristina
(University of Ottawa, Canada)

Francesco Patrizi's *Città Felice* Within the Context of Mediterranean Culture

Since the Romans, who built their empire around the Mediterranean and viewed this vast expanse of water as part of their territory, the vocation of what they called *Mare nostrum* has been to be a sea-road, travelled and known intimately by all the peoples who lived along its shores. Since times immemorable, the people of the Mediterranean influenced each other in matters of family relations, religion, law, philosophy, mores, and city government. In philosophy, the influence of Greek thought and civilization was paramount and reached much further than the shores of the Mediterranean. Plato's *Republic* for example had a great influence on Thomas More's *Utopia*, an imaginary land off the coast of South America, where people lived in reciprocal respect and harmony. By the middle of the sixteenth century, More's *Utopia* was introduced in Italy, where several writers tried their hand at writing (sometimes creating) utopias of their own. One such author was Francesco Patrizi, born in Cherso, Dalmatia in 1529. He grew up in what was then a frontier city, because at the time the Dalmatian coast was at the periphery of the Venetian commercial empire. From the age of seven he worked in a galley with his uncle and had the opportunity to travel all over the Mediterranean; but he had strong intellectual inclinations, and eventually moved to Padua to study medicine. After his father's death, he left medicine for

philosophy and later in life, in 1578-79, he became professor of Platonism at Ferrara. When he wrote *La città felice* he was only twenty-two (in 1553), but from a literary point of view, this is no immature work; critics have in fact defined it “polished like a cameo, lustrous like a Murano glass.”¹ Although Patrizi chose to write it in the form of a philosophical treatise rather than a dialogue, *La città felice* was clearly inspired by Plato's *Republic*. In fact, of all the Italian utopias of the Renaissance, this is the one that follows Plato most closely.

If, as scholars of imaginary societies commonly hold it, utopias arise from a sense of scarcity, then in Patrizi there is a clear understanding that his *città felice* should provide some of the things that were scarce in Sixteenth-century society, namely, material things. In this he follows Plato, who in book II of the *Republic* wrote that men who organize themselves in a city would first of all produce “wine, food and shoes.” Patrizi wrote “abbia a mangiare e bere dunque la città se desidera vivere ed essere beata;” and he continues by describing how his blessed city should go about procuring food and shelter for its inhabitants. In order to produce food the city needs an appropriate amount of land, and workers to cultivate it. The ideal worker needs to be strong and resilient, but at the same of a shy and cowardly nature, to avoid the risk of workers' rebellion. He defines this specific kind of men “*servo per propria natura*,” thus using an ancient Aristotelian dichotomy between free men and those who are slaves by nature. Such distinction is problematic even in Aristotle, because it does not clarify, for example, whether or not the condition of *natural slavery* is hereditary, whether it should be extended to foreigners, whether it might be reversible across the generations, and finally whether or not slaves who prove to not be born as slaves should be set free.

For the purpose of his *città felice* however, Patrizi seems to consider the existence of people who are “by nature” servants

¹ Enzo Petrini. *Francesco Patrizi da Cherso* (Trieste: Ricerche, 1991) 10. The translation is mine.

II. Историко-літературний процес

as unproblematic, so much so that he lays the foundations of his *Città felice* on the assumption that strong but shy, resilient but cowardly men indeed exist and are willing and able to provide the workforce necessary to cultivate the land for the whole *città felice*. As an extreme measure, rebellion should be punished with death, a swift way, says Patrizi, to eliminate most of the lawyers, courts and judges.

Good climate and good position were essential to the functioning of Patrizi's model, as he assigns great importance to the site where the *città felice* will be built. Such location needs to be chosen accurately, and has a recognizable Mediterranean character. Patrizi writes that the city should be founded in a temperate area, possibly by the sea. It should be partially built on the hillside, to benefit from the breezes and from the elevation in the summer, and partially in a valley, to avoid the winds during the winter. In the summer, the heat should be avoided by sitting in the shade, by following the breezes, and by dressing lightly. One can find shade on verandas, in first floor rooms, and the breezes in high terraces².

It is important that the city be built away from swamps and forests. In the forests there is an abundance of certain plants, such as cypresses, firs, and ivy, that by trapping humidity, were believed to be responsible for "unhealthy air"³. The diet of the citizens had to be wholesome, abundant and carefully prepared; this required a number of men to work the land and cooks to prepare the meals, so that the citizens could be free "to be masters."⁴

² "Il caldo noioso della state si fugge, seguendo l'ombre, i freschi e l'aure, con poco carico di vestimenti. L'ombre e 'l fresco si hanno nelle loggie, e nelle camere terrene, e l'aure in que' luoghi dove ci può tirare il vento; e tali sono i luoghi rilevati, ed aperti, ed a questo fine sono comode le loggie alte alle quali cose fare ci si adopra l'architettura, con le sue ministre." Francesco Patrizi, *La città felice*, Carlo Curcio, *Utopisti italiani del Cinquecento*, 95.

³ "aere distemperato," *ibidem*, 96.

⁴ Francesco Patrizi. "La città felice" Carlo Curcio, *Utopisti italiani del Cinquecento*, 90.

Patrizi's suggestions regarding the topography of the town, as well as the choice of climate and buildings, were quite useful and responded to common sense and good city planning. Some of his prescriptions are still valid today, as the world looks for sustainable communities and the use of natural resources, favourable locations, winds, vegetation.

Geographically, other Adriatic port cities, such as Trieste, might have been able to qualify as *città felici*; not only did Patrizi take inspiration from the general Mediterranean ambiance for his utopia, but in the location and the geographical prescriptions for his *città felice*, he highlighted the best features of the cities that he admired, such as Athens, and Cherso, and Rome, laying the foundations for a generic Mediterranean *locus amoenus*. Fernand Braudel, in his book on the Mediterranean world in the age of Philip II seems to have the explanation as to why the Patrizi's model was so prevalent in the Mediterranean:

“a hillside civilization. Where mountains and planes meet, at the edge of the foothills (in Morocco known as Dir) run narrow ribbons of flourishing, established ways of life. Perhaps it is because between the 200 and 400 metres they have found the optimum conditions of the Mediterranean habitat, above the unhealthy vapors of the plain, but within the limits within which the coltura mista can prosper. The mountain's water resources also allow irrigation and the cultivation of the gardens which are the beauty in these narrow regions”⁵.

The goal of the *città felice* is happiness, which is a complex concept in Patrizi's utopia. Both physical and metaphysical, it is on the one hand extended to all the inhabitants of the utopia, as the result of living a life in a temperate climate without starvation. On the other hand, there is a special kind of happiness that is only designed for the people belonging to the upper classes. The “natural masters” in fact,

⁵ Fernand Braudel: *The Mediterranean and the Mediterranean World in the Age of Philip II*. 1966. New York, Harper, 1972. Translated by Siân Reynolds. 55-56

II. Историко-літературний процес

are destined to drink from the so-called *acque celesti* and attain a state of bliss. It is not clear in the text what these *acque* concretely are; there is no mention of a source (*fonte*) although the author repeatedly refers to a blessed vortex (*beato gorgo*)⁶ and to the fact that these *acque celesti* descend from above. The vortex seems to symbolize a perspective of constant regeneration, and the *Città felice* represents a place where citizens can quench their thirst with blessed waters. Carlo Curcio surmised that the *acque celesti* might have meant a sort of Christian regeneration⁷. Although Christianity is never openly mentioned in this utopia, from a religious point of view Patrizi's *Città felice* seems to propose a blend of Christianity and Platonism. However, the aristocratic model offered by Plato's Republic overshadows the concept of brotherhood, central in Christianity and in more egalitarian utopias. Patrizi's city is in fact truly happy only if a selected group of citizens is allowed to attain the blessed state. Although the goal of the *Città felice* is to experience the *acque celesti*, some of members of the society only help others attain illumination, but do not participate in such a blessed state themselves. Builders, carpenters, cooks, farmers, and other service people help the blessed ones, but they are not allowed to attain the *acque celesti*, because that is not their purpose in society.

Much like Plato, Patrizi proposed for his community a rigid class separation; however, compared Plato, he doubled the number of social classes to accommodate the needs of the new mercantile society of which he was an attentive witness. He divided the citizens in six classes: farmers, artisans, merchants, warriors, magistrates, and priests. The first three groups did not have access to the *acque celesti*, but they facilitated the attainment of illumination for the other three classes. The political structure of the city was a government of the elderly that would serve in office on a rotation basis. It is likely that he

⁶ Francesco Patrizi, "La città felice" Carlo Curcio, *Utopisti italiani del Cinquecento*, 112.

⁷ Carlo Curcio, *Utopisti italiani del Cinquecento*, 88.

had in mind the political structure of some successful oligarchies of the time, such as the Republic of Venice, which had long represented a myth and a model for political writers⁸. Since every citizen of the *città felice* was bound to perform only one function and could never change his social status, Patrizi's utopia, in all its tameness and gentleness, sanctioned and gave theoretical background to social inequality.

Notwithstanding the rigid class divisions within the society, Patrizi was convinced that love was the founding force of his utopia. He contended that crimes were the result of a loveless society, and that in a city where people cared for one other, crime would not exist. Therefore legislators were to foster love in the community by encouraging people to become acquainted with one another. Civic functions in public places would give people the opportunity to overcome isolation and create a close-knit community, while the family remained the nuclear unit of the society for all social classes. Patrizi does not make any provisions to prevent social injustice, not any provisional mechanism to eliminate tyranny, perhaps on the assumption that the moderation and gentleness that characterize *La città felice* meant to shelter it from tyranny altogether.

The idea of a society based on love and family is rather common, but love and family alone have never sheltered any society from crime. It can be argued that Patrizi's solution to keep harmony in the society is too simplistic, because even groups that are ostensibly based on love (such as monasteries) do not necessarily prevent crime. One possible conclusion is that Patrizi wrote this utopia when he was only twenty-two years old, and that perhaps at that age one is not equipped to see the complexity of a phenomenon, such as crime in the society, and inclined to find inadequate solution it. There are other, more complex hypotheses to be made, that might explain Patrizi's interest in a close-knit society based on love and family, and place it in the context of Mediterranean culture.

⁸ For a more detailed discussion of the myth of Venice see Chapter 1, 26.

II. Историко-літературний процес

It is difficult to love one another in a context of social inequality. The Christian teaching to love one another does not agree with the teaching of Plato, that each person should perform one task only and do it well, thereby each person is tied for life to his or her own social class and purpose. While these two positions (love and social inequality) are at odds with one another, they do not seem to be in contradiction in the *città felice*; but if love alone is not enough to warrant lack of conflict in the society, it is possible that Patrizi might have taken for granted another aspect of close-knit societies, something that was so prevalent in the world in which he lived that he perhaps did not deem necessary to render it explicit.

What might be so prevalent in Mediterranean, close-knit societies that could also be useful as a means to maintain social peace and the status quo at the same time? John Peristiany, a social anthropologist who worked extensively in the area of the Mediterranean, has a passage that might shed some light on this issue: “the constant preoccupations of individuals in small scale, exclusive societies where to face personal, as opposed to anonymous relations is of paramount importance and where the social personality of the actors is as significant as his office” are honor, and its opposite, shame. How honor and shame work together is explained by Julian Pitt-Rivers: “Honor provides the nexus between the ideals of a society and their reproduction in the individual.”⁹

Moreover, when the individual is “encapsulated” in a close-knit social group an aspersion on his honor is an aspersion on the honor of his group, writes Peristiany. And it is understood that knowing each other, that is, common knowledge is extremely important for the shame and honour society. When Patrizi speaks of a society in which people know each other, he might also mean that such a society must be governed by a system of shame and honor, because, strictly speaking, to know other members of one’s society does not necessarily mean to

⁹ Julian Pitt-River, *Mediterranean Countrymen*, Paris: Mouton, 1963, 9.

love them all. But certainly, if common knowledge is in place then, at least in Mediterranean societies, a system of honor and shame is also in place. Pitt-Rivers writes that honor is irrevocably committed by attitudes expressed in the presence of witnesses, the representatives of public opinion. Therefore, if to know the members of one's own group does not necessarily yield love for the community, it is possible that love, together with a system of shame and honor, might guarantee a society in which there is no or little social mobility and three of the social classes actively help the others to attain the blissful status of *acque celesti*.

Utopias frequently resemble the society where their author lives, whether directly as an idealized portrait, or indirectly, as specular image¹⁰. The physical structure of the *città felice*, a crescent moon with a castle on each cusp, was probably inspired by a famous illustration of More's *Utopia* that appeared in the Basel 1518 edition¹¹. Thomas More placed his island in a location that, like his native England, had a mildly unfavorable climate, in order to show how his model would have worked even in mildly adverse circumstances. Francesco Patrizi conceived of his utopia in the most favourable place, in order to show that, given favourable circumstances, good climate, good food, and a rational organization of work, any city of the Mediterranean could become a happy city, and some of their inhabitants attain the state of bliss. Thomas More wrote *Utopia* thinking of a specular portrayal of England, whereas Patrizi's *Città felice* was an attempt to rationalize and improve on a city model that already existed. Venice, Trieste, Cherso, and innumerable other cities of the Mediterranean would have

¹⁰ Most scholars tend to agree on this topic: see Alberto Petrucciani, *La finzione e la persuasione. L'utopia come genere letterario* (Roma: Bulzoni, 1983) and Robert Glenn Negley, *The Quest for Utopia* (College Park, Md.: McGrath, 1952).

¹¹ The woodcut is reproduced on the cover of the Yale edition of More's *Utopia*, edited by Edward Surtz. Thomas More, *Utopia*, Edward Surtz ed. (Yale University Press, 1964).

II. Историко-літературний процес

been likely candidates, either geographically, climatically and anthropologically, to become *città felici*.

He took already existing social structures and customs (government by the elderly, class divisions, close-knit societies, and arguably a shame-and-honor system) and gave them a philosophical structure; he did not require revolutions or radical changes, just good food, good company, a rational structure and the mostly attainable goal of the *acque celesti*. It is easy to see how a small Mediterranean town, where the social conflicts have been somehow resolved, could be considered a happy city; for this reason, Patrizi's *Città felice* was an idealized version of something that already existed, a sort of Edenic paradise, governed by the elderly, surrounded by sacred waters.

Лілова Олена
(Запоріжжя)

Специфіка взаємодії різнохарактерних жанрових канонів у трагікомедії Дж. Гасконя “Дзеркало виховання” (1575)

Дж.Гасконь був одним із тих літераторів доби пізнього Відродження, котрі стояли біля витоків англійської ренесансної драми. Збагативши національну драматургічну техніку прийомами, запозиченими в античних та тогочасних континентальних митців, Гасконь започаткував доволі плідні тенденції, які згодом досягли апогею у творчості його більш талановитих молодших сучасників. Творчі новації цього літератора у різних жанрах красного письменства стали предметом досліджень таких західних науковців, як Ч.Прауті, Р.Джонсон, Р.Гелджерсон, Дж.Руофф¹. Втім, поза увагою цих літературознавців залишилася проблема поєднання різножанрових компонентів у художньому просторі трагікомедії Дж.Гасконя “Дзеркало виховання” (1575), що присвячена проблемі виховання молоді. У цій статті буде показано, як у п’єсі “Дзеркало виховання” знайшла свій прояв комбінаторність художньо-го мислення Гасконя-драматурга, а також буде з’ясовано, наскільки органічним виявилось співіснування в цьому творі елементів іншокультурних та національних жанрових зразків.

Загальновідомо, що громадська думка ренесансної Англії, як, до речі, й інших європейських країн, виявляла

¹ *Prouty C.T.* George Gascoigne. Elizabethan Courtier, Soldier and Poet. – N.Y. Columbia University Press, 1942. – 351 p.; *Johnson R.C.* George Gascoigne. – N.Y.: Twayne Publishers Inc., 1972. – 167 p.; *Helgerson R.* The Elizabethan Prodigals. – Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1976. – 178 p.; *Ruoff J.E.* Macmillan’s handbook of Elizabethan and Stuart Literature. – L.: Macmillan’s Press Ltd, 1975. – 468 p.

II. Історико-літературний процес

чималий інтерес до з'ясування тих факторів, які визначають моральне обличчя особистості і, зрештою, стан моралі в суспільстві. Виховання посідало чільне місце в ієрархії впливових чинників, про що свідчать, приміром, трактати “Правитель” Т.Еліота, “Шкільний вчитель” і “Токсофілус” Р.Ешема. Не залишається осторонь цієї тематики і Дж.Гасконь: вже навіть заголовок його трагікомедії – “Дзеркало виховання” – засвідчує як очевидну причетність письменника до модної тогочасної традиції, активізованої гуманістами, так і його бажання вступити в суперечку з тими противниками мистецтва, які називали театр “школою непристойностей” та проголошували п'єси своєрідними посібниками розбещення молоді (С.Госсон).

Даючи своїй п'єсі метафорично-промовисту назву “Дзеркало виховання”, драматург заявляє не тільки про етико-педагогічну спрямованість власних творчих інтенцій (лексема “виховання”), але й про намір правдиво показати різні аспекти виховного процесу (лексема “дзеркало”). Щоб реалізувати цей намір, Гасконь паралельно з сюжетною лінією про сумну долю неслухняних дітей розгортає іншу лінію – про щасливий життєвий шлях тих дітей, які ретельно виконують настанови вчителя та вимоги батьків.

Більшість дослідників вважають, що автор “Дзеркала виховання” орієнтувався на тематичний спектр шкільної драми, яка розробляла здебільшого біблійні та міфологічні сюжети². Цей специфічний різновид театрального мистецтва, що виник у стінах європейських навчальних закладів як засіб популяризації вивчення латини, за часів розколу християнської церкви активно використовувався у міжконфесійній боротьбі як католиками, так і протестантами³.

² Див.: *Кормилов С.И.* Пейзаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С.732-733.

³ *Юрченко Т.Г.* Пастораль // Литературная энциклопедия терминов и понятий... Цит. вид. – С.725.

Існує припущення, що Гасконь був добре обізнаний з каноном шкільної драми: як відомо, протягом 1572–1573 рр. він перебував у Нідерландах, де великою популярністю користувалася саме ця драматургічна традиція, представлена іменами Макропедія, Гнафея, Стиммелія та ін.⁴

Втім, на характері композиційної організації п'єси Гасконя найбільшою мірою позначився досвід його роботи над перекладом італійської “вченої комедії”. “Дзеркало виховання” складається з прологу, в якому задекларовано головну тему, п'яти актів та епілогу, де в яскраво-метафоричній формі висловлено провідну ідею твору. П'ятиактна побудова п'єси цілком відповідала тогочасній європейській драматургічній традиції, яка орієнтувалася на настанови Арістотеля і Горація. Прихильність ренесансних драматургів до п'ятиактної композиції драми була зумовлена не тільки високим авторитетом античних поетик, але й усвідомленим прагненням досягти стрункості й чіткої логіки у розгортанні фабули. “Римляни вважали, що фабула має бути поділена на п'ять актів, – писав, приміром, Джиральді Чинтіо. – У першому міститься експозиція. У другому те, що подано в експозиції, починає рухатись до свого кінця. У третьому виникають перешкоди і відбуваються зміни. У четвертому з'являється можливість виправити все те, що спричинювало усі біди. У п'ятому відбувається очікувана розв'язка, що повністю відповідає усій експозиції”⁵.

Сюжетні колізії п'єси “Дзеркало виховання” розгортаються у родині двох шляхетних мешканців міста Антверпен. Вони вирішують найняти для своїх синів вчителя, котрий має підготувати дітей до навчання в університеті. Другий акт, згідно з каноном вченої комедії,

⁴ Баткин Л.М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С.169-170.

⁵ Відзначимо, що новітні літературно-енциклопедичні видання Росії уже містять перелік німецьких пасторалей. См.: Юрченко Т.Г. Цит. вид. – С.727.

II. Історико-літературний процес

містить ключову перипетію: старші сини, що виявляються обдарованішими за молодших, починають зневажливо ставитися до навчання, віддають перевагу байдкуванню та веселим розвагам і зрештою потрапляють до компанії шахраїв і злодіїв. У наступному акті остаточно з'ясовується, яким чином розгортатимуться подальші події: молодші сини – Філомуз і Філотім – досягають значних успіхів у навчанні, радують свого вчителя Гноматіка віршами про користь освіти і релігії, а старші – Філавт і Філосоарк – стають на шлях брехні і розпусти. Батьки вирішують, що вже настав час відправляти дітей до університету в місто Довей (Doway), а вчитель висловлює занепокоєння подальшою долею старших синів. Побоювання Гноматіка підтверджуються розвитком подій: у четвертому акті показано, як банда злочинців планує затягти старших синів у свої тенета. Прикметно, що сцени, в яких діють шахраї та пройдисвіти, перемежуються зі сценами, в яких беруть участь позитивні герої – Гноматік, батьки, шляхетний джентльмен суддя Макгрейв. У такий спосіб Гасконеві вдається досягти певної рівноваги у зображенні реального світу (негативне сусідить із позитивним), створюючи ефект правдоподібності, обіцяний семантикою заголовку (“дзеркало”).

Останній акт п'єси орієнтований на реалізацію статичного принципу структурування дії. Як відомо, в теорії й практиці європейської драми XVI ст. простежувалися дві тенденції: “Одна полягала в тому, щоб вибудовуючи дію трагедії, концентрувати увагу на нещастях, які вже відбулися. Друга – в тому, щоб динамічно змальовувати події, підкреслюючи їхній драматизм”⁶. Гасконь, спираючись на досвід драматургічної практики своїх італійських сучасників, уникає зображення тих трагічних перипетій, що мали місце у долях старших синів. Батьки та Гноматік дізнаються від слуги, якого вони

⁶ Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М.: Наука, 1967. – С.118.

посилали відшукати старших дітей та повернути їх додому, про те, що Філавт скінчив свій життєвий шлях на шибениці, а Філосоарка прилюдно відшмагали та вигнали з міста. Драматичні події цікавлять елізаветинського драматурга не як фабульні моменти, а як привід для етико-філософських розмірковувань, що вибудовуються на контрасті полярних життєвих історій (старші сини – молодші сини) та моралізаторських пасажів про роль виховання (молодші сини, котрі спочатку не демонстрували великих здібностей та не мали швидких успіхів у навчанні, завдяки наполегливій праці та беззастережному виконанню вимог учителя, досягають у своєму житті значних професійних успіхів: один із них став секретарем у суді, а другий – відомим священиком). Пафосом дидактизму просякнутий і епілог п'єси, в якому в метафоричній формі декларуються етико-педагогічні принципи, що вперше були представлені у пролозі, неодноразово виголошувалися в партіях хору та ілюструвалися самою фабулою цієї трагікомедії. Успіху в житті, на думку автора, може досягти лише той, хто старанно вчиться, сумлінно працює та самовіддано служить Богу, королю, своїм батькам і батьківщині.

Таким чином, композиційна організація “Дзеркала виховання” повністю відповідає канонам італійської вченої комедії і репрезентує ті уявлення про декорум, що сформувалися в тогочасній теорії драми. Як відомо, поняття “декоруму”, генетично пов’язане з античністю, в епоху Відродження значно розширило своє семантичне поле: якщо в класичній драмі дотримання декоруму передбачало лише доцільність і пропорційність окремих елементів композиції твору, то за часів Ренесансу декорум став ототожнюватися з пристойністю художнього матеріалу⁷, яка передбачала органічну співвіднесеність загальної емоційної тональності, пафосу, стилістики твору

⁷ Аникст А. Цит. вид. – С.115-117.

II. Історико-літературний процес

з його жанровою природою та тематикою. Прикметно, що англійські теоретики мистецтва пов'язували поняття декоруму з мовностилістичною організацією твору. Гасконь тонко відчував потенційні естетичні можливості рідної мови і, орієнтуючись на дотримання декоруму, наділяв своїх персонажів яскравими мовними характеристиками.

Знатні герої “Дзеркала виховання” широко послуговуються прийомами риторики. Промови Гноматіка демонструють глибоке знання античної спадщини, християнської етики і Святого Письма, що повністю відповідає професійному статусу цього героя. Показовими у цьому плані є, приміром, такі слова вчителя: “Платон у своєму дев'ятому діалозі про закони проголошував: перед Богом і перед людьми усі повинні визнати, що літам слід віддавати перевагу перед молодістю, і жити згідно з цим правилом. Адже огидно дивитися, – каже він, – як літня людина змушена поступатися місцем юнакові. Самі боги ненавидять це, оскільки юнацтво повинно покійно зносити від старших навіть биття”⁸.

Мовна характеристика низьких персонажів (пройдисвіти Екко та Дік Друм, хвойда Ламія, звідниця Пандаріна) є більш різноманітною. Коли ці герої спілкуються між собою, вони говорять короткими реченнями, їхня мова рясніє стилістично зниженою лексикою. Коли ж вони намагаються справити позитивне враження на шляхетну публіку, то вживають більш пристойну лексику, оздоблюючи свої промови французькими словами та демонструючи свою обізнаність у сфері куртуазного етикету.

Дж.Гасконь, вочевидь, був одним із перших з-поміж англійських драматургів, хто відчував зв'язок між мовною характеристикою персонажу і декорумом п'єси. Його сучасник Дж.Ветстоун у 1578 році звинувачував тогочасних літераторів у тому, що їхні персонажі, навіть ті, що належать до різних соціальних верств, завжди говорять

⁸ *Gascoigne G. The Glasse of Governement. – Cambridge: Chadwyck-Healey, 1996. – P.32.*

однаковою мовою⁹. Можна припустити, що Гасконеві уявлення про декорум, як і його бачення драматичного твору в цілому, були значною мірою детерміновані знайомством з італійською теорією драми та попереднім досвідом перекладу італійських п'єс.

Втім, система образів “Дзеркала виховання” орієнтована не стільки на італійські жанрові прецеденти, скільки на національну драматургічну традицію. Як і автори тогочасних англійських інтерлюдій, зокрема Джон Гейвуд, Гасконь виводить на сцену своїх сучасників – двох шляхетних добродіїв, їхніх синів, вчителя, міського суддю, слуг та ватагу пройдисвітів. Цікаво, що вчитель і суддя постають як такі собі “герої-ідеї”: перший уособлює педагогічну мудрість, а другий – силу закону. Інші ж персонажі показані як особи приватні, що до певної міри зближує їх із героями ранніх комедій Джона Лілі (“Ендіміон (1591), “Матуся Бомбі (1594), “Жінка на Місяці” (1597)).

Із традицією інтерлюдії п'єсу Гасконя зближує також і наявність довгих промов, що вкладаються у уста центрального персонажа – вчителя Гноматіка. Однак, якщо в інтерлюдії багатослівні пасажі зазвичай мали розважальний характер¹⁰, то в “Дзеркалі виховання” вони виконують виключно дидактичну функцію і нагадують фрагменти етико-педагогічних трактатів. До трактатної стихії тяжіє й проблемно-тематичний комплекс цієї п'єси: автор концентрує увагу навколо осмислення проблем, пов'язаних з особливим типом інтелекту, який елізаветинці називали “quick wit” (гострий розум).

На титульній сторінці “Дзеркала виховання” Дж.Гасконь пише: “Я назвав свою п'єсу “трагічною

⁹ Whetstone G. Preface to Promos and Cassandra // English Literary Criticism: The Renaissance. Ed. by O.B. Hardison. – N.Y.: Appleton-Century-Crofts, 1963. – P.220.

¹⁰ Gassner J. The Interlude // Medieval and Tudor drama. Ed. by John Gassner. – N.Y.: Bantam Books, 1968. – P.231.

II. Історико-літературний процес

комедією”, тому що в ній чесноти отримують винагороду, а гріхи – покарання”¹¹. Зауважимо, що в цьому авторському визначенні жанрової приналежності твору, яке помітно контрастує з англійською пізньоренесансною візією трагікомедії, відчувається концептуально-змістовий перегук з положеннями, викладеними тогочасним італійським літератором Джиральді Чинтіо у “Міркуваннях про комедію і трагедію” (1543). Саме Чинтіо запропонував і теоретично обґрунтував нове розуміння комедійного жанру, дещо відмінне від того, що представлено на сторінках класичних поетик. Так, якщо до середини XVI ст. поширеними були класичні драматургічні канони і вважалося, що комедія за допомогою сміху має показувати, як не слід поводити себе і чого слід уникати, то Чинтіо перевернув уявлення про цей жанр драматургії¹². На його думку, мета комедіографа полягає не стільки в тому, щоб розсмішити публіку, а насамперед у тому, щоб дати взірець для наслідування, заохочуючи до правильного способу життя. Трагедія ж зображує те, чого слід остерігатися¹³. Цікаво, що аналогічний погляд на трагедію згодом висловить і автор славнозвісного літературно-критичного трактату “Захист поезії” Ф.Сідні. Трагедія, на його думку, “розрізає нариви та оголює виразки, що приховуються під парчею...”¹⁴.

Думається, що в цілому естетична позиція Гасконя-драматурга визначається не стільки орієнтацією на класичне розуміння драматургічних жанрів трагедії та комедії, скільки моралізаторським задумом автора. Тож, називаючи свій твір трагікомедією і пояснюючи смисл цієї жанрової дефініції, Гасконь, по суті, вказує на наявність двох контрастних ліній: критичної та апологетичної. Головні герої трагікомедії – старші сини та молодші сини –

¹¹ *Gascoigne G.* – Op.cit. – P.1.

¹² *Аникст А.* – Цит.вид. – С.134.

¹³ Цит. за: *Аникст А.* – Цит.вид. – С.135.

¹⁴ Див.: *Sidney Ph. An Apology for Poetry.* Ed.by F.G.Robinson. – N.Y.: The Bobbs-Merrill Company, 1970. – P.45.

складають бінарну опозицію, художня репрезентація якої потребує від автора залучення як комедійної техніки (комедійної у тому значенні, як її розумів сам Гаскось), так і трагедійної. Перша пов'язана з долею молодших синів, які здобули добру освіту і завдяки своїй наполегливості та працелюбству успішно трудилися на користь своєї країни, тож мають слугувати взірцем для наслідування, а друга орієнтована на критичне осмислення долі старших дітей, чие безпутство було суворо покарано.

Прикметно, що Гаскось, який опікується станом справ у царині суспільної моралі, обирає доволі цікавий шлях до розуму і серця свого читача – шлях суто мистецький, залучаючи до арсеналу етико-педагогічних аргументів силу поетичного слова. Попри те, що проблематика “Дзеркала виховання” тяжіє до царини “non-fiction”, зокрема, виховного трактату, авторові вдається уникнути декларативного моралізаторства: перед глядачем або читачем розгортається динамічне дійство, трагічні та комічні колізії якого несуть потужний ідейний заряд.

Тематична подібність і суголосність ідейних акцентів зближують Гасконеvu трагікомедію з етико-педагогічним трактатом Р.Ешема “Шкільний вчитель”. На співзвучності цих творів наголошує літературознавець Р.Гелджерсон у дослідженні “Єлизаветинські блудні сини”¹⁵. Щоправда, вплив трактату відомого англійського педагога відчувається не лише в п'єсі Гасконя: педагогічні погляди Р.Ешема знайшли відображення в багатьох художніх та публіцистичних творах доби Відродження (“Евфуес: Анатомія розуму” Дж.Лілі, “Розалінда” Т.Лоджа, “Гріш мудрості” Р.Гріна, трактат “Про стрімкий розвиток наук” Ф.Бекона та ін.). Викладені на сторінках трактату педагогічні та світоглядні концепти, як зазначає українська дослідниця Н.Торкут, почали функціонувати в суспільній

¹⁵ Helgerson R. – Op.cit. – P.54.

II. Історико-літературний процес

свідомості на правах аксіому¹⁶. Для Гасконя однією з таких аксіом була ідея про існування різних типів інтелекту. Саме вона й стала стрижневою лінією “Дзеркала виховання” – п’єси, яку можна вважати своєрідною ілюстрацією і, до певної міри, навіть оригінальною інтерпретацією Ешемової етико-педагогічної концепції¹⁷.

У трагікомедії Гасконя старші й молодші діти – люди з відмінними типами інтелектуальної діяльності: *quick wit* – “гострий ум” та *hard wit* – “повільний ум”. Перші – кмітливі, обдаровані, швидко засвоюють знання, але й швидко забувають вивчене, а другі – навчаються повільно, з труднощами, їхній мозок не так легко піддається впливу. Саме на боці останніх – симпатії і Ешема, і Гасконя, оскільки такі люди, як старші діти в “Дзеркалі виховання”, несуть певну загрозу усталеному суспільному порядку, який і так зазнав протягом XVI століття багато бурхливих змін. За словами вчителя Гноматіка, “найгостріші уми не завжди виявляються найкращими, адже вони забувають так само швидко, як і сприймають. До того ж, людина часто марнує свої чудові здібності, оскільки, за своєю природою вона схильна до розваг і не охоча до праці, без чого не можна виховати в собі жодну з чеснот”¹⁸.

Дж.Руофф називає “Дзеркало виховання” новаторською п’єсою – однією з перших трагікомедій в англійській літературі¹⁹. А провідний гасконецзнавець Ч.Праугі відзначає, що “Дзеркало виховання” відрізняється напрочуд чіткою й логічною структурою, причому Гасконю вдалося уникнути зображення розпутного способу життя юних

¹⁶Торкут Н.М. Проблематика та жанрова своєрідність етико-педагогічного трактату Р.Ешема “Шкільний вчитель” // Вісник Запорізького державного університету: Філологічні науки. – Запоріжжя, 1999. – №1. – С.140.

¹⁷Див.: *Ascham R. The Schoolmaster* // *Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration*. Sel. and ed. by R.Lamson and H.Smith. – N.Y.: W W Norton & Company Inc., 1956. – P.88-90.

¹⁸*Gascoigne G.* – Op.cit. – P.39.

¹⁹*Ruoff J.* – Op.cit. – P.168.

гультаїв, чим грішила більшість тогочасних п'єс²⁰. Сама тема його трагікомедії була невигащною, пише дослідник, втім, якби Дж.Гасконь взяв за основу якийсь більш цікавий та привабливий матеріал, то він, напевно, міг би позмагатися з Дж.Лілі за звання першого драматурга елізаветинської доби²¹.

Думається, що ця доволі висока оцінка Гасконевої п'єси є цілком справедливою. В художньому світі цієї трагікомедії, авторське жанрове визначення якої корелюється з моралізаторським задумом Гасконя, перехрещується кілька літературних традицій. Звертаючись до проблемно-тематичного спектру, типового для шкільної драми, автор “Дзеркала виховання” репрезентує його, використовуючи досвід іншокультурного жанрового канону, а саме італійської вченої комедії. Водночас він не відмовляється також і від елементів національної драматургічної традиції: орієнтуючись на популярний в Англії за часів Відродження жанр інтерлюдії, Гасконь обирає героями “Дзеркала виховання” своїх сучасників та включає у текстовий простір драматичного твору довгі етико-моралізаторські промови, які актуалізують суто трактатну проблематику. Дотримуючись правил декоруму, що обстоювалися англійськими пізньоренесансними літераторами, він наділяє позитивних і негативних персонажів відмінними мовними характеристиками. Така амальгамність, притаманна поетиці Гасконевого твору, дозволяє зробити висновок про те, що у п'єсі “Дзеркала виховання” чітко простежується характерна для маньєризму тенденція відхилення від класицистичних принципів драматургії.

²⁰ Prouty C.T. – Op.cit. – P.183.

²¹ Ibid. – P.188.

Сидоренко Оксана
(Запоріжжя)

**Специфіка художньої репрезентації
антиклерикальної теми у французьких фаблію,
німецьких шванках і англійських джестах**

Спільні закономірності історичного поступу, що його переживала Західна Європа в XII–XVI ст., спричинили, безперечно, і виникнення типологічних подібностей у національних літературах західноєвропейського регіону. Як зауважує Д.Дюришин, “кожній літературі притаманні як специфічні закономірності зросту, які витікають із вітчизняних умов і самобутніх традицій, так – одночасно – і закономірності загального порядку, обумовлені міжнародним характером літературного розвитку”¹. У зв’язку з цим комплексне дослідження міської “низової” літератури однієї регіональної літературної спільноти західноєвропейського високого Середньовіччя та Відродження має на меті прослідкувати крім подібних закономірних видових ознак, також і особливості національних жанрових модифікацій аналізованого різновиду літератури.

Згідно з традицією, що сформувалася в лоні літературознавчої компаративістики, виявлення певних типів зв’язку слід розпочинати з порівняльного вивчення найпростіших складових літературного твору, тому бачиться доцільним перший етап дослідження присвятити вивченню тематологічного рівня, а саме виокремленню провідних тем, мотивів і топосів. Окрім того, зазначений аспект порівняльного аналізу цікавий тим, що він чи не

¹ Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. – М.: Прогресс, 1979. – С.173.

найкраще з-поміж вивчення усіх інших складових рівнів художнього твору демонструє типологічні подібності. На підтвердження сказаного можна навести слова О.Веселовського, який під мотивом (одним із найменших розповідних елементів) розумів сутнісні формули людського життя, що повторюються повсякчас. Відтак, ці формули, на думку вченого, з'являлися в різних племенах (народностях), середовищах в умовах подібного соціально-побутового розвитку².

Аналіз топосів, які являють собою “зафіксовані формули, фрази, звороти, цитати, стереотипні образи, емблеми, успадковані мотиви, технічні способи впорядкування і виконання для окремих задач і вимог у типових ситуаціях”³, дозволить не лише ще раз підтвердити загальновідому закономірність самозародження подібних тем і мотивів у різнонаціональних соціокультурних контекстах, але й, що саме головне, виявити специфіку ментально-світоглядної картини середнього класу та подібність механізмів її художньої репрезентації в літературних текстах.

Для порівняльного дослідження міської західноєвропейської “низової” літератури зупинимося на найрепрезентативніших її зразках: французьких фабліо (XII–XIII ст.), німецьких шванках, представлених у народній книзі про Тіля Уленшпігеля, а також англійських джестах, що ввійшли до збірки “Кумедні оповідання майстра Скелтона, поета-лауреата” (1567).

Зауважимо, що наявність подібних тем, які реалізуються через систему подібних мотивів, ситуацій і топосів, зумовлена спільним суспільно-історичним поступом, що його переживала тогочасна Європа і який

² Цит. за: *Целкова Л.Н.* Мотив // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины: Учебное пособие / Под ред. Л.В.Чернец. – М.: Высш. шк.; Издательский центр “Академия”, 1999. – С.203.

³ *Борев Ю.Б.* Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь терминов / Ю.Б.Борев. – М.: ООО «Издательство АСТ», 2003. – С.468.

II. Історико-літературний процес

ознаменувався переходом від Середньовіччя до Відродження. Тематичний же ряд, характерний лише для тієї чи іншої літератури, презентує, в першу чергу, специфічну етно-ментальну картину народу, його світоглядні установки, національні особливості соціально-економічного, культурного, релігійного життя.

Спільною для всіх трьох національних літератур постає антиклерикальна тема, що реалізується через низку популярних мотивів. Виявлення типологічних збігів і національно детермінованих відмінностей у презентації даної тематичної домінанти в зазначених жанрах міської “низової” літератури і становить мету цього дослідження. Зауважимо, що до вивчення проблемно-тематичного спектру окремих жанрів “низової” літератури вдавалися такі дослідники як А.Михайлов⁴, М.Шенк⁵, Б.Пурішев⁶, М.Реутін⁷, Н.Торкут⁸, однак предметом компаративного аналізу цей аспект дослідження ще не обирався.

Пріоритетність саме цієї тематичної домінанти впродовж не одного століття (розквіт французьких фабліо припадає на XII ст., а англійських джестів – на XVI ст.) є свідченням неухильного зростання народного незадоволення діями представників інституту церкви. Присутність творів на дану тематику у французькій літературі і доволі часте її функціонування у німецькій та англійській “низовій” прозі є, думається, яскравим свідченням демонстрації протесту проти інституту церкви: від спорадичної критики до загальноєвропейського руху, що отримав назву Реформація.

⁴ Михайлов А.Д. Старофранцузская городская повесть (фаблио) и вопросы специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986. – 348 с.

⁵ Schenk M. The fabliaux. – Purdue: Library of Congress Cataloging in Publication Data, 1987. – 170 p.

⁶ Пуришев Б.И. Немецкие народные книги // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпигель. – М.: Наука, 1986. – С.261-282.

⁷ Реутин М.Ю. Народная культура Германии: Позднее средневековье и Возрождение. М.: Российск. гос. гуманит. ун-т, 1996. – 217 с.

⁸ Торкут Н.М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту»). – Запоріжжя, 2000. – 406 с.

Зауважимо, що на тематологічному рівні типологічна спільність фаблію зі шванками та джестами обмежується лише даною антиклерикальною тематикою. Відсутність такої ж чітко вираженої подібності на рівні інших тем, домінуючих у певних національних різновидах “низової” комічної літератури, може бути пояснена насамперед хронологічними межами активного функціонування цих різновидів. Зародження і пік популярності французьких фаблію припадає на період високого Середньовіччя, самостійної культурної епохи, в лоні якої сформувалося коло специфічних тем, що з плином часу поступово втрачали свою гостру актуальність. Розквіт шванків і джестів припадає на більш пізній історико-культурний період – добу Відродження, яка визначає принципово відмінний спектр зацікавлень індивідуума, а отже і відмінний набір улюблених мотивів, сюжетних схем, типів героїв тощо.

Зупинимось насамперед на розгляді спільної для різнонаціональних жанрів теми – сатирично-викривального змалювання служителів церкви. У фаблію ця тема реалізується здебільшого через такі провідні мотиви, як зображення лицемірства церковного кліру, викриття ганебної практики стягання й хабарництва священиків, висміювання таких вад, як жадібність, хтивість і розпутність. Прикметно, що типова для фаблію манера репрезентації сюжетних колізій тяжіє до прецедентальності, тобто описувані випадки і змальовувані ситуації подаються не як типові (загальні), а як щось таке, що виходить за межі звичного (традиційного). Саме тому автори фаблію приділяли значну увагу конкретизації географічного простору, у такий спосіб надаючи своїй оповідці вигляду нечуваного випадку, чогось екстраординарного і водночас такого, що вряди-годи може трапитися у повсякденному житті.

Доволі колоритним прикладом, який демонструє користолюбство служителів церкви, їх мниму порядність і

II. Історико-літературний процес

удаваний аскетизм, є історія “Заповіт віслюка”⁹. Конфлікт твору та його вирішення подані на тлі опису стосунків між двома священиками. Один із них піп, у підпорядкуванні котрого є лише парафія, однак навіть таке володіння дозволяє йому мати великі статки, постійно збільшуючи їх. Інший персонаж оповідки єпископ, який не в приклад священику веде, на перший погляд, цілком праведне життя: завжди перебуває між простим людом, лікує, приймає в себе відвідувачів, харчує їх тощо. Проте ці два герої зрівнюються у своїх характеристиках, виявляючи справжню сутність. Приводом для викриття стає досить курйозний випадок: священик наважився поховати свого улюбленого віслюка на цвинтарі, де покоївся прах людей. Звістка про таке святотатство вразила єпископа, котрий викликає до себе грішника-попа, аби належним чином покарати його, але слова останнього про заповіт віслюка в двадцять ліврів на ім’я єпископа вирішує хід справи: тварині відпускаються всі земні гріхи. Таким чином, вирішення конфліктної ситуації поставило на один щабель і простого парафіяльного попа, котрий принаймні був послідовним у своїх діях завжди, і єпископа, справжню сутність якого виявив випадок. Нетиповість цього фаблію якраз і полягає в тому, що сюжетна колізія зводить двох представників кліру, тим самим загострюючи актуальність антиклерикальної тематики.

Для підсилення пануючого незадоволення церковно-служителями сюжетна схема фаблію в окремих випадках передбачає свого роду покарання цих персонажів. Так, в оповідці “Про попівську корову”¹⁰ простий, наївний у своїй вірі вілан віддає священику єдину корову. Причиною такого кроку послугував заклик попа “одарити Бога”, який нібито

⁹ Завещание осла // Фаблю. Старофранцузские новеллы / Пер. с старофранцузского С.Вышеславцевой и В.Дынник. – М.: Художественная литература, 1971. – С.320-326.

¹⁰ О Буренке, поповской корове // Фаблю. Старофранцузские новеллы ... – С.305-307.

згодом має повернути удвічі більше. Радий такій легкій наживі піп все ж виявляється покараним, адже селянська корова не просто повернулася до господаря, а й привела за собою і попівську. Таким чином, здійснилася обіцянка священика: вілан отримав за свою щедрість подвійну винагороду. Прикметно, що гумористичний ефект вибудовується в цьому фаблію за рахунок буквальної реалізації сказаних слів. Такий прийом, до речі, часто використовувався як джерело комізму і в шванках, і в джестах. Суттєвою рисою цього фаблію, на відміну від німецького та англійського жанрового аналогу, є наявність такого гумористичного ефекту, при якому дослівне виконання наказів не порушує логіку, і не суперечить здоровому глузду, як це трапляється у шванках і джестах.

Об'єктом гострого висміювання у французьких оповідках антиклерикального спрямування виявляються здебільшого ті священики, що мають надмірну жагу до сексуальних задовольень, тобто порушують закони цілібату. Показовим у цьому контексті постає, приміром, герой фаблію “Піп у ящику з-під сала”¹¹, герой якого – ласий до любовних утіх священик проходить через фізичні й моральні страждання, завдані хитромудрим селянином-рогоносцем, і назавжди відмовляється від тілесних утіх.

Водночас варто зауважити, що у деяких фаблію предметом безпосереднього висміювання може виявлятися не клірик-прелюбодій, а його антагоніст, однак викривальний антиклерикальний пафос при цьому не зникає повністю, а виноситься на периферію твору. У фаблію “Про те, як вілан удавав із себе мертвого” хтивий церковнослужитель разом із коханкою залишають у дурниках простака-чоловіка, який по суті і виявляється предметом злостивої насмішки. Хитромудрі коханці на перший погляд опиняються у виграшному становищі: вдала витівка їм вдалася, втім авторські оцінювальні епітети, що

¹¹ Поп в ларе из-под сала // Фаблю. Старофранцузские новеллы ... – С.262-279.

II. Історико-літературний процес

протягом твору незмінно супроводжують цих персонажів, створюють у свідомості читача вкрай негативну конотацію щодо них. Так, автор без сумніву засуджує і невірну дружину, називаючи її брехливою, ласою до гріховних забав, і капелана, якого називає потаскуном, сином брудної шльондри, попом-паскудником¹². Такий художній прийом, до якого вдається автор фавлію, орієнтований на досягнення тієї ж ідеологічної установки, що і відверта експлікація морального осуду, а отже, попри очевидне зміщення пріоритетного акценту сила критики, спрямованої на адресу хтивих служителів інституту церкви, не зменшується. Дієвого заклику до протесту проти священнослужителів, які скомпрометували християнство, у цих творах немає, їхнє завдання зводиться скоріше до фіксації порушень кліриками церковних приписів.

Особливого колориту набуває висвітлення антиклерикальної тематики в німецьких шванках: тут критика виявляється більш послідовною і більш відвертою, а образи винахідливих попів взагалі відсутні. Прослідкуємо реалізацію цієї тематики на прикладі народної книги про Тіля Уленшпігеля, в межах якої можна виокремити цілу низку історій, спрямованих на викриття служителів церкви. Відразу зауважимо, що ставлення головного героя до питань віри цілком у дусі часу: він не заслуговує на те, щоб бути названим глибоко релігійно людиною, однак його жодною мірою не можна назвати і еретиком. Кидаючи виклик архаїчним формам життя, герой залишається в рамках релігійної добропристойності. Якщо Уленшпігель і хоче провчити супротивника, то й тоді покарання носить радше характер зухвалого порушення морально-етичних норм, аніж недотримання церковних заповідей.

Навіть ставлення Тіля до священників, яке інколи виявляється відвертим знущанням, не дає підстав вважати його безбожником чи атеїстом, адже своїми вчинками

¹² О том как вилян возомнил себя мертвым // Фавлио. Старофранцузские новеллы ... – С.308-312.

герой-трікстер прагне викрити мниму набожність церковного кліру. Переконливим свідченням цьому слугує велика група шванків (історії 11, 12, 13, 31, 34, 37, 38, 91), героями яких є священники, чиї дії не тільки ставлять під сумнів безапеляційний авторитет церкви, а й підривають віру простих прихожан. Так, у 12 історії піп справляє свої фізіологічні потреби прямо в церкві, аби лише виграти в Тіля бочку пива; у 31 історії священники більше займаються пияцтвом, аніж проповідують. І загальна тональність, і сюжетні колізії сприяють становленню негативного іміджу священника – героя “Історії, яка розповідає, як Уленшпігель на Великдень під час заутрені влаштував таке видовище, що піп і його ключниця побились із мужиками”. У цій оповідці йдеться про те, як Тіль служив паламарем у одного священника. На Великдень за звичаєм селяни мали влаштувати великоднє дійство про воскресіння Господа. Оскільки вистава передбачала обов’язкову жіночу роль – роль Марії – то її віддали священниковій ключниці, котра була його коханкою. Залишаючись вірним своїй блазенській натурі, головний герой народної книги не стримує себе і у Великодній день. За сценарієм Марія запитує чоловіків, котрі прийшли до гробу Господнього: “Кого ви тут шукаєте?” Навчений Уленшпігелем, один із селян-акторів відповідає: “Ми шукаємо стару однооку попівську хвойду”¹³. Закінчилося все бійкою мужиків із ключницею та кліриком, котрий прийшов на допомогу своїй коханці.

Уленшпігель не засуджується автором навіть тоді, коли несправедливо обходиться зі священниками (як, наприклад, у 84 історії). Пояснюється це тим, що головний герой є виразником загальних суспільних настроїв – вкрай критичного ставлення простого народу до церковників, які дискредитували себе в очах простолюдинів порушенням моральних приписів. Тіль ображений хазяйкою таверни,

¹³ Тиль Уленшпігель // Прекрасная Магелона. Фортунат. Тиль Уленшпігель. – М.: Наука, 1986. – С.170-171.

II. Історико-літературний процес

яка занадто запобігливо намагається догодити священикові, вирішує помститися “конкурентові” і ставить його у вкрай ганебне становище¹⁴. У поведінці Тіля відчувається стихійний протест проти усталених норм соціальної стратифікації: господиня більш гостинно ставиться до попа виключно через його стан, і це видається героєві-трікстеру вкрай принизливим для його гідності. Тож, як бачимо, вчинок Тіля змальовується автором не без певної симпатії, і в цьому відчувається загальне критичне ставлення автора до представників кліру.

У цілому антиклерикальні мотиви німецьких шванків набувають узагальнюючих абрисів, тобто критичний пафос поширюється не тільки на певну особу чи певну ваду властиву служителям церкви, а й на весь суспільний прошарок як такий. Практично всі клірики опиняються в ролі жертв трікстера Тіля, витівки якого покликані викрити якусь ваду священика чи навіть продемонструвати, що простолюдин спроможний бути хитрішим, спритнішим, а то і більш розумним, ніж пастор. Думається, що загальна тональність шванків відбиває пануючі умонастрої німецького соціуму напередодні та під час Реформації, і саме цим детермінована і гострота антиклерикальних колізій, і відверта непривабливість узагальненого образу священнослужителя, створеного в лоні даної жанрової модифікації “низової” комічної прози.

Антиклерикальна тематика в англійських джестах представлена досить своєрідно: коло сюжетних колізій тут виявляється значно ширшим, ніж у фабліо та шванках, а загальна ідеологічна спрямованість тяжіє не стільки до викриття морально-етичних вад кліру, скільки до популяризації антикатолицьких настроїв. Крім таких мотивів, як викриття жадібності й хтивості священиків, критика лицемірства кліриків, що постійного порушують заповіді Господні, на сторінках джестових збірок присутні і

¹⁴ Там само. – С.247-248.

такі мотиви, що можуть бути названі національно детермінованими. До них належать, зокрема, сатиричне висміювання безграмотності священиків. Прикметно, що інколи ця безграмотність має суто буттєвий вияв, а отже спричинює гумористичну ситуацію, в якій священик постає об'єктом загального сміху. Так, приміром, герой XIX історії з “Торбини новин” неписьменний священик, розсмішив своїх прихожан, коли не з'явився на месу через те, що помилився у підрахунку сплетених ним кошиків: він завжди розпочинав службу після того, як виготовляв шостий кошик¹⁵. Інший герой – священик, змальований у 83-му джесті збірки “Сто веселих історій”, взагалі забув яку саме месу має служити на Паску, а тому послав свого слугу до сусіднього приходу; безграмотний слуга по дорозі забув назву меси і не зміг виручити свого хазяїна¹⁶.

Незрідка герої джестів – священики – висміюються через те, що погано знають Святе Письмо або вкрай недбало ставляться до виконання своїх прямих обов'язків. Приміром, герой 88 джесту зі “Ста веселих історій” заснув під час сповіді і навіть не помітив, коли прокинувся, що у сповідальні зовсім інша жінка¹⁷. Священики, що змальовані у 67, 71, 75 джестах цієї збірки, буквально потрактовують тексти Біблії і через це опиняються у комічних ситуаціях. У цілому ж варто зазначити, що запропонована джестами інтерпретація латиномовної практики, має не лише суто комічну тональність, але і відчутну ідеологічну імплікацію. У згаданій збірці одним із найпоширеніших мотивів є висміювання тих кліриків, які погано знають латину. Так, зокрема, у 36 джесті описується курйозний епізод, спричинений прагненням малоосвіченого пастора

¹⁵ The Sackful of News // Elizabethan Prose Fiction/ Ed by M. Lawlis – New York: The Odyssey Press, Inc., 1967. – P.28-29.

¹⁶ A Hundred Merry Tales // Merry Tales by Master Skelton and Other Jestbooks of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. ed. by P.M.Zall. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1963. – P.135.

¹⁷ Ibid. – P.139.

II. Історико-літературний процес

підвищити власний інтелектуальний рівень за рахунок “консультацій” із сином джентльмена, котрий і сам плутається у латинських виразах¹⁸. Сам факт поганого володіння латиною, як правило, створює таку комічну ситуацію, в якій герой – поганий знавець – виявляється об’єктом відвертого висміювання. Показовий у цьому сенсі джест № 90, герой якого – священик – запрошує до себе на вечерю єпископа і, невірною зрозумівши латиномовний вираз “Preparas mihi modicum”, що закликає хазяїна до поміркованості у приготуванні страв, вбиває єдиного власного коня на ім’я Modicum і готує його як печеню спеціально для високого гостя¹⁹. Як бачимо, погане володіння латиною дорого коштує недолугому священику: він залишився без коня і став об’єктом гострої критики єпископа.

Втім слід визнати, що автори англійських джестів інколи наважуються вийти за межі прецедентальності, а це, по суті, призводить до певних світоглядних узагальнень. Так, зокрема, у збірці “Сто веселих історій” зустрічаються джести, в яких критикується латиномовна практика богослужіння як така, що створює велику кількість непорозумінь і стає на заваді повному і правильному розумінню Святого Письма. Приміром, у джесті № 14 самі священики сперечаються щодо правильності вжитку певних зворотів і перемогу у диспуті одержує той із них, хто пропонує ніколи не вживати у проповідях тих слів, значення яких незрозумілі²⁰. Думається, що наявність відчутної інтенції анонімного автора до цієї проблеми була об’єктивним наслідком інтенсифікації реформаційних процесів у Англії наприкінці правління Генріха VIII. Нагадаємо, що саме в цей час з’являються перші англійські переклади Біблії (1525р. – переклад Нового Завіту, виконаний В.Тіндейлом), і богослужіння в лоні

¹⁸ Ibid. – P.97.

¹⁹ Ibid. – P.140.

²⁰ Ibid. – P.76-77.

англіканської церкви ведеться не латиною, а англійською мовою²¹. Тож, як бачимо, ставлення автора “Ста веселих історій” до мовної ситуації в царині релігії було досить амбівалентним: об’єктом критики виявляються і священники, які погано знають латину, і сама практика латиномовного богослужіння, яка спричинює очевидні складності у спілкуванні людини з Богом.

Присутність певного ідеологічно-детермінованого струменя відчувається і у наявності апологетики суто протестантських доктринальних положень. Показовим є, приміром, джест 7 зі збірки “Кумедні оповідання майстра Скелтона, поета-лауреата” (“Як Скелтон, повернувшись від єпископа прочитав проповідь”). У ньому відображено загальні умонастрої, що зумовлені посиленням недовіри прихожан до священнослужителів, але водночас міститься і досить парадоксальний ідейно-змістовий концепт (реабілітація права священників на подружнє життя). Однією з причин упередженого ставлення пастви зазвичай виявлялося тотальне порушення священниками закону celibату. Головний герой аналізованого джесту теж належить до когорти “неідеальних” церковнослужителів. Фабульний кістяк історії з легкістю може бути реконструйований із тексту проповіді, яку виголошує Скелтон перед парафіянами. Отже, Скелтон тримає у своєму будинку жінку з якою живе гріховним життям, це й налаштовує людей проти нього. Однак варто наголосити, що поштовхом для виголошення промови стає не стільки обурення прихожан поведінкою їхнього пастора, скільки їхній активний спротив тому, що Скелтон визнав свою дитину, народженою його коханкою. Тобто, можна припустити, що сам факт наявності коханки в клірика хоч і був аморальним, але тривалий час сприймався як щось буденне. І лише з появою дитини прихожани висловили

²¹ Дет. див.: *Торкут Н.М.* Перші англomовні переклади Біблії та їхній вплив на літературний процес // Біблія і культура: Збірник наукових статей. – Чернівці: Рута, 2000. – Випуск 1. – С.138-140.

II. Історико-літературний процес

єпископу протест проти недостойної поведінки священика Скелтона. Проте, як дізнаємося з джесту, Скелтон не лише не вбачає нічого гріховного у своїх вчинках, але й доводить власну правоту перед прихожанами.

Даний джест є, по суті, текстом Скелтової проповіді, що виголошена з церковної кафедри. Це не просто словесний самозахист джестового героя, що обстоює свою правоту, це, в першу чергу, ренесансне возвеличення людини, інспіроване бажанням відстоювати природні потреби індивідуума. Головний герой наголошує, що він “точно така ж людина” як і представники його паства, тим самим він стирає будь-яку межу в становій диференціації етико-аксіологічних приписів. Прикметно, що Скелтон не тільки виправдовує себе, але й стає на захист своєї незаконної дружини. Так, він не соромиться привселюдно звернутися до неї, і визнає, що вона мати його дитини. В словах головного персонажа звучить любов і повага до жінки, він радше в повний голос заявляє прихожанам-чоловікам, що ті мають “зіпсованих жінок”, а в нього “чесна, від якої був народжений благочестивий хлопчик”²². Означення “благочестивий” до незаконнонародженої дитини із вуст священика мало б звучати як скверна, однак Скелтон доводить свою правоту, показавши сина всім присутнім. Відсутність у немовляти будь-яких вад і каліцтв дає священику право звинуватити паству у безпідставності скарги, поданої єпископу.

Таким чином, аналізований джест презентує сюжет, імплікація якого спрацьовує на реалізацію цілком конкретного ідеологічного завдання, сутність якого полягає в залученні все більшої кількості прихожан до лона англіканської церкви. Річ у тім, що одним із численних моментів, які відрізняли релігійно-доктринальну практику протестантської церкви від католицької, була відмова від

²² Merry Tales Newly imprinted and made by Master Skelton Poet Laureat // A Hundred Merry Tales, and Other Jestbooks of the Fifteenth and Sixteenth Centuries/ Ed. by P.M.Zall. – Lincoln: Univ. of Nebraska Press, 1963. – P.323-324.

целібату (тобто закону, що забороняв священикам брати шлюб і мати дітей). Релігійна свідомість англійської пастви 60–70-х років XVI ст. формувалася в контексті складної й напруженої релігійної ситуації під відчутним впливом католицької традиції (згадаймо, що під час правління Марії Кривавої (1553–1558) в Англії було реставровано католицизм)²³. Тож не дивно, що ставлення до кардинальних змін і нововведень, які несла з собою елізаветинська церковна реформа, далеко не завжди було однозначним.

Опосередкований вплив на масову свідомість безперечно здійснює літературна продукція. Проаналізований джест про Скелтона, по суті, формує нові етико-аксіологічні уявлення. Наголошуючи на тому, що паства не має права засуджувати священика, який порушив закони целібату, цей джест готує читацький загаль до схвальної рецепції норм і релігійної практики англійської церкви. На це спрацьовує і спекуляція анонімного автора джесту на іміджі головного героя, і вдало представлена логіка Скелтона, і, головне, спроба розглянути одну із найзначиміших релігійних проблем – проблему целібату – через онтологічно-побутовий спектр її оформлення. Як наслідок, зовнішні порушення церковних норм, з одного боку, ніяким чином не вплинули на авторитет священика в очах прихожан, а з іншого – не змінили внутрішнє розуміння героєм свого призначення – бути поводителем для пастви. Крім того, у проповіді Скелтона відчувається домінуюче ренесансне начало, яке виступає стрижневою характерологічною ознакою образу героя і виражене в розкутості, розумінні значимості своїх бажань і прагнень.

Таким чином, здійснений порівняльний аналіз специфіки художньої репрезентації антиклерикальної теми у фабліо, шванках і джестах переконливо доводить, що типологічні збіги спостерігаються насамперед у виборі об'єкта висміювання – представників інституту церкви, а

²³ Дет. див.: *Сказкин С.Д.* Из истории социально-политической и духовной жизни Западной Европы в средние века. – М.: Наука, 1981. – 293 с.

II. Історико-літературний процес

також у присутності таких мотивів, як викриття хтивості священиків, що порушують морально-етичні приписи, висміювання сластолюбства, черевоугодства і жадібності кліриків, а також справедливе покарання недостойних служителів церкви чи то винахідливими трікстерами, чи то прихожанами, чи то вищими церковними чинами, чи то самим комічним випадком.

Водночас можна констатувати, що шванки і джести демонструють значно більшу типологічну подібність між собою і помітно відрізняються від фабліо на рівні соціокультурної заангажованості. Якщо антиклерикальна спрямованість фабліо обмежується, як правило, критикою конкретних негативних явищ і рис, тобто має прецедентальний характер, то шванки і фабліо ставлять під сумнів, так би мовити, глобальні речі, а саме – доктринальні положення і онтологічну практику католицизму. Послугуючись термінологією школи “нового історизму”, соціокультурну функцію фабліо у даному випадку можна визначити, як “стримування” культурних кордонів, оскільки висміюючи вади окремих представників кліру, французька жанрова модель була націлена на збереження або навіть захист стереотипних етико-аксіологічних уявлень та існуючих релігійних приписів і доктринальних догм. Шванк і джест, ідеологічний простір яких виявляється значно ширшим, орієнтовані на досягнення більш кардинальних зрушень у релігійній сфері: розхитуючи культурні кордони (ставлячи під сумнів певні культурні практики, зокрема, закони celibату, латиномовне богослужіння та ін.), ці жанрові модифікації комічної прози, по суті, виступають своєрідними провісниками нових (протестантських) поглядів. Думається, що така подібність художньої репрезентації антиклерикальної тематики у шванках і джестах детермінована хронологічною близькістю і подібністю загальної релігійної ситуації в Німеччині та Англії доби Відродження.

Василина Катерина
(Запоріжжя)

Специфіка репрезентації жіночого образу в англійській кримінальній памфлетистиці XVI ст. (крізь призму гендерного підходу)

У науковій парадигмі сучасного літературознавства важливе місце посідають гендерні студії, що, виникнувши як своєрідна реакція на феміністичні дослідження, мають на меті примирити обидві статі, визначивши особливості взаємин між чоловіками та жінками. Основною в цих студіях виступає категорія “гендер”, яка чітко протиставляється поняттю “sex” і націлена насамперед на аналіз гносеологічного та онтологічного змісту відмінностей у соціальній поведінці чоловіків і жінок, а також на подолання уявлень про виключно біологічну природу таких відмінностей¹. Використання цього поняття, на думку проф. Л.П.Репіної, “покликане виключити біологічний та психологічний детермінізм, що постулював незмінність умов бінарної опозиції чоловічого та жіночого начал”². Гендерні студії, і це є загально визнаним фактом, вивчають взаємозв’язок біологічно успадкованої статі людини з її культурною ідентичністю, соціальним статусом, психологією та ін.

Одним із ключових понять гендерних досліджень виступає “гендерний ідеал” (історично обумовлені суспільні приписи щодо поведінки чоловіків та жінок), який конструюється із таких категорій, як фемінність,

¹ Хоткина З.А. Гендерным исследованиям в России – десять лет // Общественные науки и современность. – 2000. - №4. – С.21.

² Репина Л.П. История Западной Европы: гендерный аспект. – Воронеж, 2001. – С.5.

II. Історико-літературний процес

маскулінність, андрогінність. Фемінність, яка “співвідноситься з природою, натурою, ірраціональним, чуттєво-патологічним”³, традиційно асоціюється з “інтровертністю, залежністю, несміливістю, сентиментальністю”⁴. Маскулінність, яка ототожнюється із “раціональним, інтелектуальним, логічним, з культурою”⁵, характеризується “екстравертністю, активністю, незалежністю, самовпевненістю”⁶. Андрогінність передбачає вищий рівень тотожності рис маскулінності й фемінності, досягнутий однією особою, а також більший вибір варіантів моделей статево-рольової поведінки.

Скласти уявлення про гендерний ідеал тієї чи іншої хронологічно віддаленої від нас епохи можна шляхом аналізу конкретних літературних творів. Тому завдання цієї розвідки полягає у тому, щоб простежити особливості структурування жіночих образів англійської кримінальної памфлетистики доби Відродження з точки зору кореляції таких категорій, як фемінність та маскулінність. Це, з одного боку, сприятиме уточненню сучасної візії гендерного ідеалу жінки англійського соціуму XVI ст., а з іншого – допоможе реставрувати загальну картину еволюції такого гендерного ідеалу від епохи до епохи.

Важливо звернути увагу на той факт, що в Англії другої половини XVI ст. внаслідок певних соціальних зрушень (приміром таких, як сходження на престол королеви Єлизавети I, поступовий процес легальної емансипації жінок) з особливою гостротою постало питання щодо природи жіночого начала. Образ Єлизавети Тюдор, яка дуже часто в уявленні підданих уособлювала андрогінний тип особистості, звичайно ж, не призвів до

³ Современный философский словарь / Под.ред В.Е.Кемеровского. – Москва, Бишняк, Екатеринбург. – 1996. – С.546.

⁴ Ушакин С. Поле пола: в центре и по краям // Вопросы философии. – 1999. – №5. – С.80-81.

⁵ Современный философский словарь. Цит. вид. – С.546.

⁶ Ушакин С. Цит. вид. ... – С.80-81.

руйнації гендерної стратифікації англійського суспільства, однак дещо змінив усталені уявлення про співвіднесеність гендерних ролей.

Гендерні стереотипи в англійському суспільстві часів Відродження формувалися під впливом двох протилежних концепцій природи жіночого начала. Біля витоків однієї з них стояв славнозвісний постулат Арістотеля про те, що жінка є недовершеним чоловіком і основне її призначення – народжувати дітей. Згідно з цією концепцією, жіноцтво представлялося як диявольське плем'я, що спроможне призвести до загибелі всього суцього на землі. На підтвердження такої візії ролі й природи слабкої статі наводилися різноманітні приклади (від епізоду спокушання Адама Євою в Едемському саду до жахливих вчинків Марії Кривавої), які супроводжувалися закликами до обмежень прав і свобод жінок. Подібні трактування були надзвичайно зручними під час широкомасштабних полювань на відьом, оскільки дозволяли представникам церкви і владних структур знищувати тих, хто не вписувався у рамки усталених гендерних стереотипів.

Згідно з іншою концепцією, народження якої було спричинене полемічним переосмисленням надбань середньовіччя в гуманістичних колах, жінка вважалася (принаймні це широко декларувалося) рівноправним членом суспільства, за нею визнавалися певні фінансові та майнові права⁷. Полемізуючи з вищевикладеним поглядом на жінок, профеміністично налаштовані митці та релігійно-політичні діячі намагалися переконати своїх співвітчизників у тому, що вплив жінки здебільшого є позитивним. Причому в якості ілюстративного прикладу вони також наводили відомий епізод з Біблії, відзначаючи, що чиста і наївна Єва стала невинною жертвою Диявола-спокусника, чия статева приналежність не викликає жодних сумнівів. В

⁷ Детальніше про це див.: *Торкут Н.М., Василина К.М.* Специфіка інтерпретації “жіночого питання” в англійській ренесансній літературі // Вісник ЗДУ: 36. наук. статей. Філологічні науки. – Запоріжжя, 2002. – №3. – С.134-139.

II. Історико-літературний процес

єлизаветинській Англії приклади із тогочасного політичного і соціального життя мали переконати населення, що правління Єлизавети I приносить позитивні плоди суспільству і є “богоугодною справою”⁸.

Слід зауважити, що попри старання гуманістів світоглядна переорієнтація середньовічного суспільства в цілому відбувалася досить повільно і не була позбавлена певних рецидивів містично-екзальтованих закидів проти прекрасної статі. Так, приміром, навіть великий гуманіст Петрарка, який натхненно оспівував свою неперевершену напівбожественну Лауру, іноді дозволяв собі зауваження на кшталт: “жінка є... справжнім Дияволом”⁹.

Відгомін згаданих двох поглядів на природу жіночого начала відчутний на сторінках тогочасних художніх творів. При цьому в літературній практиці продовжують функціонувати ті полярні традиції, що були укорінені у “високій” та “низькій” гілках культури середньовіччя. Нагадаємо, що у „високому” романі, в якому реалізується естетична програма, закладена свого часу ще трубадурами і труверами, жінка є божественним створінням, іманентним втіленням трансцедентої Богородиці. Відповідно й образ жінки у такій літературі репрезентував гендерний ідеал лицарсько-аристократичної спільноти. Героїні приписувались такі риси, як надмірна чуттєвість, лагідність, ніжність, покірність, природність, а почасти й гріховність (відомо, що адюльтер входив до обов’язкових топосів лицарської літератури), що у ментальності тогочасного реципієнта однозначно співвідносилися із фемінним началом.

Щодо середньовічної “низової” літератури, то тут зустрічається дещо інший образ жінки, яка маючи чисто фемінні риси, як-то тілесність і гріховність, досить часто

⁸ *Aylmer, J. An Harborowe for Faithfull and Trewe Subjectes // British Pamphleteers / Ed. by Orwell, G., Reynolds, R. – Vol.1: From the Sixteenth Century to the French Revolution. – London: Allan Wingate, 1968. – P.33.*

⁹ Цит. за: *Даркевич В.П. Народная культура Средневековья. Пародия в литературе и искусстве IX–XVI вв. – М.: Наука, 1992. – С.137.*

обирає маскулінні моделі поведінки – вона стає ініціативною, активною, раціональною і доволі прагматичною. У багатьох випадках саме представниці слабкої статі обводять кругом пальця безініціативних, хтивих та недолугих чоловіків. Наділення жінок маскулініними рисами вочевидь сприяло акцентуації позитивного начала в жіночій природі. У контексті ренесансного антропоцентричного світосприйняття саме такий тип жіночого образу виявляється більш привабливим як для творця, так і для реципієнта художньої продукції.

Цікаво, що твори про жінок писалися в основному чоловіками, і переважна більшість адресатів визначалися як “джентльмени”. При цьому статеві ідентифікація письменника та читача відбивалася на структуруванні фемінного ідеалу. Гуманісти, які стверджували ідеал досконалої, добродесної та всебічно розвиненої людини, прагнучи наблизити до цього ідеалу і слабку стать, подекуди змальовували жінок як справжніх носіїв категорії “virtu”, категорії, яка більш пасує чоловічій природі. Саме тому поступово на літературній авансцені дійові, ініціативні, підприємливі, а іноді навіть і підступні жінки почали змінювати полохливих, невпевнених у собі, постійно страждаючих та безініціативних дам, які мовчазно й покійно сприймають психологічний і фізичний тиск із боку чоловіків.

Особливо бурхливо процес реструктуризації фемінного стереотипу відбувається на сторінках кримінальної памфлетистики, яка набула надзвичайної популярності у ренесансній Англії. Тут увага реципієнта виявляється прикутою до перипетій життя повій, перекупниць, злодійок. Той факт, що кримінальна художня проза виникає на перетині двох літературних тенденцій („високої” та „низької”), обумовив внутрішню амбівалентність репрезентованого в ній гендерного ідеалу, а також зафіксував певні зрушення у розподілі гендерних ролей в англійському соціумі часів Ренесансу.

II. Історико-літературний процес

Важливо звернути увагу на той факт, що за часів свого становлення, тобто на початку XVI ст., шахрайська література Англії описувала злочинський стан як сонм абстрактних виконавців певних видів злочинницьких практик. Жінки не виділялися в окрему групу всередині злочинницького світу, вони були радше допоміжним персоналом, співучасницями або пасивними свідками злочинів чоловіків. Однак уже наприкінці XVI ст. у коннікетчерівських памфлетах скандально відомого романіста і драматурга Роберта Гріна намічається тенденція до більшої індивідуалізації образів кримінальних “талентів”, що дозволяє пильніше придивитися до окремих персоналій, з’ясувати специфіку структурування гендерних стосунків та сутність репрезентації жіночого й чоловічого начал у структурі жіночого гендерного ідеалу кримінальної прози.

Слід відзначити, що Грін, який вже здобув гучну славу вправного романіста і драматурга, спочатку механічно переніс у царину кримінальної памфлетистики ті гендерні стереотипи, що сформувалися в елизаветинській „високій” літературі. Зокрема, в першому зі своїх коннікетчерівських творів, який має доволі претензійну назву „Славетне викриття шахрайства” (1591), Грін звертає увагу лише на тих жінок, що задіяні у здійсненні такого різновиду шахрайства, яке на злочинському арго має назву кросс-байтерство (cross-biting). Тут перед читачами постають повії (акцент на гріховності), котрі, прогулюючись у певних місцях, приваблюють хтивих джентльменів своїми тілесними принадами (тілесність), розпалюючи їхнє бажання задовольнити сексуальний потяг та керуючись інструкціями спільників (пасивність, підлеглість), заманюють своїх клієнтів до затишного місця. На цьому їхні функції закінчуються. Далі до справи беруться й успішно її завершують чоловіки. На авансцену виходять шахраї (кросс-байтери), які, вдаючи розлюченого чоловіка або брата повійниці, вимагають від нещасної жертви хабара, аби зам’яти цю делікатну справу. І зазвичай джентльмени,

не бажаючи зайвого розголосу та боячись згнатьбити своє ім'я, погоджуються віддати гроші або майно. Отже, у подібних аферах, як бачимо, жінкам відводиться традиційна роль жертви, приманки, пасивної учасниці подій, чії думки і почуття жодною мірою не хвилюють ані героїв, ані автора, ані читача. Памфлетист акцентує увагу здебільшого на таких жіночих рисах, як тілесність і гривовність.

Досить цікавою в аналізованому памфлеті Гріна є та його частина, яка має назву „Веселе викриття шахрайства вуглярів”. Тут перед читачем постають прості жінки, які начебто зійшли зі сторінок ренесансних новел. Зіткнувшись із шахрайством продавців вугілля та усвідомлюючи необхідність відновлення порядку і справедливості, ці сільські матрони, поводяться досить радикально: виявляючи активність та ініціативу, використовуючи кількісну перевагу, вони із застосуванням грубої сили б'ють та виганяють нечесного продавця, відшкодовують власні збитки та запобігають майбутнім шахрайствам. Отже, тут з усією очевидністю проявляють себе ренесансні зміни у сприйнятті гендерних стосунків, які репрезентуються у світлі владних відносин. Втім, Грін не досить послідовно втілює цю концепцію у своїх творах. Так само, як і інші його сучасники, він постійно коливається між середньовічною ворожістю та ренесансною поблажливістю у рецепції жіноцтва.

У наступному памфлеті - “Друга й остання частина конні-кетчерства” (1591) – Р.Грін лише побіжно зауважує, що в злочинному світі Лондона не лише чоловіки, але й жінки практикують кишенькові злочини та зрізування гаманців (“women Foists and women Nips”). При цьому літератор звертає увагу на те, що такі злочинці є більш небезпечними, оскільки ті, хто спілкується з ними, наражають на небезпеку не лише власне майно, але й здоров'я: “вони хворіють на таку французьку хворобу, коли на голові у них залишається волосся не більше, ніж на нігтях”¹⁰.

¹⁰ *Greene R. The Second Part of Conny-Catching // The Bodley Head Quartos / Ed. by G.B.Harrison. – London: John Lane The Bodley Head Ltd, 1923. – P.35.*

II. Історико-літературний процес

Отже, в цьому памфлеті Грін, певною мірою повертаючись до середньовічної рецепції жіночої статі, знову наголошує на почуттєвій, тілесній, гріховній стороні жіночої природи. Він не виходить у цілому за межі тогочасних стереотипів щодо розподілу гендерних ролей, хоча й надає жінкам певної автономності та самостійності у межах здійснення конкретного злочину.

Така ж пасивна роль відведена прекрасній статі і в третьому памфлеті Гріна (“Третя й остання частина коннікетчерства”, 1592), де проста жінка, керована несвідомими та інтуїтивними потягами, підкоряючись волі чоловіка, спричинює хаос у власному житті. Почуваючись самотньою вдалині від своїх рідних і близьких, до яких вона, як і будь-яка жінка, надзвичайно прив’язана, героїня цього памфлету одразу ж проникається симпатією до шахрая, який представився їй кузенком із провінції. Вона не лише впускає його у дім, де служить покоївкою, але й спонукає господарів до доброзичливого ставлення до гостя. Скориставшись наївністю й довірливістю дівчини, шахрай виносить із будинку все, що тільки може. Отже, знову маємо ситуацію, коли жінка виявляється підпорядкованою чоловічій волі та наглому збігові обставин, яким не здатна протистояти.

У наступному творі Р.Гріна, що носить назву “Передвісник Чорної книги” (1592), жінки характеризуються головним персонажем Недом Брауном як дурні й слабкі істоти, покірне знаряддя в його руках. Важливо, що герой, який називає себе „захисником” повійниць, закріплює своє домінування над жінками, зауважуючи, що використовує їх як “капкани, щоб ловити простаків”¹¹. Він наголошує на тому, що особисто вигадує свої витівки, а спільниця має лише виконувати його інструкції. Нед, в уста якого автор, можливо, вклав своє власне зневажливе ставлення до жінок, доволі різко висловлюється проти

¹¹ *Greene R. The Blacke Bookes Messenger // The Bodley Head Quartos... – P.7.*

інституту шлюбу („одруження, як і повішання, є невідворотніми”¹²). Подружні стосунки взагалі нічого не варті для шахрая, який з легкістю обмінюється жінками зі своїм товаришем по шахрайському ремеслу. Порівнюючи цей акт обміну із торгівлею конями, він цинічно визначає місце жінок у його житті – вони є таким самим товаром, як і те майно, яке він краде у недолугих джентльменів.

У цьому творі в характері повії також домінують традиційно фемінні риси. Підлеглість, другорядність та жертвовність характерні для жінки Неда Брауна, яка зрештою виявляється неспроможною впоратися навіть із своїм власним ремеслом. Так, приміром, запросивши до себе простого джентльмена і пустивши у хід жіночі чари, ця повія розраховує позбавити свого клієнта грошей. Однак у результаті невмілого поводження, жінка сама втрачає власні речі, а її спільник ледь не тоне у лайні. Загальна зневажлива тональність рецепції жінки закріплюється ще й за рахунок використання негативно забарвленої лексики у процесі номінації представниць слабкої статі: “harlot” (хвойда), “whore” (блудниця), “trull” (повія), “hackster” (дівка) та ін.

Очевидно, що в ранніх памфлетах Р.Грін хоча і наділяє своїх героїнь певними маскулітними рисами, у цілому не виходить за межі чітко вираженої монологічної гендерної парадигми, яка міцно укріпилася у свідомості тогочасних реципієнтів у процесі їхньої соціалізації.

Намічена у попередніх памфлетах тенденція до підсилення маскулітного компоненту в структурі образів головних героїнь, яка, вочевидь мала гносеологічно-буттєві передумови, найпотужніше проявляється в останньому памфлеті Р.Гріна “Диспут між конні-кетчером та конні-кетчеркою” (1592), найбільш цікавому в аспекті аналізованої проблеми. Уже з самої назви цього твору („Диспут між конні-кетчером та конні-кетчеркою стосовно

¹² Ibid. – P.11.

II. Історико-літературний процес

того, хто, злодій чи повія, завдає найбільшої шкоди суспільству. З викриттям таємних шахрайств спокусливих продажних жінок”) помітно, що автор вдається до своєрідної гри з читачем, натякаючи на те, що прийшов час переосмислити традиційні уявлення про взаємовідносини статей, про гендерні розбіжності.

Р.Грін починає розпалювати уяву свого традиційного адресата (джентльменів, купців, підмайстрів та сільських фермерів) вже у вступі, коли, анонсуючи оповідь, зауважує, що чоловіки, які спілкуються з повіями: “не лише позбавляються товарів, ганьблять свої добрі імена, але й наражаються на хвороби, нудоту, невиліковні рани, виразки”¹³. Ця думка є лейтмотивом усього твору і повторюється раз у раз як у прозовій, так і у віршованій формі, з різним ступенем інтенсивності та акцентом на різних хворобах. Ті жінки, що спричиняють подібні страждання, саме й формують стереотипний образ жінки як породження пекла, “кровожерної істоти”, що призводять чоловіків до загибелі. У цьому відчувається відлуння середньовічних уявлень про жінку.

Утім, коли памфлетист передає слово самій повії Нен, стає очевидним, що тон оповіді змінюється. У першій частині твору, яка власне і презентує дискусію між коннікетчером Лоуренсом та повійницею Нен, героїня, котра самозахоплено розповідає про власні успіхи у шахрайській “професії”, намагається довести, що жінка є більш вигадливою у шахрайстві та більш небезпечною для суспільства. Вправність і майстерність у крадіжках, здатність раціонально і тверезо оцінювати ситуацію та обирати найбільш вдалий спосіб ошукування, додаючи до цього природну привабливість та награну слабкість чи безпорадність, вміння швидко адаптуватися до будь-яких обставин – усе це надає повіям більше шансів приспати

¹³ *Greene R. A Disputation Between a He-Cony-Catcher And A She-Cony-Catcher // The Elizabethan Underworld / Ed.by A.V.Judges. – London: George Routledge & Sons. Ltd., 1930. – P.206.*

пильність недолугих простаків. Добре усвідомлюючи існуючі в суспільстві гендерні норми, вони прагнуть переорієнтувати традиційно асиметричну гендерну систему на свій лад: у крадійському світі жінки із вторинних, непомітних та пригнічених істот перетворюються на домінуючих, яскравих та значущих.

У памфлеті підкреслюється, що повійниці та крадійки нерідко стають головними учасниками і навіть ініціаторами кримінальних дій, виступаючи при цьому не тільки й не стільки як об'єкт сексуальних посягань чоловіків, але і як енергійні та вигадливі особистості, котрі самостійно і навіть більш вправно, ніж чоловіки, здійснюють акти морального та фізичного насильства над слабкими й недолугими представниками сильної статі, які легко підпадають під вплив жіночих чар. Тож останнім часом у кросс-байтерстві, як зазначає Нен, стан справ дещо змінюється – іноді чоловіки виступають уже не як основні виконавчі, а лише як допоміжний персонал, головну ж роль у шахрайському акті відіграють дотепні та розсудливі проститутки.

До речі, мовна характеристика Нен також дає підстави вважати, що ця повія наділена такими традиційно маскулініними рисами, як рішучість, тверезість у судженнях, твердість у прийнятті рішень, а також непохитність у власних переконаннях. Із самого початку діалогу саме вона задає загальний тон спілкування та неухильно підштовхує Лоуренса до усвідомлення її правоти.

У діалогічній частині відбувається поступове переосмислення і спрощення традиційної гендерної парадигми. Зустрівшись із Нен, Лоуренс звертає увагу на те, що його співбесідниця має гарний вигляд і вдягнена у дорогі сукні, при цьому він впевнений, що такий добробут забезпечений її чоловіком або коханцем. Тобто, Лоуренс висловлює традиційні уявлення про те, що саме чоловікові відведено роль сильної, підприємливої особи, яка домінує у подружньому житті і спроможна забезпечити захист і

II. Історико-літературний процес

процвітання жінки. Цьому пройдисвіту навіть не спадає на думку, що жінка сама здатна заробляти на хліб. Нен доволі зухвало спростовує ці стереотипи і зауважує, що вона сама собі голова: “якщо б я не заробляла більше своїм розумом, ніж він [чоловік – **К.В.**] здобуває своїми прийомами, я б цілий рік могла ходити роздягнена та без грошей”¹⁴. Захоплюючи у розмові нетипову для жінки домінуючу позицію (стосунки домінування, як бачимо, дещо реверсуються), Нен вдається до гри, спрямованої на спростування загальноприйнятих уявлень про статеві ролі у суспільстві. У її репліках відбувається переструктурування гендерних стосунків і стереотипів: чоловіки постають як хтиві, тупі та безініціативні особи, які є легкою поживою для підприємливих куртизанок.

Сама модальність промови Нен свідчить про те, що вона почувається вільно й розкуто. Тож доволі природно у її виконанні виглядає такий невластивий тогочасним жінкам стилістичний прийом, як самовихваляння. “Я доведу, – самовпевнено говорить вона, – що жінки, я маю на увазі жінки нашої професії, повійниці, або як нас ще називають ниці пройдисвіти проститутки, є більш вправними, більш небезпечними для суспільства, і більш вигадливими у здобутті грошей, ніж найвигадливіші із нині живих кишенькових злодіїв, зрізувачів гаманців, крадіїв коней...”¹⁵. І дійсно, зрештою їй вдається досягти свого – наприкінці розмови злодій Лоуренс все ж погоджується з нею: „У жінок живий розум... вони можуть разом із задоволенням отримувати те, що ми досягаємо у небезпеці”¹⁶.

Активне насичення жіночого образу повії Нен маскулініними рисами з епізодичним домінуванням їх у характері героїні може свідчити про те, що наприкінці XIV ст. андрогінний тип особистості все більшою мірою починає привертати увагу англійської читацької аудиторії:

¹⁴ *Greene R.* A Disputation... – P.209.

¹⁵ *Ibid.* – P.210.

¹⁶ *Ibid.* – P.218.

вродлива жінка, яка вміє заробляти гроші та залишатися незалежною, виявляється більш цілісною натурою і має більше шансів реалізуватися у цьому світі.

Однак слід зауважити, що в аналізованому творі Р.Грін, віддаючи певну данину моді та намагаючись уникнути звинувачень у надмірному захопленні романтикою шахрайського життя, обрамлює промову Нен передмовою, в якій експлікує загальні побоювання продажних жінок та декларує власні дидактичні інтенції („хотілося б, щоб моя праця стала застереженням для моїх співвітчизників уникати компанії таких зрадливих куртизанок!”¹⁷), а також оповіддю про дивне перевтілення анонімною куртизанки на добропорядну матрону. Бажаючи, вочевидь, деякою мірою нівелювати те захоплення проститутками, що чітко простежується у діалогічній частині памфлету, Р.Грін додатково вибудовує ряд асоціативних ланцюжків, які неодмінно мають привести читача до розуміння того, що проститутки – це диявольські створіння, а також викликати містичний жах перед ними.

Автор звертає увагу на те, що такі жінки спроможні зачарувати (“bewitch”), спокусити (“inveigle”), ув’язнити (“entrap”), обідрати (“rifle”) простих джентльменів, довести їх до жебрацтва (“begging”), хвороб (“diseases”), ганьби (“shame”) та смерті (“death”). Він називає їх гусінню (“caterpillars”), монстрами (“monsters”), створюючи доволі відразливий, демонізований образ. Разом з тим, постійно порівнюючи жінок зі змієм-спокусником, памфлетист наділяє їх практичним розумом та холодною розсудливістю – рисами, які традиційно атрибутовалися чоловікам. Доволі показовою у цьому сенсі є, приміром, остання репліка Лоуренса: “Так, ви схожі на крокодилів, коли плачете, на василісків, коли всміхаєтеся, на зміїв, коли плануєте щось, та на головних поплічників диявола, які мають призвести світ до руйнації”¹⁸.

¹⁷ Ibid. – P.208.

¹⁸ Ibid. – P.225.

II. Історико-літературний процес

Ще одним компонентом обрамлення діалогу між Лоуренсом та Нен є друга частина твору, в якій письменник наводить сповідь анонімної куртизанки. Вдаючись до улюбленої притчі про блудного сина, він створює дидактичну історію про те, як нестримна у своїх бажаннях дівчина спочатку стає повією, а потім, послухавши у борделі проповідь одного зі своїх потенційних клієнтів, перероджується на добропорядну жінку.

Героїня розповідає про ранні роки свого життя, коли вона, усвідомивши свою владу над чоловіками, потроху підпорядкувала усе життя власним сексуальним потягам. Маючи всі умови для нормального життя (заможні батьки, належне соціальне становище, велика кількість женихів), вона впадає у гріх і, не вийшовши заміж, тікає з дому разом із не дуже пристойним чоловіком. Згодом покидає його та поза шлюбом починає жити з іншим (цей факт однозначно мав викликати осуд у тогочасного читача). Зрештою вона тікає й від цього чоловіка та оселяється в одному із притонів Лондона. Слід зауважити, що такий спосіб життя цілком влаштовував хтиву дівчину і ніщо не провіщало змін у її світобаченні. Маючи шахрайовату вдачу, вона досить майстерно використовувала слабкості чоловіків та жила у власне задоволення. Сама собі була головою (влади чоловіків не визнавала, а за винахідливістю та практичністю мало хто міг з нею рівнятися) і, хоча інколи і вдавалася до ламентаций стосовно необхідності розкаяння, у цілому досить комфортно почувалася в такому незалежному статусі.

Саме в такому стані й знаходить її у притоні один праведний чоловік, який своєю патетичною промовою спонукає куртизанку переглянути власне ставлення до життя і повністю змінитися. Такий фінал цієї історії виглядає доволі штучним і психологічно непереконливим, адже ніщо ані в логіці розвитку подій, ані в настроях головної героїні, ані в її поведінці не провіщало дивних змін. Більш того, коли на ранній стадії розбещення рідний

дядько намагався навернути її на праведний шлях, його слова не справили на неї жодного враження. Дівчина цинічно заявляла: “Я зневажала Бога, і навіть більше, мене легко можна було б переконати, що Бога взагалі немає... Я ніколи не ходила до церкви та на проповіді. Я категорично відмовлялася від них, вважаючи їх безглуздими казками, які розповідають з кафедри”¹⁹.

Слід зауважити, що у цьому памфлеті, як і багатьох інших тогочасних творах, акцент робиться на тілесності й гріховності як іманентних якостях жіночої природи. Так, приміром, ключовими в історії молодої повії є слова хтивість (“lust”), розпусність (“wantonness”), підступність (“dishonesty”), блуд (“whoredom”). Р.Грін наголошує на тому, що такий спосіб життя є неприпустимим. Він нагадує читачеві, що головна парафія жінок – це домашнє господарство: “Діану завжди зображують із черепахою біля ніг, маючи на увазі те, що жінка не повинна бути сама по собі, вона, як равлик, має нести свій дім на своїй спині та залишатися за роботою вдома, щоб зберігати своє ім’я від ганьби, а свої чесноти від закидів заздрісників”²⁰. Памфлетист наголошує, що основна проблема цієї куртизанки полягає у намаганні відкинути традиційні ролі, які відводяться жінці у соціумі, та претендувати на виконання маскулінних функцій.

Зауважимо також, що попри експліцитне засудження Р.Грином у своєму памфлеті тих жінок, які постають об’єктом його уваги, у підтексті відчувається його захоплення вправністю й талановитістю королев кримінального світу. Це захоплення такими андрогінно орієнтованими героїнями передалося і його наступникам, внаслідок чого в англійській кримінальній літературі виникає окремий клас літератури про підприємливих куртизанок і повійниць.

Отже, такий вектор еволюції образу головної героїні в межах ейдології кримінальної прози (від залежної і підлеглої

¹⁹ Ibid. – P.243.

²⁰ Ibid. – P.229-230.

II. Історико-літературний процес

істоти до повноправної хазяйки ситуації та господині свого життя), який запропонував Грін, виявився напрочуд продуктивним. Жінки, які спекулюють на притаманних їм фемінних рисах (слабкість, легковажність, покірливість, сексуальна привабливість) та культивують у собі маскулітні риси (сила, рішучість, раціонізм, жорстокість), мають більше шансів на успіх у патріархальному світі, ніж навіть самі ж чоловіки, яким бракує фемінних принад.

Хижацький характер злочинного суспільства, в якому виживає лише найсильніший, спотворює саму сутність жіночого гендеру. Внаслідок цього в літературних творах з'являються образи таких собі шахрайських андрогінів, як, наприклад, Мері Карлтон, кишенькової злодійки Молл та ін. Апофеоз синтезу двох гендерів знаменується свідомим і чітко задекларованим прагненням ще однієї літературної героїні – волелюбної куртизанки Роксани (з однойменного роману Д.Дефо) – бути “чоловіком-жінкою”²¹.

²¹ Defoe D. The Fortunate Mistress or, A History of the Life and Vast Variety of Fortunes of Mademoiselle de Beveau, afterwards called the Countess de Wintselheim in Germany, being the Person known by the Name of the Lady Roxana in the Time of Charles II. – London: Oxford University Press, 1964. – P.171.

Штефан Анна
(Запоріжжя)

Творчі пошуки і художні здобутки Ентоні Манді

Інтерес до культури англійського Ренесансу не згасає вже протягом кількох століть, однак у загальній панорамі розвитку тогочасного мистецтва все ще залишається чимало прогалин, які створюють простір для наукового пошуку. В контексті доволі жвавого інтересу сучасної світової і вітчизняної науки до творчих надбань англійських ренесансних літераторів особливої актуальності набувають задачі, пов'язані зі створенням цілісної стереоскопічної картини розвитку художньої літератури в Англії доби Відродження.

На сьогодні зарубіжними і вітчизняними літературознавцями вже досить ретельно й детально “прописані” найбільш яскраві фрагменти “першого плану” цієї картини, що пов'язані з творчістю таких видатних майстрів слова, як драматурги В.Шекспір і К.Марло, прозаїки Ф.Сідні і Дж.Лілі, поети Е.Спенсер і Дж.Донн. При цьому її “другий план” досі ще є нечітким і затемненим: крізь сутінки століть там ледь промальовуються розпливчасті контури літературних творів, які належать перу менш відомих “men of letters”, чий творчий доробок і нині залишається маловивченим. Однак без висвітлення елементів та фігур “другого плану”, без надання їм певної чіткості, рельєфності й кольорової насиченості загальна картина розвитку англійської ренесансної літератури приречена залишатися незавершеною.

Саме до літераторів “другого плану”, чії твори дозволяють поглиблювати рельєфність та збільшувати стереоскопічність згаданої картини, і належить Ентоні Манді (1560-1633) – письменник, художній досвід якого ще

II. Історико-літературний процес

жодного разу не обирався об'єктом комплексного і системного літературознавчого аналізу.

Ця стаття є першою в українському ренесансознавчому дискурсі спробою історико-літературної презентації творчості Е.Манді. Відомий мандрівник, політичний діяч, талановитий перекладач, письменник Манді залишив по собі надзвичайно різноманітний творчий спадок, який включає романи, низку драматичних творів, балади, численні ліричні вірші й пісні, а також переклади відомих іспанських та французьких лицарських романів. Його здатність вправно займатися такими якісно відмінними видами діяльності, як літературна творчість і мандри, політична кар'єра і режисура, видавнича практика і художній переклад, викликала здивування навіть у його сучасників, для яких суто ренесансний ідеал всебічно-розвиненої особистості був майже культовим. Невипадково в письменницьких колах за Манді, як свідчать спогади його колег по перу, міцно закріпилося прізвисько „Джек-майстер на всі руки” („Jack-of-all-traders”).

Власне літературні таланти цього письменника оцінюються фахівцями досить неоднозначно. Відомо, що свого часу твори Манді були доволі популярними у читацької публіки, а його романи, які неодноразово перевидавалися, приносили йому певний фінансовий зиск: К.С.Льюїс навіть називає його одним із перших комерційних авторів¹. Е.Манді належав до когорта письменників-професіоналів, які не вважали ганебним заробляти на життя саме літературною працею. Нагадаємо, що представники суспільної еліти в ті часи нерідко приховували власне авторство або ж, намагаючись містифікувати читачів, заявляли у передмовях і епістолах, що особисто вони нібито до появи своїх творів у друкованому вигляді причетності не мають. Натомість Ентоні Манді не тільки не соромився своїх письменницьких гонорарів, але й принагідно хизувався

¹ Lewis C.S. English Literature in the XVII c. excluding drama. – Oxford: Ox.Un.Pr., 1973. – P.400-402.

тим, що саме літературний талант відкриває йому шлях до фінансового успіху. За свідченням укладачів біографічного довідника „Британські автори до 1800” С.Кунітса та Г.Гейкрафта, „чверть століття Манді тримав руку на пульсі літературної Англії, і все, що виходило з-під його пера, продавалося”².

П'єси Е.Манді також мали чималий успіх у публіки, хоча, звісно, його драматичні спроби значно поступалися творам таких корифеїв елизаветинського театру, як Дж.Лілі, К.Марло, В.Шекспір. Тогочасний літературний критик Ф.Мерез називав його кращим творцем сюжетів („the best plotter”)³. Коментуючи таку високу оцінку, сучасний критик Дж.Кольєр зауважує, що п'єсам Манді була властива дивовижна спроможність тримати читача в напрузі, і саме ця риса свого часу перетворила його на головного конкурента Бена Джонсона⁴. Згідно з відомостями, наведеними у „Словнику національних біографій”, Е.Манді і Б.Джонсон були запеклими супротивниками⁵.

Науковці вважають, що саме Манді висміюється Б.Джонсоном у комедії „Зміна події”, де представлений дивакуватий персонаж Антоніо Баландіно – “автор пейджентів..., котрий завжди ходить з гвоздиною або зубочисткою в роті ... за штучністю і манірністю він дасть фору дюжині жінок, а за своєю занудністю він дорівнює цілому десяткові констеблів.” У уста Антоніо автор вкладає досить кумедну саморефлексію, в якій, на думку дослідників, відчувається іронічне ставлення батька англійської сатири до стилістики творів Манді: “Я часто

² British authors before 1800. A Biographical Dictionary. Ed. By S.J.Kunitz & H.Haycraft. – NY: The H.W. Wilson Company, 1952. – P.371.

³ Meres F. Palladis Tamia or Wit's Treasury. 1598 University of Illinois Studies in Language and Literature, XVI, Nos. 3-4; – Urbana, University of Illinois, 1933. – P.44.

⁴ Collier J.P. The Introduction & Notes to *John a Kent & John a Cumber* by Anthony Munday. London, 1851. – P. ix-x.

⁵ Dictionary of National Biography / Ed. by S.Lee. – London, 1894. – Vol. XXXIX. – P.292.

II. Історико-літературний процес

використовую затерті фрази, як і багато інших, ...я пишу дуже просто, а це не може не подобатись читачам⁶.

Прикметно, що популярність Манді-драматурга тривала й за часів розквіту слави Шекспіра⁷. Більш того, саме Великий Бард вважається одним із вірогідних співавторів п'єси Манді „Томас Мор” (1594), сьогодні більшість шекспірознавців-текстологів схильні визнати причетність Шекспіра до написання кількох сцен цієї трагедії⁸.

Драматургічна спадщина Е.Манді, яка, безсумнівно, заслуговує на ретельне літературознавче дослідження, включає декілька п'єс для стаціонарної сцени та низку пейджентів, що ставилися на вулицях міста. У реєстрі групи книговидавців – “Щоденнику Філіпа Генслоу” – зазначено, що протягом 1597-1602 рр. Манді опублікував 15 або 16 п'єс. Однак не всі вони дійшли до нашого часу. Найбільш відомими з-поміж тих, що збереглися, є „Джон Кент і Джон Камер” (1589?), „Життя сера Джона Олдкаселського” (1590?), „Падіння Роберта, Графа Хантінгтона” (1598), „Сір Томас Мор” (1598) та „Смерть Роберта, Графа Хантінгтона”.

У фундаментальних наукових працях з історії елізаветинського театру, на жаль, не приділено належної уваги ані жанровій своєрідності такого оригінального явища як пейджент, ані поетиці трагедій і комедій Е.Манді. Щоправда, науковці відзначають, що його творчі пошуки в сфері драматургії були пов'язані з орієнтацією на комедії Теренція і Плавта, а також із прагненням поєднати елементи національної театральної традиції з драматургічною технікою італійської вченої комедії.

⁶ Harvey P. The Oxford companion to English Literature. – Oxford: Ox.Un.Pr., 1967. – P. 565.

⁷ Encyclopaedia Britannica. A Dictionary of Arts, Sciences & General Literature. 9th Ed. – Vol. XVII. – Edinburg: Adam & Charles Black. – P. 204.

⁸ Preface to Munday A.Crufo-thriambos. – London. Ed. & privalty printed, 1962. – P.3-11.

Думається, що характер п'єс Манді відбиває особливості тієї ситуації, що склалася в англійській драматургії 80-х років XIV ст. Це був час, коли в драматичних творах поєднувалися найрізноманітніші тенденції, жанрові стереотипи шкільної драми вступали в активну взаємодію з технікою, прийомами і елементами народного театру. До речі, саме вплив останнього дається взнаки у п'єсах „Падіння Роберта, Графа Хантінгтона” та „Смерть Роберта, Графа Хантінгтона”, які орієнтовані на органічне засвоєння англійської фольклорної традиції. Граф Хантінгтон, приміром, постає на сценічних підмостках як Робін Гуд, а національна традиція „під деревом зеленим” створює особливий емоційний фон та надає п'єсі певного колориту.

Вагомим є внесок Е.Манді у розвиток жанру пейджента – сценаріїв святкових церемоній. Слід зауважити, що на сьогодні ані в зарубіжному, ані у вітчизняному літературознавстві не існує цілісного аналітичного дослідження цього жанру, який пройшов достатньо довгий шлях розвитку й становлення. Його місце в англійській театральній традиції, як і його роль у формуванні ренесансної драматургії, поки ще залишаються невизначеними.

З точки зору текстуальності і сценології пейджент можна розглядати як твір-виставу у формі діалогу з описовими ремарками та авторськими інструкціями щодо його виконання під час посвячення мера міста на посаду. Ренесансний пейджент був водночас і продуктом певної соціокультурної ситуації, і важливим чинником, який безпосередньо впливав на розвиток драматичного мистецтва. Варто звернути увагу також і на ідеологічний статус пейджента як специфічного жанру англійської ренесансної драматургії. Річ у тім, що в елізаветинському суспільстві пейджент виконував важливу ідеологічну функцію: він сприяв формуванню необхідних стереотипних уявлень спільноти про чесноти й достоїнства щойно

II. Історико-літературний процес

обраного лорда-мера, оскільки одночасно закладав систему певних ціннісних уявлень самого правителя міста і створював ореол поваги й визнання навколо цієї постаті.

Жанр пейджента може слугувати прекрасною ілюстрацією тези представників школи “нового історизму” про те, що література є культурою в дії⁹. Наприклад, у своєму пейдженті „Chruso-thriambos. Тріумф Золота...” (1611) Манді наче на невидимий стрижень нанизує численні історичні асоціації, сучасні події проектуються ним на минуле. Причому всі ці асоціації є метафоричними, оскільки й сама історія є такою. Історія, що представлена на сцені, несе відбиток сьогоденних ідей. Грізний Час, що наказує і повеліває від імені вищих сил, ієрархія суспільних станів та вірність традиціям, яку демонструють виведені на сценічні підмостки колишні Лорди Мери, є точною копією суспільних стосунків тієї доби, але копією метафоричною, такою, що подається крізь призму театральних і літературних традицій.

Значний інтерес викликають і здійснені Е.Манді переклади іспанських лицарських романів “Пальмерін із Олівії”, “Англійський Пальмерін” та “Пальмандос”. Перекладацький хист Манді, до речі, згодом високо оцінив його відомий співвітчизник – англійський поет-романтик Роберт Сауті. У 1807 році, звернувшись до ренесансного перекладу “Англійського Пальмеріну”, він відзначив майстерність і авторитет Манді-перекладача та висловив припущення, що той був засновником перекладацької гільдії¹⁰. Про перекладацький талант Манді пише і Рональд Бейн – один із авторів “Кембріджської історії англійської та американської літератури”. При цьому він акцентує увагу на тому, що, адаптуючи італійську п’єсу “Фіделія та

⁹ *Greenblatt S. Culture // Critical terms for Literary study / Ed. by F.Lentricchia and T.McLaughlin. – Chicago and London: The University of Chicago Press, 1990. – P.226.*

¹⁰ *Baldwin T.W. On the literary Genetics of Shakspeare’s plays. 1592-1594. The University of Illinois Press. Urbana, 1959. – P. 27-31.*

Фортуніо” до смаків елизаветинського двору, англійський перекладач перетворив прозовий твір на віршований, який приємно вражає своєю поетичністю¹¹.

Отже, творчий доробок Ентоні Манді є не тільки вельми репрезентативним за кількістю досить вдалих мистецьких спроб, але й доволі різноманітним за жанровою приналежністю літературних творів. Писав він із надзвичайною легкістю, орієнтуючись здебільшого на смаки тогочасного масового читача, тож йому вдалося створити цілу низку художніх текстів, які набули популярності у читацької публіки і принесли своєму авторові певний фінансовий зиск. Очевидно Е.Манді можна назвати одним із перших професійних письменників, своєрідним літературним поденником, предтечею сучасних творців комерційної масової літературної продукції.

¹¹ *Bayne R. Lesser Elizabethan Dramatists / The Cambridge History of English and American Literature. An Encyclopedia in Eighteen Volumes. Volume V. The Drama to 1642, Part One n / Ed. by A.W.Ward and A.R.Waller. – New York: Patnam, 1909.*

Пастушенко Людмила
(Дніпропетровськ)

**Осмислення пейзажного локусу
німецькими письменниками-пасторалістами
XVII століття: Мартін Опіц**

Важливість вивчення художнього простору, який, на думку вчених, складає «концепційний і почуттєвий інвентар культури»¹, не викликає жодного сумніву. Звернення до буколічного локусу в літературі XVII століття, коли пейзаж, що поєднує топологічні, стереотипно-клішовані ландшафтні елементи з неповторними національними прикметами, вочевидь, перебував у вирішальній стадії естетичного формування², є надзвичайно суттєвим для досягнення художньої картини світу доби класицизму і бароко. При цьому ключовою для поетики пасторалі є, згідно із загальноприйнятою думкою теоретиків жанру, «одвічно закладена в буколіці можливість вираження смислу, який перевищує її безпосередній зміст»³. Кардинальний, з погляду буколічної кодифікації, принцип осцилювання, мерехтіння поетик, що корінням своїм сягає визнаної, що йде від Вергілія, традиції інтегрувати у фікційний світ елементи реального світу, дозволяв авторам усіяко актуалізувати пасторальну фікцію. Естетичний принцип, який пов'язує в алюзіотивній системі взаємних відсилань природу, мистецтво, Античність, що будучи взяті всі разом, «натякали

¹ Гуревич А.Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1972. – С.27.

² См.: Кормилов С.И. Пейзаж // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А.Н.Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – С.732-733.

³ Юрченко Т.Г. Пастораль // Литературная энциклопедия терминов и понятий... Цит. вид. – С.725.

на сучасність»⁴, знаходив специфічне художньо-філософське втілення у кожному із національних регіонів Європи.

Німецька романна пастораль, що, на жаль, обійдена увагою вітчизняних дослідників⁵, відрізняється яскравою художньою своєрідністю і має вартий уваги поетичний характер, багато в чому несхожий із відомими європейськими зразками жанру. Спрямована на вирішення гострих інтелектуальних проблем сучасності та конфронтаційно налаштована по відношенню до кризової дійсності пастораль у Німеччині XVII ст. досить нетрадиційно використовує декоративно-буколічне іносказання. Пасторальний роман на німецькому ґрунті яскраво втілює скептичні умонастрої та філолофсько-етичні шукання сучасників, їхні пошуки притулку в ідеалізованій самоті – на лоні природи, в умовно «сільському», замиському житті. Письменники-пасторалісти зосереджують сюжетну дію в рамках традиційно-стереотипного, буколічно стилізованого, і в той же час значною мірою національно конкретизованого пейзажного локусу, що є досить далеким від театралізованої герметичної ізоляції від великого світу⁶. Таким чином, можливо, вперше в історії німецького роману Нового часу барочно-класицистична пастораль справді цілеспрямовано освоює пейзажне тло.

Звернення до ландшафтної теми в німецькій літературі Нового часу є важливим вже хоча б у силу принципової маловивченості даного кола проблем, внаслідок чого в науці стосовно німецького мистецтва XVII ст. виникла тенденція

⁴ Баткин Л.М. Мотив «разнообразия» в «Аркадии» Саннадзаро и новый культурный смысл античного жанра // Античное наследие в культуре Возрождения. – М.: Наука, 1984. – С.169-170.

⁵ Відзначимо, що новітні літературно-енциклопедичні видання Росії уже містять перелік німецьких пасторалей. Див.: Юрченко Т.Г. Цит. вид. – С.727.

⁶ Про поетику романної пасторалі див.: Пастушенко Л.И. Идейно-художественное своеобразие немецкой романной пасторали XVII в. // Филологические науки. – М.: Высшая школа, 1990. – № 5. – С.39-50; Пастушенко Л.И. Жанрова своєрідність німецької романної пасторалі XVII ст. // Іноземна філологія. – Львів: Світ, 1992. – № 103. – С.143-149.

II. Історико-літературний процес

недооцінювання ролі пейзажної естетичної традиції, у тому числі – буколічної. І теза деяких учених-культурологів про те, що замеський ландшафт у Німеччині доби Тридцятирічної війни «рідко викликає довірче почуття рідного»⁷, і рішучі сумніви мистецтвознавців щодо самостійності німецьких художників-пейзажистів⁸, не кажучи вже про цілковите нехтування літературознавства новаторськими образотворчими ландшафтними тенденціями німецької романної пасторалі⁹, усе це – виразні прояви тієї негативістської концепції, що збіднює наші теоретичні уявлення про культуру Німеччини XVII ст. та потребує рішучого перегляду в сучасній науці.

1630-ті роки склали епоху народження німецької романної прози Нового часу. Першовідкривачем пасторалі в Німеччині стала прозометрична, синтетична в жанровому відношенні¹⁰ «Пастораль про німфу Герцинію» (1630)

⁷ *Stuhr M.* Deutsche Malerei des Barock. – Leipzig: VEB E.A.Seemann Verlag, 1981. – S.6. Цьому твердженню суперечить думка знавця естетики німецького пейзажу, який узагальнив досвід Даха, Ріста, Веделя, Харсдерфера, Циглера, Ширмера та інших німецьких авторів XVII ст.: «Городяни жадають насолодитися природою і свідомо до цього прагнуть». См.: *Flemming W.* Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. – Halle an der Saale: Max Niemeyer Verlag, 1931. – S. 39.

⁸ Російська дослідниця практично прирівнює німецьких художників-пейзажистів епохи бароко до копіїстів західноєвропейського пейзажного живопису. Див.: *Изергина А.Н.* Немецкая живопись XVII в. Очерки. – Л.-М.: Искусство, 1960. – С.24, 33, 40-41.

⁹ Парадоксальним чином німецька романна пастораль опиняється поза увагою навіть авторів робіт, спеціально зосереджених на темі природи. Наприклад, дослідження, присвячене становленню й еволюції «відчуття природи» у німецькій літературі, згадує про «Герцинію» М.Опіца, ототожнює її з ідилією і залишає за бортом аналізу. Див.: *Flemming W.* Op. cit. – S.35. Замовчує досвід ландшафтних характеристик письменників-пасторалістів Німеччини також і новітнє енциклопедичне видання. Див.: *Riedel W.* Natur – Landschaft // Fischer Lexikon Literatur / Hrsg. von U. Ricklefs: In 3 Bd. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – Bd. 3. – S.1417-1433.

¹⁰ Автор спирається поряд з пасторальною на іншу національну традицію – «світських творів», у корисності яких він переконаний і основні жанри яких перелічує в передмові. Це церковні гімни, книги про війну і мир, оказіональна поезія, описи природи, котрі містять екземпліфікуючі повчання і настанови,

М.Опіца, що позначена безсумнівними романними рисами. Автор класицистичної «Герцинії», незаперечний авторитет у царині поезики і віршування Німеччини, трактує центральну ситуацію втечі героя від любовних негараздів та воєнного хаосу на лоно природи, розробляє сюжет переконання: долучаючись до красот рідного краю, герой осягає таємниці природи, пізнання і творчості, переймається скепсисом стосовно ідеї рятівної подорожі до далеких країн. У процесі пошуків персонажем відгуків славних «давніх часів»¹¹, – ознайомлення з героїчним національним минулим, спілкування з однодумцями, поетами-пастухами, «чи то дітьми муз, чи то самими музами»¹², – жага юного вразливого героя втекти до «міста на Сені»¹³ поступово згасає. Персонаж, який пізнав усю фальш світського життя та відчув зрадливість кохання, переосмислює пасторальний ідеал та пов'язані з ним можливості особистого усамітнення, що здавалося йому благодотворним. Він відмовляється від тимчасового ескейпізму, в ньому визріває рішення повернутися у великий світ, до «люб'язної, але виснаженої батьківщини»¹⁴. Таким чином, поетизація природи рідного краю в громадянській «Герцинії» є органічним компонентом концепції пасторалізму, провідним мотивом образотворчої модальності ідилії.

Співзвучний Сіднієвій «Аркадії» осуд пасторального способу життя у вустах занепокоєного долею німецької нації письменника набуває актуального громадянського загострення: марними і навіть злочинними є пошуки

що свідчить про складний жанровий сплав, який лежить у фундаменті новаторського цілого.

¹¹ *Opitz M. Schäfferey von der Nimfen Herzinie.* – Bresslau: Verlegung David Müllers, 1630. – S.31.

¹² *Ibid.* – S.10.

¹³ Письменник розгортає перифрастичний опис Парижа: «Прикраса міст, школа світськості, мати добрих звичаїв» (*Ibid.* – S.9), розширюючи тим самим просторові перспективи локусу пасторалі уявленнями про реальний європейський простір. Панегірик покровителю включає перелік усіх політично значимих європейських країн.

¹⁴ *Ibid.* – S.25.

II. Історико-літературний процес

особистого щастя, поза межами знедоленого і знекровленого за роки воєнної розрухи отчого краю. Під пером гуманіста-мандрівника народжується романна пастораль, в ідейному світі якої від руйнівних потрясінь повсякденності не захищають ані гармонія високих душевних якостей персонажів, ані умиротворений спокій ідилічного пейзажу, стилізованого за високим зразком окультуреної природи Саннадзаро: «По цей бік Судетських полів... розташована долина, просторе півколо якої нагадує півкулю чаші, вона сповнена численними сторожовими вежами, прекрасними струмками, селами, маєтками і кошарами. Ти можеш назвати її притулком усіх чужоземців, веселим відлюддям, оселею насолод німф або польових божеств, шедевром природи»¹⁵. Відзначимо, що відкрита панорама-кругозір, яка змальовується як чітко відмежований земний рай, багато в чому є канонічною і в перспективі може сягати локального ідеалу місцеположення гуманістичної вілли¹⁶.

Пасторальний локус, що традиційно відтворює семіотичний код природної єдності натурального і рукотворного, сприймається крізь призму актуальної сучасності, безпосередньо відбиває тему воєнних нещасть отчого краю, тому що Ich-Erzähler відразу ж уточнює: лише гори відокремлюють благословенний притулок його споглядального усамітнення від рідної йому місцевості, «яка зазнала нещастя плачевної війни»¹⁷. Духовна прихильність близького авторові героя до рідної Сілезії виступає тим засобом, що допомагає привернути увагу сучасників до пекучих національних проблем, виховати відданість батьківщині. Таким чином, принцип осцилювання поетик реалізується як пряме поєднання модальностей, вплавлення острівців і елементів соціально-історичного зображення у традиційний буколічний код.

¹⁵ Ibid. – S.7.

¹⁶ Див. про це: Riedel W. Op. cit. – S. 1426.

¹⁷ Opitz M. Op. cit. – S.7.

Пасторальний контекст буття героя, що безпосередньо співвідноситься з непасторальною дійсністю, дозволяє виявити загрозливі ознаки соціально-політичної ситуації Тридцятирічної війни. Непасторальний світ, із якого тікає герой, пронизаний рисами національно-історичної конкретності, автор згадує, приміром, убивства, пожежі, зрошені кров'ю поля: ...mordt vndt brandt / ... das feldt mitt blute wirdt begoßen¹⁸. За цим вбачається складний світоглядний філософський план, який визначає особливий принцип співвідносності в естетичному рішенні художнього простору, де навмисно дисонуюче зближення гармонічно проясненого і гостро дисгармонійного непасторального світу послаблює позачасовий смисл ідилії, коректуючи її призмою регіонально специфічних історико-політичних реалій актуальної сучасності Німеччини.

Відомий знавець європейської пасторалі¹⁹ М.Опід спирається на національну традицію ренесансно-гуманістичної буколіки та пасторальної поезії Першої сілезької школи, Плодоносного товариства. Пасторалістика, що має більш ніж тисячолітню історію, при всьому формалізованому характері її поетологічної традиції, є для письменника живою школою літературної практики сучасності. Кодифікована в плані насиченості поетики стійкими елементами, ця жанрова стихія переживає знаменне відродження в оригінальному, просякнутому патріотичним ентузіазмом варіанті прозаметричної пасторалі з відчутними романними рисами.

Позначений емблематичним стилем мислення твір сплавляє «вічні» пасторальні топоси з національно характерними, регіонально забарвленими прикметами: образи німфи місцевого джерела і гроту німф, зображення водної

¹⁸ Ibid. – S. 10.

¹⁹ Усього в передмові і тексті названо 15 імен авторитетних європейських пасторалістів, чий досвід увійшов у фундамент жанру «Герцинії». Детальний порівняльний аналіз пропонує робота: *Huebner A. Das erste deutsche Schäferidyll und seine Quellen.* Diss. – Königsberg i. Pr.: Albert-Ludwigs-Universität, 1910.

II. Історико-літературний процес

стихії, традиційний мотив галереї з живописними полотнами, теми сходження персонажів у земні надра та гірських мандрівок, сцени чаклунства, колорит прозоро зашифрованого театралізованого пастухування з його звичними іменами-масками і філософськими бесідами героїв. Мотиви спогадів про нещасливе кохання є елегійно співзвучними з часом дії, до речі, у трактуванні М.Опіца часу досить далекого від традиційно прийнятих для пасторалі й особливо благословенних з точки зору поетики жанру весни й літа. Тут це кінець жовтня (Weinmonat) з його скорботним передчуттям скорих холодів і неминучого зимового завмирання природи. Якщо традиційне уявлення про безтурботний буколічний локус принципово виключало із образу простору ворожу життю й усьому живому зиму, то пейзаж «Герцинії», навпаки, насичений передвістями зимових холодів, – письменник проблематизує типовий буколічний топос.

Отже, вже на початку оповідання календарно й астрологічно чітко (знак терезів змінює знак скорпіона) позначається темпоральна датованість дії, письменник створює сумний осінній пейзаж: «Лоза стояла без грон, плоди попадали з дерев, різкий північний вітер вкрав убрання кущів»²⁰. При цьому автором обирається семантично знакова в контексті воєнної реальності флоронімна ремінісценція: виноградна лоза (разом зі смоківницею) вже у Пісні пісень, а також і в північній, готичній культурній традиції²¹, виступала символом надії на мирні часи. Підкреслено патетичним, нетрадиційним трактуванням цього пейзажного атрибуту («гола виноградна лоза») М.Опіц підкреслює гостре неблагополуччя тогочасної реальності Німеччини. Новація письменника, який релятивізує пасторальний топос ідеального

²⁰ *Opitz M.* Op. cit. – S.7. Пошлемося на текст оригіналу: Der stock stund ohne wein // das obst war von den bäumen // Der strenge Nortwind nahm // den püschchen ihre zier... Ibid. – S.7.

²¹ *Fraenger W.* Matthias Grünewald. – Dresden: Verlag der Kunst, 1988. – S.84.

природного середовища, стає особливо очевидною у світлі тези сучасного російського дослідника К.А.Чекалова, висловленої ним стосовно «Астрей» д'Юрфе: «Стабільність погоди виглядає як символ стабільності пасторального універсуму».²²

Мандрівка товариства поетів-пастухів, що відбувається у мальовничій гірській місцевості й створює подієво-оповідальну раму твору, просякнута пафосом відкриття чудодійних таємниць природи. Поетизація духовних зв'язків людини з вітчизною відбиває регіональну настроєність автора, який любовно ідеалізує рідний край. Топонімічні та гідрографічні реалії надзвичайно багаті й детально конкретизовані, наприклад: «шляхетні ріки»²³ і водні потоки – Одер, Ізер, Ельба, а також Катцбах, Пархвітц, Квієс, з-поміж дерев згадуються споконвічні для північних лісів ялина, сосна, ялиця й липа²⁴. Створюється уявлення про топографію: прозорі джерела, стрімчаки, зелені луки й родючі поля, Богемський ліс, замок і гірський будиночок Кінаст, гірські пасовища. Прикметно, що чимало з цих ландшафтних реалій дотепер збереглися в Німеччині, і це викликає особливе захоплення у сучасних учених. Образ простору в «Герцінії» моделюється з урахуванням реальних компонентів сілезького пейзажу і водночас згідно з архаїчними уявленнями про ідилічне ядро буколічного локусу. Цей образ вимальовується і деталізується на перетині провідних сюжетних тем твору: теми прославлення батьківщини і теми природи як мудрої наставниці людського роду, наділеної енергією творення.

²² Чекалов К.А. Маньеризм во французской и итальянской литературах. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С. 165.

²³ Opitz M. Op. cit. – S.24.

²⁴ Фахівці-ботаніки фіксують просування саме цих деревних порід з півдня на північ у процесі їхньої природної акліматизації після сходу глетчерів льодовикового періоду і підвищення середньоевропейських температур, саме тому дані різновиди є споконвічними, найбільш властивими німецькому пейзажеві. Див.: *Süßkow R. Bäume und Sträucher.* – Berlin: Der Kinderbuchverlag, 1980. – S.4ff.

II. Історико-літературний процес

Надання переваги німецькій батьківщині не містить ані войовничого, ані патріархального нюансів, але воно не позбавлене атмосфери підкресленої регіональності, певного милування «своїм». Так, короткий екскурс в історію маркоманів створює художній міф, що героїзує національне минуле і «великі справи»²⁵ давніх германців. Можна припустити, що підкреслено експресивне трактування національних пріоритетів, акцентована патріотична домінанта художньої свідомості характеризують М.Опіца як спадкоємця гуманізму Північного Відродження²⁶. Часом поетизація рідної природи – щедрої дарувальниці чудес – виливається в неприхований культ вітчизняного: «Ці перлини, срібло, золото шарами і зливками, породами і зернами залягають у місцевих багатих полях»²⁷, – Німеччина явно постає багатшою «обох Індій». Цей старанно створюваний і акцентований автором історико-ландшафтний міф демонструє, що М.Опіц, як і художники-першовідкривачі пейзажу в живопису Німеччини²⁸, синтезує у своєму уявленні про рідний край ідеалізовану реальність і поетичну мрію.

Таким чином, ядро концепції пейзажного локусу М.Опіца в дусі естетики класицизму культивує ореол підвищеної поетичності в осмисленні природи рідного краю, зображеного в піднесено благородному ключі. До речі, О.Бенеш стосовно основних принципів творчості пейзажистів Північного Відродження зауважував:

²⁵ *Opitz M.* – S.31.

²⁶ Про національну своєрідність німецького гуманістичного руху детальніше див.: *Немилов А.Н.* Специфика гуманизма Северного Возрождения (типология и периодизация) // Типология и периодизация культуры Возрождения. – М.: Наука, 1978. – С.49.

²⁷ *Opitz M.* Op. cit. – S.30.

²⁸ Цим проблемам присвячений спеціальний розділ «Відкривачі пейзажу в живопису і науці» відомої книги О.Бенеша. Див.: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М.: Искусство, 1973. – С.90-101. Дослідник досить красномовно озаглавив також і відповідний підрозділ: «Нове ставлення до природи».

«...чарівна казковість..., поетичність, піднесеність і мрійливість»²⁹, і далі: «Це сновидіння, це вираження природи, а не зорове утвердження реальності»³⁰, – у важливих опорних концептуальних пунктах простежується не тільки зовнішній переклик, але й глибока типологічна подібність головних, легендарно і казково-міфологічно забарвлених тенденцій підходу до осмилення конкретної пейзажної реальності. Очевидними й безсумнівними є паралелі в характері оволодіння місцевими ландшафтними реаліями літераторами і живописцями даної культурної спільноти. Зазначимо, що важливий історико-культурний міф, який фіксує вирішальні точки зіткнення літератури й живопису, багато в чому спирається на антично-міфологічні ремінісценції, але при цьому він цілком раціоналістично, в дусі художньо-філософського мислення Нового часу поєднує риси легенди і сучасного, ідеологічно забарвленого національного імперативу.

Подібні порівняння з живописом не лише провокують, але й роблять цілком правомірними майстерно вплавлені в тканину словесного зображення іконографічні фрагменти ландшафту, які насичують пастораль поетичним відчуттям живої природи і формують жанрову специфіку творів цього роду. Нагадаємо, що ідеї зближення-співставлення поезії й живопису, спроби обґрунтувати їхню подібність та досягнути внутрішню спорідненість буквально пронизували ту епоху. Такими, наприклад, були уявлення про поезію як аналог живопису, що говорить (М.Опіц), співвідносний підхід до малюнка як натурального знаку природи і до віршованого твору, як до умовного знаку мистецтва (Г.Ф.Харсдерфер), теза про зорову природу живописного образу і акустичну – внутрішнього світу почуттів (Я.Бальде). При цьому автор «Герцинії» розробляє не лише візуальні, але й акустичні компоненти пейзажу: пастухів ледь не оглушує шум спадаючих вод, дзюркотіння

²⁹ Там само. – С.93.

³⁰ Там само. – С.94.

II. Історико-літературний процес

ж струмка тишить їхній слух; лютні та скрипки – атрибут польових і гірських німф нарівні з луком і стрілами.

Образ німфи, картинно представленої з біло-мармуровою чашею – джерелом водного потоку – в руці, пов'язує географічно достовірний колорит Гарца як із міфопоетичним началом (*genius loci*), так і з язичницьким, адже ще з часів Античності німф як малих божеств, доброзичливих або лиховісних покровительок місцевості³¹, відносили до водної субстанції. Ім'я німфи національно конкретизоване і співвідноситься з німецькими топонімами: *der Hartz oder Hercynische waldt*³². І хоча енциклопедично освіченому письменникові добре відомо, що дана ономастична реалія веде походження від трактату Тацита «Про Німеччину»³³, він усе ж таки воліє пояснити походження антропоніма, відсилаючи до слововживання «споконвічних уроджених німців» – маркоманів і марсингів³⁴, активізуючи тим самим національну легенду, як це було властиве північному гуманізмові.

М.Опіц відходить від архетипічного значення образу, який споконвічно несе символіку смерті³⁵ і активізує семантичний ореол образу німфи – втаємниченого знавця, коментатора і тлумача природних явищ. У повній відповідності до ренесансної традиції єдності та

³¹ Мотив загрозової німфи в німецькому живопису Відродження (на матеріалі картини Л.Кранаха «Німфа джерела») інтерпретує робота: *Дмитрієва М.Э. Некоторые проблемы художественной жизни Германии эпохи Реформации // Культура эпохи Возрождения и Реформация / Под ред. Л.М.Брагиной. – Л.: Наука, 1981. – С.139-145.*

³² *Opitz M. Op. cit. – S.31.*

³³ *Hercynia silva* або *saltus Hercynium*, – так римляни позначали, за Тацитом, Середньовисокі гори. Примітно, що це пояснення належить самому М.Опіцу.

³⁴ *Opitz M. Op. cit. – S.31.*

³⁵ О.Ф.Лосєв відзначає, що споконвіку грецьке міфологічне і поетичне мислення пов'язувало німф із гротами, печерами, ірраціональними силами, стихією води; народна традиція розуміла водних німф як символ вічного становлення, народження, прилучення до мудрості або божевілля, до життя або смерті. Див.: *Лосєв А.Ф. История античной эстетики. Последние века. Кн.І. – М.: Искусство, 1988. – С.101-102.* Додамо, що М.Опіц розрізняє три різновиди німф – наяд, оріад, дріад, «які освячують ріки, гори і ліс». *Opitz M. Op. cit. – S. 42.*

взаємопроникнення природи й мистецтва, підземний грот – природне житло німф – водночас несе відбиток вищою мірою штучно створеного: це ідеально кругла споруда в стилі древніх храмів, із кришталевими колонами, у нішах якого на зелених килимах розташувалися юні німфи, зайняті вишиванням³⁶. Деякі вчені вважають навіть, що у цьому, позначеному явною умовністю, декоративному фрагменті «Герцинія», про класицистичний характер якої вже приходилося писати³⁷, зраджує ідеї помірності, міри (*maße, maßig*), «золотої середини» і переймається барочною пишністю³⁸.

На відміну від німецького германіста, який наполягає на чисто прикладному, узуальному значенні сюжету про німф³⁹, ми вважаємо, що ця сюжетна ланка у функціональному відношенні реалізує характерний сплав регіонально забарвлених образних асоціацій із позачасовими і міфологічними проєкціями буколічного коду зображення і складає органічний компонент багат шарової пасторальної алегорики художнього тексту. Так, німфа – це і берегиня джерела в місцевому, національному розумінні⁴⁰, і «найпрекрасніше творіння, або скоріше богиня»⁴¹, «цілителька»⁴², а також проводир мандрівних пастухів – носителька мудрості в найдревнішому сенсі, і одночасно

³⁶ *Opitz M.* Op. cit. – S.26. Подібно до цього, у покоях «безсмертної матері німф» Фетиди героїв вводить в оману мистецька імітація у камені змії, риб, морських чудовиськ, птахів, лазурового склепіння.

³⁷ *Пастушенко Л.И.* Барочно-классицистические тенденции в системе поэтики немецкой пасторали XVII века // Барокко и классицизм в истории мировой культуры. Материалы Международной конференции «Седьмые Лафонтеновские чтения». – СПб, 2001. – С.110-112.

³⁸ Див.: *Huebner A.* Op. cit. – S. 25.

³⁹ Так вважав А.Хюбнер: «Казка про німфу розроблена лише для того, щоб підлестити родові Шафготша». Див.: *Huebner A.* Op. cit. – S. 23.

⁴⁰ Дослідники звертають увагу на те, що в розумінні гуманістів і натурфілософів простір полів та лісів населений поряд з античними істотами, на кшталт силванів, німф, нереїд, сатирів, також німецькими гномами, лісовиками, русалками. Див.: *Дмитриева М.Э.* Цит. вид. – С. 146.

⁴¹ *Opitz M.* Op. cit. – S. 24.

⁴² *Ibid.* – S. 61.

II. Історико-літературний процес

зв'язуюча нитка з європейською пасторалістикою (згадаймо про мотив палацу німф на ріці Ліньон, розроблений в романі д'Юрфе «Астрейя»), пов'язана з давньогрецькою (печера німфи Каліпсо в Гомеровій «Одіссеї») і римською літературою (епізод Печери сну в «Метаморфозах» Овідія).

При цьому ідеї вічного відновлення й становлення світу, життєдайної сили води, головного першоелементу матеріальних стихій, багатства і досконалості навколишнього середовища позначають у творі образ природи, яка творить, з її пафосом чудес і експресією вічного творення. Ця багатозначна, під знаком *natura naturans* проєктована на сучасність концепція гуманістично протиставляється у творі, написаному в розпал Тридцятирічної війни, катастрофі воєнної розрухи, атмосфері нещадного знищення живого. Зосереджуючи мотив природи, яка творить, у рамках національно конкретного пейзажного локусу і обігруючи це художнє рішення в дусі місцевого патріотизму (...ми любимо ту країну, чийм повітрям дихаємо)⁴³, М.Опіц, як думається, при всій його прихильності до пасторальної міфотворчості, водночас чутливо сприймає і враховує перспективний зміст натурфілософських спекуляцій. Отже, він перебуває в руслі генерального, інтегруючого конкретні дослідні реалії, напрямку розвитку сучасних йому природничонаукових ідей.

Відчувається, що в пафосній розробці мотивів рідного краю автором, прихильником модного енциклопедизму⁴⁴, багато в чому керує прагнення до достовірного, науково обґрунтованого знання, звідси й чітко локалізований маршрут героїв – Гарц, долини і гроти, сходження на Велетенські гори, – перед читачем розгортається детально

⁴³ Ibid. – S.20. Наведемо цей фрагмент буквально: «Від природи ми зазвичай любимо ту країну, чие повітря ми уперше вдихнули, на чюю землю вперше ступили, якій ми зобов'язані нашим дитинством і вихованням...»...

⁴⁴ Див.: *Maché U. Opitz' „Schäfferey von der Nimfen Hercinie“* in *Seventeenth-Century Literature // Essays on German Literature in honour of G. Joyce Hallamore / Ed. by M.S.Batts and M.G.Stankiewicz.* – Toronto: University of Toronto Press, 1968. – P.36.

поетизована емпірія описовості в зображенні місцевості, майже картографічно точному і гідрографічно докладному. При цьому М.Опіц художньо втілює сучасні йому наукові гіпотези, теорії, відкриття. Але разом з тим його герої ведуть диспут про гірський дух Рюбецале, здавна овіяного містичними народними повір'ями, захоплюються авантюрою зі страшною чортівнею в горах. У свідомості митця природничонаукова і міфологічна версії навколишнього середовища, що передбачають одна одну, існують у взаємному багатозначному взаємодоповненні.

Так, мандрівні пастухи активно раціонально пізнають навколишній світ, розмірковують про різноманітні властивості природного й атмосферного середовища, висловлюють думки про ритмічну космологію – теорію припливів і відпливів. Ці мотиви свідчать про непідробний інтерес письменника до таємного смислу рушійних сил природи, про загострену увагу до глибоко прихованих закономірностей її одухотвореного організму. Звертаючись до творчості першовідкривачів пейзажу в живопису Північного Відродження, вчені зауважують: «Макрокосм порівнювали з одухотвореною істотою, що має власний життєвий ритм, чергування неспання й сну»⁴⁵, – типологічні паралелі і спільність культурної свідомості в цьому процесі осягнення природи є безсумнівними.

Відповідно до міфопоетичного компоненту концепції письменника значна частина оповідання присвячується уявній казковій мандрівці героїв, що спускаються в підземний світ і відвідують царство богині Фетиди. Однак барвіста чарівна сфера земних надр є не тільки міфопоетично фантазійною, як це може здаватися на перший погляд. Насправді таке художнє рішення спирається на сучасну авторові наукову гіпотезу про підземний водний басейн, який нібито пов'язує воєдино всі джерела земної поверхні. Увагу письменника привертають дослідні дані,

⁴⁵ Бенеш О. Цит. вид. – С.92.

II. Історико-літературний процес

тому він пропонує природні пояснення багатьом таємничим явищам навколишнього світу, серед яких, приміром, загадка блукаючих вогнів. При цьому автор розвиває ідею переваги інтелектуальних сторін людської природи. Вустами одного із героїв М.Опіц прямо говорить про достоїнства дослідного знання: «Серце може повірити в те, що підтверджує довгий досвід і сприймає зір»⁴⁶. До речі, у синкретичних образно-раціоналістичних побудовах «Герцинії» вчена ерудиція автора, що поєднував інтерес до новітніх природничо-наукових теорій із описом раритетів і чудес, випереджала й підготовляла ерудитський енциклопедизм пізнього бароко Лоенштейна. Чутливість письменника до раціоналістичних віянь, впавлення в художню тканину природничонаукових фрагментів і пояснень (спостереження щодо загадки блукаючих вогнів, біологічних змін трупа, природи пристрастей жінки) свідчать про живучість традицій неоаристотелізму, які підживлювали європейську пастораль загалом, і німецьку зокрема⁴⁷.

Утім, письменник-раціоналіст не позбавлений гуманістичного, магічно-алхімічно витлумаченого, натур-філософського уявлення про людину і природу, що є осереддями основних матеріальних субстанцій: водної, повітряної, вогняної, земляної. Однак навіть допитливі зарубіжні дослідники-германісти не помітили, що глибинна емблематична логіка організації простору твору будується на сакральній-символічній, активізуючій ідею посвяченості⁴⁸, принципі зіткнення або взаємодії

⁴⁶ *Opitz M.* Op. cit. – S.46.

⁴⁷ Про інтелектуальну наукову традицію неоаристотелізму у французькій пасторалі див.: *Чекалов К.А.* Цит. вид. – С.166. Звертаючись до живопису, відзначимо, наприклад, що на полотні 1609р. «Нічна втеча св. сімейства в Єгипет» (атрибуція незрозуміла) художник франкентальської школи активно втілює знання тодішньої астрономії: на нічному небосхилі, немов на карті зоряного неба, зображені сузір'я, зокрема Чумацький Шлях, нерівності місячного рельєфу. Див.: *Stuhr M.* Op. cit. – S.12.

⁴⁸ Див., наприклад, у тексті: «Німфа ж мовила: Пастухи! Лише стільки дозволено бачити оку людини». *Opitz M.* Op. cit. – S.44. Нагадаємо, що статус німф у пасторальній традиції вищий, аніж статус пастухів.

персонажів з кожною із цих стихій. Так, маршрут мандрівних героїв, «одержимих жагою знань»⁴⁹, пролягає крізь підземний грот німфи (земля), океанічні володіння Фетиди (вода), вогнедишне місце загибелі античних титанів (вогонь), піднебесні гірські височини (повітря).

Красномовна конкретика хімічних атрибутів такої архітекτονіки, наприклад, згадування в зв'язку з вогнем про сірку (сірчаний дим, чад, сморід, «запах сірки – це запах грому і блискавки»⁵⁰) – елемент, що служив алхімічним символом вогню, і водночас у магії – знаком присутності диявола (у сцені бісівського гадання, вирішеній, однак, без ренесансного милування чудодійним⁵¹). У такому ж дусі витримане і згадування про сніжну, імлісту сутність повітряного середовища в горах, із властивою їй особливою ефірною субстанцією, – простір живої природи у творі структуровано в руслі алхімічних уявлень – ярусно, ієрархічно. У зв'язку з цим цікаво відзначити, що дослідники виявляють типологічне явище живописної алхімії (трактування стихій як першооснови різних вторинних субстанцій, ідея органічного взаємопородження матеріальних форм) у пейзажах головного майстра дунайської школи А.Альтдорфера, одного з яскравих представників Північного Відродження⁵².

Художня філософія і антропологія «Герцінії», що просякнута непідробним жвавим інтересом до природного середовища життя людини та пропонує детальне пейзажне тло, конструює в пасторальній картині світу особливий тип зв'язку ландшафтного зображення з натурфілософськими поглядами доби. Спираючись на антропоморфічну тезу про внутрішню спорідненість і подібність основних матеріаль-

⁴⁹ Ibid. – S.29.

⁵⁰ Ibid. – S.45.

⁵¹ Див. про високу оцінку магії: *Гарэн Э.* Магія і астрологія в культурі Возрождения // *Э.Гарен.* Проблемы итальянского Возрождения. – М.: Прогресс, 1986. – С. 331-349.

⁵² *Бенеш О.* Цит. вид. – С.93.

II. Історико-літературний процес

них стихій та природи людини, письменник разом із тим малює образ героя, який активно проникає в таємниці природи, пізнає і раціонально пояснює їх. Тим самим художник слова чітко натякає на провідну з інтелектуальної точки зору ланку в ряді «людина – природа», акцентує на пріоритетності дослідних даних. Так, письменник-пастораліст конкретизує своєю художньою антропологією космологічні основи двочлена «людина – світобудова». Він підхоплює й розробляє притаманну вже Північному Відродженню тенденцію осмислення малого космосу – людини як прямого відображення космології великого світу, всесвіту, у той же час рухаючись, що характерно для XVII ст., від універсального знання до спеціалізованого.

Подібні й паралельні інтелектуальні тенденції поєднання досвіду і здогаду можна простежити в німецькому ландшафтному живопису бароко, що спирався як на результати точного природничонаукового осягнення природи, так і на інтуїтивну метафізичну ідею одухотвореної єдності космічного цілого, в якому людина і її навколишнє середовище постають у взаємній залежності й обумовленості (наприклад, у полотнах А.Ельсхаймера⁵³). Ці два провідні шляхи розвитку пейзажного живопису вже відзначалися мистецтвознавцями, які зафіксували стосовно північного гуманізму «почуття зорової загальності, не обмежене ізольованими точними студіями»⁵⁴. Дані течії пов'язувалися в уяві дослідників з філолофсько-теологічним та науково-емпіричним напрямками пізнання як двома генеральними тенденціями осмислення й вивчення природи в епоху Відродження, що були підхоплені й розвинуті далі

⁵³ Пошлемося на спеціальну роботу з німецького живопису бароко: «Виникав новий, осмислений як космічна цілісність світ ландшафту, в якому людина і природа були явно пов'язані одне з одним». *Stuhr M.* Op. cit. – S.12.

⁵⁴ *Бенеш О.* Цит. вид. – С.91. Спеціальна підпорядкованість локальних і атмосферних подробиць цілісному враженню «в дусі справжнього ландшафтного живопису» була властива вже мистецтву А.Дюрера. Див.: *Ullmann E. Albrecht Dürer.* – Leipzig: VEB Bibliographisches Institut, 1975. – S. 29.

діячами мистецтва бароко, однак уже з позицій Нового часу, в душі філософії телеологічного динамізму.

Таким чином, аналіз засвідчує, що німецька пастораль XVII ст. не тільки виробляла власну оригінальну художню концепцію природи як натурального контексту буття людини, але і всіляко прагнула проникнути в неповторно специфічні, регіонально особливі деталі пейзажу, осмислюючи й експресивно втілюючи тим самим конкретний національний локус. Думається, що вирішальне новаторство «Герцинії» пов'язане із ретельно виваженою, осмисленою в душі часу і переважно класицистично відрефлектованою концепцією ландшафту не меншою, а навіть більшою мірою, ніж з оригінальною рекомбінацією активно використовуваних автором зарубіжних пасторальних зразків⁵⁵.

Зауважимо, що ця концепція в романній пасторалі Німеччини була досить специфічною. Крім літературної моди і національного почуття, прагнення не відстати від закордонних сусідів реальним соціокультурним ґрунтом даного жанру в Німеччині були духовні пошуки гуманізованої дійсності в ідейно-емоційній конфронтації зі стихією війни і руйнувань: «І це місце, що нині прикрашає дорогоцінний світ, приречено на війну без будь-якої провини»⁵⁶, – тональність патріотично налаштованого автора «Герцинії» просякнута безвихідною гіркотою. Звідси стає очевидним, що своєрідність буколічного утопізму німецької романної пасторалі, як М.Опіца, так і його продовжувачів і послідовників⁵⁷, визначає не стільки елегійна туга за золотим віком, скільки безпосередньо

⁵⁵ Вочевидь, маючи на увазі саме цю якість, німецький знавець літератури бароко при трактуванні проблеми новаторства письменника в «Герцинії» бере поняття *erfindet* – «винаходить, відкриває, створює» (жанр) – у лапки. Див.: *Meid V. Opitz, Martin // Metzler Autoren Lexikon / Hrsg. von B.Lutz. – Stuttgart: J.B.Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1986. – S.492.*

⁵⁶ *Opitz M. Op. cit. – S.43.*

⁵⁷ Цим авторам-пасторалістам буде присвячено нашу окрему статтю.

II. Історико-літературний процес

пов'язана з актуальною історичною повсякденністю мрія про стабільність і міцний мир.

Зберігаючи пам'ять про переказ, про легендарне героїчне минуле країни, автор разом із тим не дистанціює сюжетну дію від реальної сучасності Німеччини, не відносить її до минулого. Регіональний сілезький пейзаж, місце усамітнення і мандрівок героїв, постає як мікроострівець тимчасового благополуччя, вплавлений у руйнівний хаотичний воєнний космос тогочасної Німеччини, підпорядкований законам війни, як це ілюструє хіазм: *jetzt mein landt / nicht jetzt mein landt*⁵⁸. Усе це демонструє, наскільки далеко культурна свідомість німецького письменника стоїть від добре відомого йому досвіду європейської пасторалі, наприклад, від маньєристичного роману д'Юрфе «Астрей», прагматичну спрямованість локального міфу якого французькі дослідники вбачають у трактуванні провінції Форє V ст. як богообраної місцевості⁵⁹.

Підкреслена експлікація соціально-історичної логіки в основному сюжеті «Герцинії» призводить до того, що лиха батьківщини сприймаються товариством героїв-пастухів як органічна частина особистої долі. Показовий у цьому плані емблематично забарвлений вислів «тягар вітчизни» (*des Vaterlandes last*)⁶⁰ містить прихований натяк на низку проблем, пов'язаних із тогочасною суспільно-історичною ситуацією Німеччини. Подібна інтенційна спрямованість естетичної фікції послабляла аркадійську знаковість міфопоетичного за своєю природою жанру і накладала відбиток на специфіку художнього простору-часу – малоїдилічного, часто досить далекого від умиротвореної споглядальності, зосередженого у світі нерідко доволі прозаїчної сучасності, який увібрав елементи конкретної національної історії, відкритого зовні.

⁵⁸ *Opitz M.* Op. cit. – S.54.

⁵⁹ Див.: *Чекалов А.К.* Цит. вид. – С.192.

⁶⁰ *Opitz M.* – S.43.

Тож не випадково жанровий простір художнього тексту «Герцінії» допускає включення не тільки звично ідилічних, але й героїчних компонентів, як, приміром, великий панегірик знатному німецькому родові покровителя, що розмикає затишну відособленість аркадійського усамітнення героя уявленням про безкрайні простори тогочасної політико-географічної мапи Європи. Отже, буколічна кодифікація виявляється нестрогою, допускає в пасторальну картину світу зовнішньо іншосмислові та іншостильові складові, які посилюють усередині буколічної кодифікації зображувальну домінанту сучасності і коригують у характерному, патріотично-пафосному німецькому контексті традиційну пасторальну фікцію «стійкого, вічного духовного пейзажу»⁶¹.

⁶¹ Баткин Л.М. Цит. вид. – С.170.

III. Свіжий погляд на давні тексти

Габлевич Марія
(Львів)

Підводний світ Офелії в оригіналі й перекладах

“Увидеть и понять автора произведения – значит увидеть и понять другое, чужое сознание и его мир, то есть другой субъект ("Du")”.

*М.Бахтин*¹

В історії літератури історія Гамлета відома у латиномовному та франкомовному прозових викладах і в трьох драматургічних англійських редакціях, надрукованих під іменем Шекспіра у 1603, 1604 і 1623 рр. Ні Офелія, як така, ні її брат не існують ні в латиномовного Саксона Граматика (Париж, 1514), ні у француза Бельфоре (Париж, 1570). Щоправда, Бельфоре згадує про дівчину – закохану в Гамлета приятельку з дитячих років, яку підсилають до нього "у ліс", аби в його обіймах вона перевірила, чи справді він божевільний. Дівчина попереджує Гамлета, що її підіслано.

Англійська Офелія теж закохана в Гамлета, її теж підсилають, аби з'ясувати, чи не з кохання, бува, він збожеволів, але по-справжньому божеволіє не він, а вона – і

¹ *М.М.Бахтин. Естетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.306.*

так, божевільною, й гине, утопившись у потоці. Звістку цю приносить Королева Королю з Лаертом (F-1602, Q2-1604²).

КОРОЛЕВА. Одна біда наздоганяє іншу.

Офелія, Лаерте, потонула.

ЛАЕРТ. Що? Потонула? Де?

КОРОЛЕВА. Де над рікою хилиться верба,
В потоці чистім сивий лист відбивши,
Туди прийшла вона – уся в вінках,
Заквітчана химерно у стокротки,
В жовтець, у кропиву, в багряне зілля,
Яке так грубо пастухи назвали,
І пальцями мерців дівчата зуть.
Вона хотіла на похилі віти
Розвішати вінки, та заздрий сук
Вломився, і в плакучу течію
Вона упала, бідна. Сперш убрання
Що розпростерлось широко на хвилях,
Її тримало, ніби ту русалку.
Вона пісень співала старовинних,
Немов не відчуваючи біди.
Аж ось, намокши, одяг обважнів
І бідолашну, від пісень затяг
У смертну каламуть. [2, 515]

Монолог Королеви – це не просто розповідь очевидця, а очевидця бездіяльного, ще й поета-філософа за складом сприйняття і мислення. Зрозуміло, що насправді свідком загибелі Офелії не був ніхто – ніхто не міг би спостерігати її

² Варіанти Шекспірового тексту *Гамлета* відомі у двох окремо виданих книжечках – First Quarto (Q1), Second Quarto (Q2), і в найпершому посмертному зібранні п'єс, т.зв. Першому Шекспіровому Фоліо (First Folio, 1623: F). Q2 (опубл. 1604) вважається "добрим" кварто, написаним 1601р.; Q1 (опубл. 1603) вважається "поганим" кварто (скороченою переробкою "доброго" кварто, в якому знаходять впливи F). Текст F визнають як "сценічний" (редагований у театрі) варіант Q2 (час написання той самий: 1601).

Деінде [1] я доводжу, що час написання і публікації Q1 – відповідно, 1590 і 1591 рр., тільки цей текст дійшов до нас у його передруку 1603 року (єдиний примірник цього видання віднайшовся щойно в 1821р.). Там же [1, прим.12, 33, 36, 37] я аргументую думку, що текст F є підредагованим у 1623р. передруком видання, яке з'явилося відразу після його реєстрації у 1602 році Дж.Робертсом у Реєстрі книговидавців, хоча жоден примірник його не зберігся. Отже, я мислю F як майже автентичний авторський текст, попередній до Q2 – останньої авторської редакції.

III. Свіжий погляд на давні тексти

так довго і настільки зблизка, не ворухнувши пальцем для порятунку, та ще потім розказувати в поетичних деталях про свою нелюдську байдужість.³ Показово, що розлогий цей опис з повною довірою сприймають обидва слухачі Королеви – зате в наступній сцені, на кладовищі, автор показує нам, що в інших слухачів навіть звичайна звістка про нещасливу кончину дівчини викликала Підозру – ба Певність, що то самогубча смерть, причину якої кожен, хто чув пісні її підсвідомості, мав би однозначно виснувати сам: недарма священик⁴ підкреслює, що "їй вінки, як *наречений*, дано, *дівоче* клечання, погребний дзвін і проводи" [3]⁵, але без співу псалмів і реквієма – тобто, її поховано як **нібито** незайману дівчину і **нібито** не-самогубцю, бо:

Смерть її сумнівна.
Якби згори наказу нам не дано,
Вона б у неосвяченій землі лежала до сурми
страшного суду,
І замість молитов її могилу камінням закидали б. [2]

³ Дивизна цієї ситуації, коли в найменших деталях – мов у кінокадрах крупним планом – описується смерть, як її може описати тільки очевидець (але той же очевидець цим же описом зраджує себе як бездіяльного спостерігача), нашттовхнув декого на думку, що опис належить убивці Офелії. Тут таки знайшовся і кандидат на убивцю – Гораціо, і причина для вбивства – інтимні стосунки Офелії з Гораціо, і вагітність, яку конче треба було усунути разом з нею, небезпечно балакучою (Інтернетна публікація). Можна було б цю версію прийняти, якби не драматургійні факти, зазначені вище – опис звучить з уст Королеви, а не Гораціо, і поданий він не як переказ, а як свідчення з перших уст. Якщо ж автор, подаючи цей опис, мислив його як вмисне видуману версію, то видумала її – і дуже добре продумала – саме Королева. В такому випадку слід, чесно зважаючи *всі* деталі п'єси здоровим глуздом, шукати мотиви зацікавленості Королеви в цій красивій брехні.

Дана стаття і пишеться з метою дослідити рівень щирості всіх, хто в різний час був дотичний до ословленого Шекспіром світу Офелії – інших персонажів, англійських видавців, літературознавців, читачів, перекладачів.

⁴ Q1, F – *Priest*, "священик"; Q2 – *Doctor*, тобто пастор (єпископ) протестантської церкви.

⁵ Переклад Л. Гребінки найповніше відтворює тут оригінал:

Yet heere she is allow'd her virgin Crants, [F: her Virgin Rites]
Her mayden strewments, and the bringing home
Of bell and buriall. (Q2: ll.3258-61).

У тексті F до "кременю й каміння", *flints and pebbles*, священик додавав ще *shards*- "черепки"⁶.

Сцена над розритою могилою Офелії починається з балачки Гробокопа, котрий демонструє нам, як чиниться суд і присуд щодо "сумнівності" смерті, перебігу якої ніхто не бачив, як з допомогою "чистої" логіки "учені люди" приходять до бажаних оцінок, і як ті оцінки – теж **за бажанням** "загалу" – стають "загальноприйнятими"⁷. Недарма Шекспір вкладає "учену логіку" в уста Гробокопа — бо, при всій його "народній" дотепності й бувалості, логіка його є не більш як продукт вульгарного мислення, яке тим охочіше приймає й поширює будь-яку вульгарну опінію, якщо вона дотепна й виходить з кола людей високородних та вчених. Мотивація цього соціо-психічного явища зрозуміла: кожна вульгарна опінія, ставши "загальноприйнятною", дає охочим до неї носіям чуття спільного плеча, доточує ланку до ланцюга, яким вони об'єднують себе в один великий клас, що, будучи лиш класом, мислить себе як "загал". Говорячи словами Гамлета, дотепний "хлоп носакком наступає дворянинові на п'яту", та все на мозолі [2]. Кожен такий нездоровий мозоль на п'яті дворянина, коли він натоптаний холопом, затирає різницю між благородством і хамством, між культурою, яка вимагає душевної праці й фізичних зусиль, і безкультур'ям, яке не вимагає сливе нічого – тільки б вчасно закидати чистоту черепками слів, або бодай поховати у брудних натяках, – *всі ми, мовляв*, грішні, *всі* з бруду родилися і в бруді помремо.⁸

⁶ Гребінка: "череп'я й цегла" [3]; Клен: "черепки й каміння" [4]; Кочур: "каміння" [2].

⁷ ПЕРШИЙ ГРОБОКОП. Ні, постривай. Ось тобі вода. А ось людина. Гаразд. Тепер, якщо людина йде до води і топиться, то значить, по волі там чи мимоволі, а людина йде сама. Затям собі. А якщо вода йде до людини й топить її, то людина вже не топиться. Отже (*argall = ergo*, лат.), хто в своїй смерті не винен, той собі віку не вкорочував. [2]

⁸ Я вас любив колись. – І я вірила цьому, принце. – А не слід було вірити. Бо хоч би як прищеплювати доброчесність до нашого старого пня, а грішний дух таки залишиться. Я не любив вас. – Тим болючіша мені омана. – Иди в

III. Свіжий погляд на давні тексти

Такі милі своєю дотепністю поетичні оцінки типу "мовляв", "всі-так-кажуть" непомітно застигають у писані або неписані закони, вигідні для сильних світу цього на всіх соціальних рівнях. І творяться вони таким чином не від Адама – найпершої Людини, чоловіка-і-жінки, господарів землі і всього, що на ній⁹, – а від найпершого Адама-Чоловіка, що, як каже нам Біблія, був найпершим на землі паном Жінки і, як підказує біблійно освічений Гробоккоп, найпершим землекопом-дворянином.¹⁰

Всевідаючий драматург-деміург у своїх творах наштовхується на ту складність, що мусить передавати необхідні йому деталі як не в скупих ремарках, то через персонажів. Шекспір, що й матеріали своїх ремарок майстерно вкладав в уста персонажів, іноді мусив вкладати у них і те, що, за несценічних обставин, вони знати й говорити не могли. Такий випадок, що належить до театральних умовностей, маємо, як бачиться, й тут. Що ж особливого хотів повідати нам всевідаючий і всевидячий автор, приділяючи Королеві власну роль?

Перш за все, вода. Для нашого з вами сучасника вода – це H₂O, і тільки. Для Шекспірового сучасника це – елементарна стихія жіночості, води світового океану, води, керовані Місяцем-Цинтією-Діаною, культ якої (а не якийсь окремих культ королеви Єлизавети, як майже поголовно твердять сучасні літературознавці) будували в літературі

черниці. Нащо тобі плодити грішників? ...Усі ми пройдисвіти несосвітенні. Не йми віри нікому з нас. Один тобі шлях – у черниці. [2]

⁹ Буття, 1:26-30.

¹⁰ Буття, 2-3. Шляхетність свого пращура Адама Гробоккоп доводить цим же авторитетним методом – граючи словами та покликаючись на писаний Закон – Святе Письмо: *Clowne. Come, my Spade; there is no ancient Gentlemen, but Gardiners, Ditchers and Graue-makers; they hold vp Adams Profession. Other. Was he a Gentleman? Clo. He was the first that euer bore Armes. Other. Why he had none. Clo. What, ar't a Heathen? how doth thou vnder-stand the Scripture? the Scripture sayes Adam dig'd; could hee digge without Armes? (F, ll. 3218-26).*

Q2 подає скорочений варіант, уникаючи прямої згадки про Біблію (ll.3095-9). *Arms* = 1) руки, *перен.* обійми; 2) зброя; 3) *a coat-of-arms* = а) рицарський обладунок, лати; б) шляхетський герб.

деякі елизаветинські поети. Для них вічнорухома, кругобіжна стихія світових вод тотожна стихії Любові, як це видно, наприклад, із Шекспірових сонетів 56 чи 80. А цілющі джерела завершальної пари сонетів, 153-154, – це ті лагідні води поетичного Слова, які омивають і зцілюють душу, що без них згоріла б самотою в огні неподіленої Любові ще, можливо, й не народивши сонету 1. Якби не його таланти чуття, розуміння і Слова, завдяки яким Шекспір міг більш чи менш успішно **ділитися** вогнем душі своєї з ближніми своїми, вже тим пригашуючи її пал, – якби не постійне рафінування золота дарованих йому талантів¹¹ алхімічним вогнем душі, у творенні нових духовних сполук, – якби не вперта, жертвна вірність Поета своєму покликанню, то душа його, з її чистими юначими поривами, скоріше чи пізніше згоріла б на голівешку стандартно "зрілого" – мужського – Его і виправдовувала б це своє фіаско тим, що й далі штучно – хай і мистецьки¹² – культивувала б готовими рецептами (як робить це старий Полоній, старий король Клавдій¹³ чи молоді Лаерт з Гамлетом) штучну "природу" речей, по-своєму, по-Адамівськи називаючи й переназиваючи світ так, аби життя в ньому зручніше клалося під мозолясті ноги Адама – панотця, патріарха і пана цього світу, під ноги століттями плеканого чоловічого егоїзму.

Шекспір же працює на те, щоб називати речі у їхньому правдиво природному порядку, згідно з Господньою природою – його всеохопним Умом, всесвітньою Душею, всюдисущим Святим Духом Любові, – тобто називати речі так, як вони узгоджуються і з Божою подобою – Людиною: з її двоїнним **духовним Я**, а чи двоїнним **духовним Ми**. Кожне Я чи Ми живе як **духовна** людина так довго, як довго

¹¹ Див. Христову притчу про таланти.

¹² Англ. *artificially* = штучно, *art*=мистецтво, штука. Пор. Королевіну репліку до Полонія: "More matter with less art." – "Більше змісту, менше штуки." [4]; "Змістовніше й простіше." [2]

¹³ *Claudius*, лат. = *crooked*, англ. = "кривий".

III. Свіжий погляд на давні тексти

гармонійно уживаються в Я чи в Ми два їхні щонайтонші **матеріальні** первні – додатне-від'ємне, активне-пасивне, чоловіче-жіноче, Х-У, – творячи разове Ціле, добро, добу, коло, кулю, цикл.

Не визнаю я перепон для шлюбу	<i>Let me not to the marriage of true minds</i>
Правдивих душ і серць. То не любов,	<i>Admit impediments, love is not love</i>
Що годиться на речену їй згубу,	<i>Which alters when it alteration finds</i>
Міняється зі зміною умов. [5, 116]	<i>Or bends with the remover to remove.</i>

Саме в шлюбі двох душ-серць-умів, *minds*, – коли почуття й думки кожних двох **свідомих** Я радо зливаються, щоб тривати в одному **свідомому** Ми, – єднаються їхні природжені, приділені кожному Я, хоч і різною мірою, їхні чоловіча й жіноча душевні стихії – *вогняна* і *водна*: обидві навічно пов'язані з Сонцем та Місяцем. І в цьому єднанні стихій між людьми (у цьому їх єднанні людей), щоразу новому, у *perpetuum mobile* вода і вогонь творять тепло, потрібне для Життя.¹⁴ Вогонь, що його в сиву давнину "вкрав" у богів і приніс на Землю сонячний Прометей¹⁵ – це вогонь його, Прометей, божественної Любові, яким він обігрів зліпок із землі та *небесного дощу*,¹⁶ "до богів усевладних подібний", ожививши його теплом своїх світлових рук у Людину (Овідій). І стала Людина (Адам) живою ДУШЕЮ — чоловічо-жіночою, жіночо-чоловічою – двоякою.

¹⁴ Вогонь при цьому **життєдайно** гасне – пор. виховуваний чоловіками у чоловіках страх знікчемніти під "п'ятою" хай і найплохішої жінки, страх, який породжує ще дужче – агресивно-**нищівне** – палахкотіння вогню, що спалює доквілля. Пал почуттів **всі кажуть** охолоджувати (раціональним) розумом. При поєднанні сухості з холодом умирає життя.

¹⁵ Пор. смисл імень двох із чотирьох синів Яфета, "Епіметей" і "Прометей" – "той, що думає після" (*afterthought*, помисл) і "той, що думає наперед" (*forethought*, промисел), із Гамлетовим (тільки в Q2):

<i>Sure he that made vs with such large discourse</i>	Той, хто дарував нам
<i>Looking before and after, gaue vs not</i>	<i>Па'мять, передбачення</i> і [богорівний]
	розум,

<i>That capabilitie and god-like reason</i>	Давав дарунки всі ці не для того,
<i>To fust in vs vnvsd.</i>	Щоб пліснявою бралися вони. [2]

¹⁶ Пор. Буття 2:5-7.

Не зігріта (батьківським) жаром чоловічого серця і "невідлита" водна (материнська) стихія душевно самотньої Офелії із життєдайної стала згубною. Вона захлеснула її саму.¹⁷ Інакше кажучи, Офелія втонула у надмірі власної незатребованої ласки – вона не дала собі ради з нею, вона не знала, що робити з собою, коли ти сама, як палець, серед людей і нема поруч всевідаючого і велележного патріарха, захисника і законодавця, з його готовими порадами-приписами для всіх жінок – дочок, сестер, матерів, дружин, коханок – на всі випадки їхнього життя.

Коли нема коло тебе батька, який, використовуючи тебе з твоїми почуттями для власних політичних цілей, може вкласти книгу тобі в руки і, поблажливо поплескуючи по плечу, научати, "приєднуючи" цією наукою до "нас", до "усіх нас":

Візьми-но книжку, вдай, що ти читаєш –
Цим трохи скрасиш власну недостойність.
Гай-гай, відомо, що не раз ми й дідька
Прикриєм солодкавістю лиця
Та святоблिवим чином.¹⁸

¹⁷ Пор. розумування Гробокопа вище.

¹⁸ reade on this booke,
That show of such an exercise may cullour
Your lowlines; we are oft too blame in this,
Tis too much proou'd, that with deuotions visage
And pious action, we doe *sugar ore* [over]
The deuill himselfe. (Q2, ll.1590-5)
Читай цю книжку й удавай самотність.
О, часто гудять нас за те, що ми
покорюю й обличчям святоблिवим,
мов медом, чорта самого підласим. [4]

Вдай, немов
Читаси щось із книжки, і тому
На самоті. Усі ми варті гани,
Бо часто ми подобою й лицем
Святим та божим *підсолодимо*
Самого чорта. [3]
Ходи самотньо, так, немов читаси.
Усі такі ми – виглядом побожним
Підласим медом ми хоч би й самого
Нечистого. [2]

Розбіжність між поданим тут оригіналом і перекладами, і між самими перекладами (*курсив*) пояснюється тим, що всі перекладачі використовували сучасне видання тексту, де видавці замінили *lowlines*- "низькість" "доброго кварту" на *loneliness*- "самотність" Фоліо. Найпопулярніший видавець і коментатор, Дженкінс, ніяк не пояснює свого рішення опертися в цьому випадку на текст Фоліо, який сам визнає неосновним, зате до тлумачення фрази *read on this book* притягує всі можливі джерела:

"**Read on this book**"] В іконографічній традиції самотня жінка з книжкою представляла побожність. Звідси наступні рядки, з *exercise, devotion*, etc. Пор. *White Devil*, v.vi, 'Enter Vittoria with a book... What, are you at your prayers?'

III. Свіжий погляд на давні тексти

Книжка (*the book*) є, звичайно, традиційно присутня на іконах Благовіщення Марії".[6,276].

Означаючи родовим артиклем "книжку"- *the book*, не означену ні Шекспіром, ні іконографічною традицією, Дженкінс не каже, що б то могла бути за книжка. І неозначене *such an exercise* – "таке заняття [як читання]" "*цієї книжки*" – тлумачиться у тому ж "побожному" смислі: "***exercise***" релігійний обряд молитви або медитації". Під цю ж іконографічно-обрядну традицію підверстується і пояснення "самотності"- *loneliness*: "***colour your loneliness***" щоб послужити виправданням, чому ти сама" [6, 276].

Все воно мало б сенс, якби 1) книжки в руках самотніх жінок на картинах мали надписи щодо їх змісту; 2) якби навіть на релігійних картинах жінка з книжкою в руках завжди була самотньою; 3) якби "релігійний обряд молитви" міг відбуватися у будь-якому місці, в тому числі на прохідній галереї, де звичайно прогулюється Гамлет, а зараз знаходяться всі персонажі; 4) якби "релігійний обряд молитви або медитації" було прийнято вершити, *походжаючи*; 5) якби Полонієве "ми" стосувалося тільки жінок. Якби, врешті, королівський радник справді міг вручати дочці – та ще в присутності короля – молитовник зі словами: "*Вдавай, що ти його читаш*". Зрозуміло, весь цей релігійний ухил у тлумаченні "ніби-читання" Офелії виник під впливом наступної метафори Полонія – "цукрування (*свого*) диявола". Диявольський *вид* можна схвати під побожним *виглядом*. Саме таке – **суб'єктне**, а не об'єктне – розуміння "диявола" природно лягає на наступну за чергою метафору Короля, коли той говорить про себе і до себе:

Щока повії, вся в густих рум'янах, ("щока повії"="вид диявола", "рум'яна"="цукор")
Не більш потворна, ніж мої діла, (потворні: "щока повії"="вид диявола"="мої діла")
Що зафарбовані в слова красиві.[2] (красиві: "мої фарби-слова"="рум'яна"="цукор")

Але при всьому цьому сучасний коментатор вцілів у точку. Релігійний ухил у його тлумаченні смислів стався тому, що тлумач сам хотів схилитися в цей бік, а не в інший – і хотів так сильно, що волів читати смисли справа наліво, а не зліва направо. Обдумуючи цей текст, він мислив готовими і **бажаними** стереотипами, не сумніваючись, що цими ж стереотипами до нього мислив, серед **усіх**, і Шекспір. Стереотипним і нині, в епоху всезагальної освіти, є бачення освіченої жінки середньовіччя такою, якою її навіть нинішню малюють деякі протестантські доктрини, – жінка на самоті *могла* тільки шити (сцена в кімнаті Офелії), а якщо читала, то *могла* читати тільки молитовник або Євангеліє (ще Біблію, та для цього потрібен був стіл). Гамлет, побачивши Офелію з книжкою, реагує у згоді з "іконографічною градицією", як і персонаж із *Білого диявола* на Вітторію: *What, are you at your prayers?* –

Офелія! О німфо, пом'яни
Мої гріхи в своїх молитвах! [2]

Коли в іншій сцені сам Гамлет з'являється з точно так само неозначено означеною книжкою – *reading on a book*, – коментатор тут же зазначає: "Спроби ідентифікувати цю книжку марні" [6, 245]; марні тому, як з'ясовується далі [6, 467], що вибір автора навіть за конкретною цитатою був би немалим (Ювенал, Гваццо, Еразм). Гамлет *може, походжаючи*, читати будь-які книжки. А в суспільній ієрархії достоїнства (*highness :: lowliness*), як вона представлена у цій сцені Королем, Принцом, Дворянином і дочкою

Немає батька і брата, які звідкись так добре знають, що тобі – юній, чистій і чесній – небезпечно відкрити свою красу навіть місяцеві, не те що найшляхетнішому в Данії юнакові, повіривши його оспівченням і святим присягам, бо:

...На них чуже святенницьке вбрання,
Щоб нечестиві приховать бажання.
...Це сильця, щоб ловити перепілок.
...Ти себе дорожче
Цінуй, а то оспівчиш ти мені свою глупоту.
...І дуже це твоєї зашкодить честі,
Як слухати довірливо ти будеш,
Що він наспівує, як серце втратиш
Або його нестерпним домаганням
Відкриєш чистий свій дівочий скарб.
Не важся, сестро...
...Не тямиш ти нітрохи, як повинна
Поводити себе моя дочка.
...Обмов сама чеснота не уникне.
...Отож-бо я не хочу, щоб про тебе
Могли якісь ходити поговори.
Це я тобі наказую. [2]

І нема вже коханого, що справді забув свої святі присяги, бо збожеволів через неї, від кохання до неї, і має вже досить жінок, з їхнім підмальовуванням, підтанцю-вуванням, жебонінням, і всякою іншою розбещеністю, і наговорює так страшно сам на себе, і на всіх інших чоловіків, і насилає на неї прокляття поговорів, якщо вона не піде в черниці.

"Потьмарився такий шляхетний розум! Які ж бо все це муки страховинні – те, що було, рівняти з тим, що нині" [2]: "Леді, можу я лягти вам на коліна? ...Власне, чи можна покласти голову вам на коліна? ...А ви вже подумали, що я мав на увазі щось непристойне? ...А чудова це думка – лежати між ногами у дівчини. ...Він усе з'ясує, що ви

Дворянина, недостойність- *lowliness* дочки можна скрасити бодай показом того, що вона грамотна.

Щодо метафори "цукрування диявола", коментар Дженкінса досить обтічний: "*visage...sugar*" До цієї мішаної метафори були певні претензії ([it] *has been objected to*), однак смисл її зрозумілий: "створення оманно привабливого вигляду"[6, 277]. Куцість коментаря до цієї "непевної" метафори впадає в очі на тлі розлогого коментування, з її допомогою, Офелієних "удавання", "книжки" й "самотності".

III. Свіжий погляд на давні тексти

йому покажете. Ви тільки не соромтесь показувати, а вже він без сорому з'ясовуватиме..." [2].

Поговорів вона не оминула – як і прирікав ображений на "куцість жіночого кохання" Гамлет, він першим привселюдно і пустив на неї поговор.

“Сподіваюся, все буде як слід. **Треба лише терпіти**. Тільки от подумаю, як його поклали в сиру землю, та й не можу не заплакати. Брат мій дізнається про це. Ну, спасибі за добру пораду. Карету мені! Надобраніч вам усім, паніі! Надобраніч вам усім, любі паніі! Надобраніч! Надобраніч!” [2]

Брат – єдиний тепер її порадник і захисник – уже "дізнався про це": у цю саме хвилину, коли душа його сестри навіки ввійшла у світ снів, як надламаний промінь у воду, він був уже вдома, в Ельсінорі – "мов хмара, темний" і "живився чутками" [2], та тільки чомусь обминав осиротілу, як і він, сестру. Йому було не до чулостей – у цю саме хвилину дух помсти гнав його в королівський палац, а з ним – ватагу рицарів, що волали: "Оберім Лаерта! Хай він над нами буде королем!" [2]

Стихія його почуттів при зустрічі із щойно збожеволілою сестрою – це все та ж нищівна вогненна стихія помсти, ненависті, боротьби, "ми" проти "них":

Хай мозок мій в'ялить скорбота жаром!
Хай сльози, солоніші в сім разів,
Зір випечуть в очах у мене! Сестро!
Важка розплата буде за твій безум,
Аж поки шалька наша перетягне. [2]

Він не заплакав – він випік пекучі сльози, що тислися на очі, "пожаром слів". Заплакав він тільки коли дізнався про її смерть, та й то проти сильної волі – він-бо пам'ятав споконвічні **приписи** щодо того, "як **нам** бути мужчинами":

“Доволі й так, Офеліє, для тебе води, щоб доливати ще *сльозами*. Та як утриматись від них? Хоч **сором**, але коли я виплачусь, то з мене **жіноча кволість** вилетиться в *сльозах*. Прощайте. Спалахнув би, як пожаром, словами я, та *сльози* гасять їх”. [2]

Фактично, з трьох уживань Лаерт називає сльози сльозами тільки раз. Він соромиться навіть самого слова:

Laer. Too much of water hast thou poore Ophelia,
And therefore I forbid my **teares**; but yet
It is *our* tricke, nature her custome holds,
Let **shame** say what it will, when **these** are gone,
The woman will be **out**. Adiew my Lord,
I haue a speech a fire that faine would blase,
But that **this folly** drownes it. (Q2)

ЛАЕРТ. Тобі, Офеліє, води задосить, я *сльози* стримаю. О ні, **несила!** Такі вже ми: природа верх бере над **соромом**. Ось вишло *сльози* й з ними — **жіночу слабкість**. Прощавайте. Я огненними словами спалахнув би, та *сльози* гасять їх. [3]

ЛАЕРТ. Води багато в тебе і без того, Офеліє нещасна! А тому не лийтеся, *о сльози*. Та, мабуть, це нам властива **неміч**, і природа бере своє, дарма, що **сором нам**. З *сльозами* вийде з мене **все жіноче**. Прощайте, в мене є слова вогненні, що спалахнули б враз, якби *ця дурість* не пригасила їх. [4]

Не плач, козаче — отаманом будеш. Щоб бути отаманом, отже, треба піти проти природи. Піти проти людської природи (Ми), піти проти власної природи (Ми). Бо, за природою речей, Бог створив людину "чоловіком-і-жінкою". Треба вигнати із себе жінку. *Навіщо людині, котра тілесно чоловік, робитися з людини недолюдом?*¹⁹ Треба вигнати із себе все жіноче. *Чому?* Бо все жіноче — це все кволе, слабке, немічне, дурне. *Чому так?*

Бо так. Бо так воно є. *Всі так кажуть.*

Frailty, каже Вільям Шекспір, *thy name is woman*.

Несталосте, каже Григорій Кочур, *твоє імення — жінка*.

Зрадливість, каже Леонід Гребінка, — *ось твоє наймення, жінко!*

Нікчемство, каже Юрій Клен, — *назва вам, усі жінки!*

Податливість, каже французенка Поль Констан, *ймення тобі — жінка*.²⁰

¹⁹ КОРОЛЬ ЛІР: Не смійте плакати, нерозумні очі,
Бо вирву вас і кину я на землю
З водою, що лете ви, щоб м'якшити
Цю черству глину! [7, 54]

²⁰ "Ne répons pas, disait la mère qui passait son temps à protéger la faiblesse des hommes, à leur trouver des excuses, à cacher leur insuffisances, à écouter leur alibis et s'ils n'en trouvaient pas à réveiller la malchance. Ne répons pas, tu es

III. Свіжий погляд на давні тексти

Мужчини – мармур, а жінки – це віск,
І ліпляться за мармуру велінням;
Чужі думки вкарбовує в них тиск
Обману й гніту, сили і уміння:
Чому ж тоді їх звати злим творінням?
У воску тільки й зла, що власну стать
Віддав дияволу під печать.²¹

Зірвавшись з плакучої верби в свою "плакучу течію" [2]²², *the weeping brook*, Офелія якийсь час пливла, "неначе русалка", *Marmaide like*, не тонучи, і співала пісень, "немов біди не чула, а чи була створінням, приділеним і рідним цій стихії" – *As one incapable of her owne distresse, or like a creature natiue and indewed vnto that elament* [Q2]. Для сучасників Шекспіра *a creature* в останній фразі не дублювала "русалку", а асоціювалася з відьмою – саме так п'ять століть до і ще півтора століття після Шекспіра мешканці цивілізованої християнської Європи випробовували жінок, звинувачених у відьомстві, – їх кидали на глибоку воду: якщо втонуть, значить були не відьмами – "створіннями, що рідні й приділені цій стихії".²³ Як випробовувати відьом не тільки водою, європейські чоловіки знали з цілої книги приписів латинською мовою,

brave, tu es gentille, tu es forte, toi. Et puis aussitôt, la considérant: Mon Dieu, mon adorée, ne grandis pas trop. Comment on va te trouver un mari? Voulant à toute force qu'elle conservât l'apparence de la fragilité: "Fragilité, ton nom est Femme"²⁴ [8, 198].

²¹ Переклад подано з моїми поправками. – *М.Г.*

For men have marble, women waxen minds,
And therefore are they formed as marble will.
The weak oppressed, th'impression of strange kinds
Is formed in them by force, by fraud, or skill.
Then call them not the authors of their ill,
No more than wax shall be accounted evil
Wherein is stamped the semblance of a devil.

[9, II.1240-6]

Мужчини – мармур, а жінки – це віск,
І ліпляться за мармуру велінням;
Чужі думки вкарбовує в них тиск
Обманом, гнітом, силою чи вмінням:
Чому ж творців їх бідувать не виним,
Якщо немов на воску – зважте це! –
Відбито в них диявола лице?

[10, 604]

²² "В плакучий струм" [4], "в бистрину" [3].

²³ Учені й досі сперечаються, якою часовою межею – 1453 (падіння Константинополя) чи 1500 роком – позначити вихід із "темних віків" Середньовіччя у світлу й гуманну добу Ренесансу – у початок Нової доби, яка останнім часом дістала в нашій мові "точну" назву "модерної" і з якої ми вийшли у "постмодернізм" якихось 30 років тому, у час найвищого досягнення демократії – сексуальної революції.

написаної одним монахом і одним інквізитором, яку задалегідь благословив папа спеціальною буллою і яку регулярно друкували впродовж двох з половиною століть, почавши від 1487 року.²⁴ Книга називалася *Malleus Maleficarum* ("Молот відьом") і знову з'явилася, вже в перекладах на основні європейські мови, у 1920-1930-х рр.²⁵, коли-то гітлерівський уряд навіть заклав відділ по боротьбі з відьмами²⁶.

Українські перекладачі самі не вловили алюзії до відьми як "спорідненого воді (Божого) створіння", і двоє з них витлумачили це означення як розширений варіант "русалки" або іншої якоїсь міфориби. Коментаря до неї вони не знайшли, бо англійські видавці цю фразу мовчки оминають.

²⁴ "Мария Тереза в 1746 г. прекратила процессы против ведьм. Через год этому примеру последовал Вюртемберг, а в 1775 г. – Бавария. В год казни во Франции Людовика XVI, в 1793 г., Познань отменила у себя процессы против ведьм". [11] Останній відомий випадок страти відьом в Англії мав місце в 1712р., в Шотландії у 1722р., а загалом на планеті – у 1888 р. в Перу. Три чверті переслідуваних за відьомство були жінки, решта – чоловіки-відьмаки і діти-відьменята. [12] Впродовж правління Єлизавети I (1559-1602) переслідувань відьом в Англії не було, зате з'явилися в Шотландії невдовзі після сходження на трон (1587) Якова VI, майбутнього короля англійського.

²⁵ "Несмотря на свою огромную популярность, *Молот ведьм* не переводился на иностранные языки и лишь в самое последнее время он появился на немецком языке в переводе Шмидта, причем перевод за короткое время выдержал три издания." [11] Англійський переклад вийшов 1928 р. і мав два видання.

З передмови до російського перекладу (1932): "*Молот ведьм* состоит из трех частей. Первая – теоретическая часть; она включает 18 головоломных вопросов, на которые, однако, следуют очень незамысловатые ответы.[...] Шестой вопрос, гласящий, почему ведовством занимаются преимущественно женщины, получает тоже довольно простой ответ: слово **женщина** – **femina** – происходит от **fides** (вера) и **minus** (меньше) и означает **меньше веры**, т.е. женщина по существу своему склонна к меньшей вере, чем мужчина; затем уже давно известно, что ее похоть не знает границ, что она красиво окрашенное естественное зло, что грешно ее бросить и мучительно сохранить, что она принадлежит к иному виду (*species*), чем мужчины. Все эти утверждения зиждятся на незыблемых истинах наших великих учителей." [11]

²⁶ Євреями і циганами займалося інше відділення, бо відьомство було злочином християн проти християнської віри. У той же час на східній половині Євразії, де "Молот відьом" вийшов російською мовою, почалася боротьба з ідеологічними "ворогами народу".

III. Свіжий погляд на давні тексти

“Пливла і без ладу співала щось,
Не тямлячи біди, *мов та істота, що в цій стихії виросла й живе*”. [3]

“Вона ж пісень співала стародавніх,
неначебто біди не відчувала, або вродилась і зросла на хвилі”. [4]

“Вона пісень співала старовинних, немов не відчуваючи біди”. [2]

Григорій Кочур волів взагалі вилучити виділену фразу з перекладу, бо не знаходив їй тлумачення, а розумів, що "істоти, які родяться і виростають на хвилі", не вміють співати "старовинних", та ще й "хвалебних" пісень, – бо саме "уривки" таких пісень співала, плувучи за водою, Офелія: *chaunted snatches of old laudes* [Q2]. Єдині старовинні хвалебні пісні-канти, які могла знати й співати Офелія, це – псалми во славу Творця, що приділив їй її рідну стихію і приділив її цій стихії.

Якщо жінки не тонули у в приділеній їм стихії, – будучи з цієї ж причини визнані відьмами, – їх спалювали стихією, приділеною чоловікам. За сотні років християнства не одна безвинна жертва сходила на жертвне вогнище, співаючи псалми во славу Творця вітру й землі, вод і вогню.

Якщо в слові "стихія"-*elament*, як воно надруковане в останній редакції тексту, Q2, виправити одну букву, *element* (що і роблять, нічогож сумяшеся, всі видавці *Гамлета*), то зникає зв'язок води як "стихії" із "плачем"-*lament* і, відповідно, зі сльозами – тою суто людською водою, що впливає з нас під впливом глибоких душевних зрушень. Офелія виплакала всю душу до дна – бо разом із глуздом, – виливаючи з неї своє "бабське горе": так **дотепно** передав Л.Гребінка *vnmanly grief* у **приписі** короля Клавдія проти синового горювання за батьком (якого сам же й убив):

“Ця впертість нечестива, бабське горе, тут знати неповагу до небес,
Нестале серце, нетерплячий дух, невиховану і вузьку уяву”[3].²⁷

²⁷ а так уперто в тузі горювати – це нечестиво, гріх, і це немужньо.

Це бунт і непокора небесам, це виявляє кволий дух і розум
не досить вишколений, примітивний. [4]

А бути впертим у своєму сумі – блюзнірство, й мужності немає в цьому.

Це непокора небесам, сваволя, це кволе серце, нетерплячий дух,

Невправний і простакуватий розум. [2]

З усіх "баб" у *Гамлеті* всі ці королівські "не" стосуються насамперед Офелії – це в неї, слід гадати, "нестале серце", "нетерплячий дух", "невихована і вузька уява"; це вона – колись "дочка слухняна" – зі смертю батька стала бунтаркою, бо, горюючи за ним, виявляє "нечестиву впертість", "НЕПОВАГУ ДО НЕБЕС" [3] і, отак "думками схибивши, втрачає розум". "А що таке без розуму людина?" – бідкається богорівний Король Клавдій. – "Той самий звір, лише подоба людська" [2].

Перед лицем жіночого безуму зухвало лицемірний розум Короля – жалісно безпорадний, він не знає, як йому спілкуватися з цією "подобою людською"²⁸. Не те Лаерт – він знаходить чим відреагувати на кожен репліку божевільної сестри. Як свого часу його батько в розмові з удавано божевільним Гамлетом, він добачає певний "метод" в Офелійних піснях і балачках, "глузд у безглузді", "мудрість у безумстві", а де не бачить "мудрості", там віднаходить "красу і принаду" [2]. Хоча самі по собі його коментарі є пусті й недоречні, ба навіть непристойні, бо потрібні тільки йому одному: в обставинах, що мали б вивернути йому всю душу, Лаерт хворобливо намагається "критичним словом" втримати владу над ситуацією і над собою, лиш би не понизити своєї "розумної мужності" до рівня "бабської дурості"²⁹, рівня "тварини нерозумної",³⁰

²⁸ Подібним чином, важко назвати спілкуванням стосунки Короля з Королевою: "дорога Гертруда" тільки слухає його монологи, на які він не чекає і **не дістає** відповіді, бо Королева добре пам'ятає свою пасивну роль і біблійне право Адама визначати, яка саме "поміч" з боку Єви йому потрібна. Зовсім інакше виглядає спілкування Короля з Полонієм і Лаертом.

²⁹ Лаертowi не довелося бути свідком Гамлетового вдаваного божевілья, як Полонієві – невдаваного Офелійного, однак реагують обидва ідентично – однаковими шаблонними сентенціями. Шекспір показує нам, з одного боку, неспроможність раціонального розуму підміняти глибинне чуття, інтуїцію, що єдина уміє відрізнити справжнє від штучного (розіграного) – істинне "є" від оманного "здається"; з другого боку, бачимо, що навіть цю свою неспроможність пересічно освічений розум воліє прикрити, **вдаючи** обізнаність, якої не має, аби тільки залишити за собою "останнє слово".

³⁰ Пригадаймо докір, звернений Гамлетом до матері: "Тварина нерозумна, і та, напевно, довше б сумувала!" [2]

III. Свіжий погляд на давні тексти

лиш би не затупити в собі "достойних мужа" почуттів – волі до помсти, перемоги, влади³¹.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Габлевич М.* Шекспірів "Гамлет": Історичний підхід до тексту // *Ренесансні студії*. – Запоріжжя, 2000. – Вип. 6. – С. 47-112.
2. *Шекспір Вільям.* Гамлет / Пер. Григорія Кочура // Григорій Кочур. Друге відлуння. – Київ: Дніпро, 1991. – С. 410-540.
3. *Шекспір Вільям.* Твори в шести томах. – Київ: Дніпро, 1984-1986. – Т.5. "Гамлет" / Пер. Леоніда Гребінки. – С. 6-118.
4. *Клен Ю.* Твори / За ред. Є.Маланюка. – Торонто: Фондація ім. Юрія Клена. – Т.4. "Гамлет". – С.14-237.
5. *Шекспір Вільям.* Сонети / Пер. Дмитра Павличка. – Львів: Літопис, 1998.
6. *The Arden Shakespeare Hamlet / Edited by Harold Jenkins.* – Routledge, 1994. (First published in 1982 and reprinted four times by Methuen & Co. Ltd; reprinted 1989, 1990, 1992, 1993 (twice), 1994 by Routledge.)
7. *Шекспір Вільям.* Твори в трьох томах. – Київ: Дніпро, 1964. – Т.3. "Король Лір" / Пер. Максима Рильського.
8. *Constant P.* Confidence pour confidence. – Paris: Gallimard, 1998.
9. *Shakespeare William.* The Rape of Lucrece // *The Oxford Shakespeare Works / Ed. by Stanley Wells and Gary Taylor.* – London, 1988.
10. *Шекспір Вільям.* Твори в шести томах. – Київ: Дніпро, 1984-1986. – Т.6. "Лукреція".
11. *Шпренгер Я., Инститорис Г.* *Молот ведьм* / Пер. с лат. Цветков Н.; Предисл. Лозинский С. М. – [п.а.] 1932; 2-е изд.: Москва: Интербук, 1990. – 351 с.: (Цит. за інтернетним виданням).
12. *Dr. M.D. Magee and Saviour Shirlie.* Witchcraft, 2002 (Інтернетне видання).
13. Цитати з оригінальних текстів "Гамлета" – Q2, F – подаються за інтернетними публікаціями у тогочасному написанні.

³¹ "Сестро! Важка розплата буде за твій безум, аж поки **наша шалька** перетягне". [2]

IV. Україна в контексті європейського Відродження

*Гребенюк Тетяна
(Запоріжжя)*

“Пісні” Яна Кохановського в контексті поезики східноєвропейського Ренесансу

Одним із найпоширеніших жанрів для творчості видатного поета польського літературного Ренесансу Яна Кохановського є жанр пісні. Цей жанр давав письменнику найбільше можливостей для вираження власного світовідчуття, авторської індивідуальності. Мотиви двох книг пісень Кохановського найрізноманітніші. Жанр пісні у митця певною мірою співвідноситься з жанрами оди, елегії і фрашки. М.Рябчук зазначає, що термін “пісня” застосовується митцем до творів, подібних до од Горация¹. Але, звісно, орієнтація на оду жодною мірою не вичерпує жанрову специфіку “Пісень” Кохановського.

Можна сказати, що подекуди в поета розмивається межа між жанрами пісні і фрашки: фрашки Кохановського бувають і серйозного змісту, досить великі за обсягом, що наближує їх поезику до жанрових ознак пісні. Але здебільшого фрашка у письменника – жартівлива і коротка (іноді всього два рядки), пісня ж – серйозніша за змістом і більша за обсягом. Саме в піснях проявилася найбільшою мірою така риса стилю митця, як універсальність, доступність художнього змісту читачеві будь-якого культурного рівня.

¹ *Рябчук М.* Ян з Чорнолісу // Всесвіт. – 1980. – № 10. – С. 152-158.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Кохановський розробляв жанр пісні у двох напрямках – релігійному та світському. Якщо релігійна пісня в поета представлена, в основному, творами перекладними – біблійними “Псалмами Давидовими”, – то світські пісні у нього – жанр цілком оригінальний. Це, зокрема, дві книги “Пісень”, які вийшли вже після смерті автора, у 1586 році, в Лазаревській типографії у Кракові, а також книга “Фрагментів”, що були видані там же в 1590 році.

Пісні Кохановського охоплюють досить широке коло мотивів. В.Оболевич виділяє як основну групу мотиви любовні². І справді, спектр почувань ліричного героя, описаних у любовній ліриці поета, необмежений. Високої майстерності Кохановський досягає у захопленому оспівуванні зовнішньої та духовної досконалості об’єкта любові ліричного героя, часто вживаючи при цьому прийом зіставлення образу коханої з образами інших жінок:

Зникають з пам’яті усіх красунь обличчя,
Твоє ж лице – зоря, що день щасливий кличе³.

(пер. В.Коптілова)

Тут ми спостерігаємо виділену М.Рябчуком⁴ стосовно циклу “Тренів” ренесансну рису поетичної манери митця, що полягає у переході кількісних характеристик емоції в якісні: обличчя “усіх” красунь, вдача “багатьох” жінок (кількість) підкреслюють неповторність і вроду коханої (якість). Такий спосіб вираження почуття в інтимній ліриці Кохановського закорінений ще в традиції куртуазної лірики західноєвропейського середньовіччя, а також у манеру “живописання” вроди у слов’янському фольклорі.

Часто зустрічається в любовній ліриці Кохановського мотив нерозділеного кохання. Твори такого змісту рясніють звертаннями-звинуваченнями на зразок: “Жорстока! Не бажаєш ти кохати...”

² Оболевич В.Б. История польской литературы. Средневековье. Ренессанс. – Л.: Изд-во ЛГУ, 1983. – С. 61-15.

³ Антологія польської поезії. В 2-х т. Т. 1. – К.: Дніпро, 1979. – С.21.

⁴ Рябчук М. Цит. вид.

Цікавим є поширений для ренесансної поезики прийом введення у твір персоніфікованого образу-неістоти як суб'єкта оповіді. Так, наприклад, у XXV-й пісні першої книги подається діалог нещасливо закоханого із хвірткою коханої жінки, яка пропускає до своєї господині суперників героя. Подекуди монологи хвіртки надають пісні комічного звучання:

І крім страждань від шаблі і ломаки,
Повинна я терпіти небораку,
Що біля мене кожну ніч ридає
Й мені, сердешній, спати заважає⁵.

Поширеною в межах любовної лірики Кохановського є тема розлуки закоханих. Поет передає страждання героя напередодні від'їзду від милої в типово ренесансних традиціях – з гіперболізацією почуттів і нагнітанням трагічних образів (зокрема, образів тюрми, темряви):

Важкі настали дні – уже близька розлука,
У серці радощі надовго змінить мука.
Поглинула мій дух сумна, глуха тюрма –
В'язниця спогадів мертвотна і німа.⁶

(пер. В. Контілова)

Помітним рухом вперед у психологізації ліричного твору є спроба Кохановського досягнути внутрішній світ жінки й подивитися на події (зокрема, на розлуку) з її точки зору. Йдеться про XX пісню другої книги, що побудована у формі звертання до П.Падньовського, який викликав поета у Краків і цим “спричинив ревності” й турботу його дружини, Дороти.

Серед пісень Кохановського помітне місце посідають твори на суспільно-політичні теми. Так, наприклад, пісня V-та з другої збірки містить звинувачення польської нації у пасивності перед нападами татар на територію Поділля. В останніх рядках твору автор саркастично зауважує:

⁵ Poezja polska. Antologia. Tom I. / Ukl. S.Grochowiak J.Maciejewskij. – Warszawa, 1973. – S.44.

⁶ Антологія польської поезії ... – С.20.

III. Україна в контексті європейського Відродження

“Поляку розум додає поразка” –
Прислів'я так говорить. То не казка,
І можна скласти інше, ще точніше:
Він дурень до поразки і пізніше⁷.

У пісні VIII-й цієї ж збірки Кохановський, навчений гірким досвідом першого безкоролів'я і вільного вибору польського монарха (який закінчився ганебною втечею з Польщі обраного поляками французького принца Генріха Валуа), іронізує з приводу тієї ж пасивності шляхти, але вже не у справах оборони держави, а у питанні вибору монарха. Поет звертається до недбалого й пасивного електорату країни:

Не опирайтесь своїй долі всує.
Корону на стовпа ми припасуєм
В відкритім полі. Попри зайві балачки
Її дістане не розумний, а меткий⁸.

Велику групу ліричних творів Кохановського становлять пісні анакреонтичного змісту, подібні за звучанням до аналогічної групи фрашок. Темою цієї групи творів є піднесене оспівування бенкетів, веселого дружнього товариства, музики, танцю:

Люблю веселощі в часи дозвілля,
Хай кожен келих п'є хмільного зілля.
Голодний в танець аж ніяк не хоче,
А вип'є – й натщесерце в танець скочить⁹.

Поет підбиває під такий життєвий гедонізм певну філософську базу, говорячи про скороминушість і тимчасовість людини на землі, яка і змушує насолоджуватись кожною хвилиною людського існування.

Слід зазначити, що твори цієї тематичної групи містять певне світоглядне протиріччя між релігійними настановами християнства, яке вимагало поміркованості, аскетизму і покори, й ідеалами епікурейства, запозиченими Кохановським з античної літератури і шедеврів сучасної

⁷ Poezja polska ... – S.47.

⁸ Ibid. – S.48.

⁹ Ibid. – S.43.

поетові західноєвропейської лірики. Вирішується це протиріччя світоглядним компромісом: веселощі не повинні бути бездумними, людина не повинна втрачати в них почуття міри. Фактором, що певною мірою примирив ці дві світоглядні позиції, є вік поета – твори, хронологічно пізніші, закликають до поміркованості й спокою. Саме в них декларується “компромісний” спосіб життя:

І чи людина той, хто бидлом вік прожив,
Хто тільки те й робив, що смачно їв і пив?
Людина ж саме тим відмінна від тварини,
Що ясний розум є і мова у людини¹⁰.

(пер. Д.Білоуса)

Отже, анакреонтичні пісні Кохановського тісно пов'язані з ліричними творами наступної групи мотивів – піснями на морально-етичні та філософські теми.

При аналізі пісень Кохановського цієї тематичної групи не можна не звернути уваги на їх типологічну спорідненість із поезіями Григорія Сковороди.

У піснях цієї групи польський письменник творчо осмислює закони світоустрою, розмірковує про місце людини у світі. Попри гуманістичні віяння Ренесансу, за якими світ бачиться антропоцентричним, створеним для щастя людини, панівне місце у світовій ієрархії літератури Відродження, як і в часи середньовіччя, належить Богу. Саме таким бачить світ і Кохановський:

Король – це володар над світом земним,
Проте є володар вгорі і над ним.
Йому підкоряється наказує доля.
Панує над всесвітом всім його воля¹¹.

Таку все-суцність універсалії Бога спостерігаємо і в Сковороди. Оскільки поезика бароко відрізняється від ренесансної ускладненістю форми, метафоричною образністю, в піснях українського поета доби Бароко цю ідею

¹⁰ Антологія польської поезії ... – С.18.

¹¹ Od Kochanowskiego do Staffa. Antologia liryki polskiej / Uł. W.Borowy. – Warszawa, 1958. – S.12.

III. Україна в контексті європейського Відродження

бачимо втіленою в образах саду, горнього міста, які, за усталеною бароковою метафорикою, несли значення Всесвіту – у макро- й мікрокосмічному виявах: “Боже милий, ти мій град, Боже милий, ти мій сад...”¹².

Постійним, лейтмотивним для лірики Кохановського є твердження про рівність людей перед Богом на протигагу тимчасовій нерівноцінності людських доль у земному житті, а також пов’язана з цим думка про відносність та марноту людських досягнень, особливо у сфері багатства та влади. Наприклад, у пісні XVI-й першої книги читаємо:

Не всі з рівним щастям народжені жити:
Той ходить в лахміттях, а той – в оксамиті.
Один має предків із титулом пишним,
А інший здобув за життя славу в вишніх.

У іншого друзів багато. Все рівно
Ми всі перед смертю однакові й рівні,
І, ким би не був ти, потрапиш їй в сіті –
Вельможею був чи холопом на світі. Ibid. – S.48.¹³.

Єдиною незаперечною цінністю для поета є людяність і дотримання у житті християнських та загальнолюдських вимог моралі:

Твій вічний скарб – то лиш твоя чеснота,
Від пурпуру дорожча і від злота;
Її не знищать ні вогні, ні води,
Все інше – то володарство пригоди¹⁴.

(пер. Д.Павличка)

Іноді подібність морально-етичних та філософських поглядів Кохановського і Сковороди проглядає навіть у системі художніх прийомів. Наприклад, просто подиву гідна схожість побудови цитованої вище XVI-ї пісні Кохановського і загальновідомої X-ї пісні Сковороди:

¹² Сковорода Григорій. Твори в двох томах. Том II. – К: Вид-во АН Української РСР, 1961. – С.11.

¹³ Od Kochanowskiego do Staffa ... – S.15.

¹⁴ Дзвони зимою. Антологія польської поезії в перекладах Дмитра Павличка. – К.: Основи, 2000. – С.10.

Всякому городу нрав и права;
Всяка имѣет свой ум голова,
Всякому сердцу своя есть любовь,
Всякому горлу свой есть вкус каков.

...
Смерте страшна! Замашная косо!
Ты не щадиш и царских волосов,
Ты не глядишь, где мужик, а где царь, -
Все жереш так, как солому пожар¹⁵.

В обох творах після показу галереї різних людських типів на сцену виходить персоніфікований образ смерті, яка урівнює перед Богом усіх. Подібна й ритмічна організація пісень, хоча твір Сковороди більш “пісенний”, більш орієнтований на виконання в супроводі музики завдяки приспіву-рефрену, і більш суб’єктивований уведенням в текст авторського “Я”.

Типовим для обох поетів є мотив марності й обтяжливості земного багатства для безсмертної людської душі.

Досить показову групу творів Кохановського становлять також пісні-пейзажні описи. Картини природи в них не є самодостатніми – вони виступають тлом для людини, яка намагається визначити своє місце у всесвіті, співвіднести себе з довколишньою природою. Поет переконаний, що саме на лоні природи життя людини більш наповнене і змістовне, аніж у пишних хорамах. І таке переконання спирається на особистий досвід Кохановського, який у 1570 році відмовився від посади королівського секретаря і звання придворного поета-лауреата і переїхав на постійне помешкання до Чернолісся.

Цікаво, що розробка цієї теми також ріднить світоглядні системи Кохановського і Сковороди. Спробуємо, наприклад, зіставити II пісню з першої книги Кохановського і XIII пісню Сковороди.

У Кохановського:

Тепер дерева в зеленім листі
І розквітають луки барвисті,

У Сковороди:

Ах поля, поля зелѣны,
Поля цвѣтами распещрѣнны!

¹⁵ Сковорода Григорій. Цит. вид. – С.20.

III. Україна в контексті європейського Відродження

На чистих водах вже крига скресла,
А тихе плесо тривожать весла¹⁶.

(пер. Б.Тимочка)

Ах, долини, яри,
Круглы могилы, бугры!¹⁷

Часовий вимір обох творів – сонячний день ранньої весни, доміантний колір – зелений. У обох творах провідною опозицією є протиставлення природи й цивілізації. Але для Кохановського (придворного) міські палаци й хорони – уособлення цивілізації, а для Сковороди (мандрівника) місто – топос суєтності, де перемагають тимчасові цінності. Людина для обох митців більше здатна знайти себе, відірватись від “скритих гризот” тільки у природному доквіллі.

У Кохановського:

Розрадо мила, глуха до зваби
Хоромів пишних, де скрізь єдваби,
Під дах мій завше йди дерев'яний,
Чи я тверезий чи трохи п'яний¹⁸.

(пер. Б.Тимочка)

У Сковороди:

Пропадайте, думи трудны,
Города премноголюдны!
А я з хлѣба куском
Умру на мѣстѣ таком¹⁹.

Типологічна близькість лірики Кохановського і Сковороди як представників різних культурних епох (Відродження і Бароко) зумовлена тим, що на Україні Ренесанс проявився досить слабо через, по-перше, орієнтацію держави на візантійську культурну традицію (на яку культурно-естетична революція європейського Ренесансу вплинула не сильно) і, по-друге, через постійне колоніальне поневолення країни могутніми сусідами. В українській літературі періоду Відродження не було таких яскравих постатей, як Ян Кохановський в літературі польській. Натомість доба Бароко стала для України періодом справжнього відродження автентичної національної культури.

¹⁶ Антологія польської поезії ... – С.17.

¹⁷ Сковорода Григорій. Цит. вид. – С.25.

¹⁸ Антологія польської поезії ... – С.17.

¹⁹ Сковорода Григорій. Цит. вид. – С.25.

Очевидні тематичні й поетикальні збіги у творчості таких видатних слов'янських письменників, як Ян Кохановський і Григорій Сковорода свідчать про глибину й загальнолюдське звучання доробку обох письменників.

Що ж до художньої вартості пісенної спадщини Кохановського, можна зазначити, що розмаїття мотивів лірики митця у поєднанні із внесенням новаторських, ренесансних рис у їх поезику є великим кроком вперед у процесі ліризації художнього твору та психологізації образу ліричного героя.

*Білоус Богдан
(Житомир)*

Ренесансна семантика образів поезії та книги у віршах Павла Русина

Вивчення творчості латиномовних українських поетів доби Відродження – справа нова і поки що недостатньо розроблена у нашому літературознавстві. З-поміж новолатинських авторів чи не першим привернув до себе увагу Павло Русин (бл. 1470 – бл. 1517 рр.), котрий видав 1509 року у Відні книжку "Пісні Павла Русина із Кросна". Оскільки його навчання, освітня робота і творча діяльність пов'язані здебільшого з Краковом, то цей поет розглядався польськими істориками літератури як один із зачинателів гуманістичної латиномовної поезії Речі Посполитої, а твори його були видані ще в 1887 р. Б.Кручкєвічем. Та варто звернути увагу на самоідентифікацію автора: він обирає собі літературне ім'я – Русин, яким підкреслюється походження поета, його належність до певної етнічної субстанції. То правда, що новолатинські письменники сприймалися за мовою творів (латинь), за тематикою, за вибором жанрових форм у космополітичному сенсі, але варто зважати і на походження автора, на його творчі інтенції, зрештою, на його історичну пам'ять (зокрема, Павло Русин у вірші "Промовляє книга" згадує ім'я києворуського літописця Нестора).

І.Голенищев-Кутузов, розмірковуючи про типологію ренесансного гуманізму, відніс Павла Русина до українських діячів¹. Такої ж думки дотримувалися і ті українські

¹ *Голенищев-Кутузов И.Н.* Гуманизм у восточных славян (Украина и Белоруссия). – М., 1963. – С.13.

дослідники, які вивчали творчість цього поета: Г.Нудьга², В.Микитась³, В.Шевчук⁴, О.Савчук⁵, В.Яременко⁶, О.Ткаченко⁷. Вперше український читач познайомився з перекладами деяких творів Павла Русина лише у 70-х роках ХХ ст. (у перекладі А.Содомори)⁸, а потім його вірші входили до різноманітних антологій та збірників⁹.

Незважаючи на певну зацікавленість у вивченні творчості Павла Русина, актуальною залишається потреба її глибшого прочитання, зокрема і в контексті спільно-слов'янських літературних пошуків періоду Відродження. Дослідники цієї творчості (О.Савчук, В.Шевчук) однозначно вказують, що Павло Русин належить до раннього Ренесансу, "коли мистецтво ще не порвало з традиціями Середньовіччя, не ставило принципу секуляризації як рушійного та значною мірою ще залишалося у колі тем релігійних; водночас воно значно розширювало свій репертуар на теми світські, побудовані на наслідуванні античних зразків та поезики"¹⁰.

Цю особливість культурно-естетичної орієнтації поета можна простежити, звернувшись до інтерпретації двох ключових образів – поезії і книги, які автором моделюються, осмислюються вже у дусі ренесансних поглядів, хоч

² Нудьга Г.А. Перші магістри і доктори: історико-культурний нарис // Нудьга Г.А. Не бійся смерті. – К., 1991. – С.348, 350.

³ Микитась В.Л. Давньоукраїнські студенти і професори. – К.: Абрис, 1994. – С.31-48.

⁴ Шевчук В. Муза Роксоланська. Українська література XVI-XVIII століть: У 2 кн. – Кн.1: Ренесанс. Раннє Бароко. – К.: Либідь, 2004. – С.124-129.

⁵ Савчук О. Поет-гуманіст Павло Русин із Кросна // Європейське Відродження та українська література XIV-XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1993. – С.126-150.

⁶ Яременко В.В. Українська поезія XVII століття // Українська поезія XVII століття. – К.: Рад. письменник, 1987. – С.15-17.

⁷ Ткаченко О. Українська класична елегія. – Суми, 2004. – С.38-40.

⁸ Павло Русин із Кросна. Поезії / Вступна стаття Р.Лубківського; переклад А.Содомори // Жовтень. – 1976.- №12. – С.14-20.

⁹ Антологія української поезії. К., 1984. – Т.1. – С.46-59; Українська література XVII століття. – К.: Рад. письменник, 1987. – С.41-62; Українські гуманісти епохи Відродження: Антологія у 2 ч. – Ч.1. – К.: Основи, 1995. С.16-24

¹⁰ Шевчук В. Цит. вид. – С.126.

III. Україна в контексті європейського Відродження

окремими своїми рисами ще тяжіють до Середньовіччя.

У вірші "Похвала поезії", написаному сапфічною строфою, Павло Русин викладає своє розуміння поетичного мистецтва. Для нього це "світлий дар богів", співзвучний небесним сферам. Автор їх не називає, вважаючи, що для його читача вони відомі (греки і римляни під "сферами" розуміли рухливі планети, які називалися іменами богів: Гермес (Меркурій), Арес (Марс), Зевс (Юпітер), Кронос (Сатурн), Афродіта (Венера), Сонце (Феб) та ще Місяць. Посилаючись на давньогрецького філософа Платона, поет крізь призму античної традиції веде мову про дев'ять муз, котрі "подають свій голос влад із хором сфер, що в глибокім небі мирно кружляють"¹¹. У грецькій міфології музи (дочки Зевса і Мнемозіни) уособлюють собою різні види мистецтва і науки, зокрема і поезії (Евтерпа). Павло Русин уявляє образ Поезії за античною моделлю, хоч слід сказати, що в Середні віки вважали, що планети у небі і музи на землі творять світову гармонію музичного руху.

Поет полемізує з "ворогами ясного Феба", котрі гадають, що кожен твір співця – "небилиці суцї". Можливо, йдеться про те, що в часи Павла Русина побутовали різні погляди на поетичне мистецтво: а) скептичне ставлення до словесного "художества", до поетичної вигадки; б) тлумачення поезії як результату творчої уяви і фантазії, які, проте, мають на меті донести до читача істину. Наш поет дотримується другої позиції: "В пісні ж, десь на дні, по-мистецьки скрита, зблискує правда", або:

В панцирі твердім із горіха - зерня,
Хист тонкий бува і у грубій тілі.
Так і суть свою досконало пісня
Звикла ховати.

Тим самим автор цих рядків переконує, що поетичний твір потребує алегоричного прочитання, видобування з художніх образів правдивого смислу. Такий підхід до

¹¹ Цитування віршів Павла Русина за вид.: Українська поезія ХУІ століття. – К.: Рад. письменник, 1987. – С.41-62

сутності поезії споріднює його із середньовічним тлумаченням поезії, хоч взірцем для Павла Русина у поетичній творчості є передусім Орфей, Гомер, Вергілій, Стацій, Флакк, Персій, Катулл, Тібулл, Проперцій, імена яких з глибокою пошаною названо у вірші.

Про творче натхнення поет мислить у традиціях античності і Середньовіччя – власне, він синтезує уявлення про народження художнього твору, як це властиво естетичній парадигмі Відродження. Натхнення у "Похвали" трактується як "наслання" богів, як сакральний акт, а сам образ натхнення постає як захоплюючий політ над землею: "Натхнений він божеством небесним, бо летить до зір, над земним поділлям крила простерши".

У добу Відродження поезію ставили досить високо, вважали її водночас мистецтвом і наукою, оскільки вона здатна відтворити образ світу і передати мудрість віків. Так розуміє поезію і Павло Русин, у низці строф акцентуючи на тому, що поетичне слово здатне пережити століття і має незвичайну силу зберегти пам'ять про людські витвори і про самих людей. Час зруйнував Трою, Фіви, високі гробниці, а поезія – вічна, бо саме завдяки Гомеру та Вергілію пам'ятаємо про Ахілла й Енея, про "всі діла мужів". Павло Русин патетично стверджує, що давня поезія уславлених співців привертатиме увагу все нових і нових поколінь:

Завжди з уст в уста по широкім світі
Йтиме слава та, не підвладна смерті,
Пісня, їхній дар, між людьми цвістиме
В вічній обнові.

З того постає образ поета як людини особливої, обраної долею. У нього специфічне як для Ренесансу бачення мети і призначення поезії. З одного боку, він прихильник високої, вченої поезії, що видно із звернення до свого учня Яна з Вислиці ("Елегія для Яна з Вислиці, шанувальника муз і учня, достойного похвали"), де радить йому: "Завжди погорджуй пустим поговором ти люду простого". Поет мусить "писати священні повчання",

III. Україна в контексті європейського Відродження

вловлювати "правди відлуння" і особливо дбати про власну майстерність – "щоб на творіннях значних темних ти плям не зробив", "вади маленькі отак всякі писання псують", "хай же не буде для тебе безчестям склади рахувати". Поет, на думку Павла Русина, повинен творити за мистецькими правилами: "Твори свої прикривають поети орнаментом дивним". Така поезія належить до елітарної, її "простий народ знати не може". І взагалі, Павло Русин наставляє свого учня так: аби "вчення своє" (художній зміст образів) не втратило силу, його треба "в місці таємнім ховати", тобто йдеться про алегоричність творів, про їх підтекст, який може розгадати людина вчена, освічена.

Проте розуміння елітарності поезії у Павла Русина конфліктує із середньовічними уявленнями про авторську особистість. Як пише О.Савчук, "за традиційним для авторської самохарактеристики у давній літературі топосом самоприниження (поет називає себе некрасивою і невченою маленькою людиною, рабом і слугою своїх меценатів, невідомим і мандрівним, неприкаяним і нещасним, а свої твори – маленькими, незначними паперовими даруночками, свідченнями мізерного таланту, нікчемними рядками) ховається висока оцінка й усвідомлення значимості власної діяльності"¹².

Павло Русин був типовим для раннього Ренесансу книжником, що яскраво виявилось у кількох його віршах – "Промовляє книга, яку добуто із сховища і якій повернуто давній блиск" і "До книжечки". Треба сказати, що окрім викладання античної літератури та поетичної творчості, виходець із Кросна займався ще й видавничою діяльністю. Відомо, що у 1512 р. він видав у Відні панегіричну поему угорсько-хорватського гуманіста Яна Паннонія, а в 1513 р. за його редакцією вийшли дві трагедії Сенеки ("Троя" і "Фіест"). Підготував він до друку і книгу сатир Персія. Хтозна, котру з названих книг мав на увазі поет у вірші

¹² Савчук О. Цит. вид. – С.147-148.

"Промовляє книга", якій він повернув "давній блиск", проте в цілому тут маємо апологію книжності, опоетизований культ книги:

Ось на світло дня виринаю, рада,
Знов яснію вся в білосніжнім шаті,
Знов у всій красі, променисточола,
Нині пишаюсь.

Поет тримає в пам'яті історію вітчизняної книжності, тому згадує літописця Нестора, котрому також вдавалося "в струни бити голосні, пророчі".

У вірші "До книжечки" Павло Русин добирає найкращі епітети і порівняння, щоб висловити своє захоплення творінням людського розуму і рук – книгою: "моя солодка", "від золота ясного ясніша", "від коштовностей мені дорожча". Книгу по-різному сприймають люди, але вона здатна "розрадити, біль вгамувати, щастя й шани додасть, спасе й увічнить". Тому поет риторично запитує: "Що є почеснішим, вищим, більш цілющим?" Окрім того, книжка може подарувати читачеві прекрасний світ, який у вірші постає як "ідеальне середовище" античного зразка:

Рад же Феб над усе відлюдній тиші,
Музи прагнуть джерел криштално чистих,
Вабить легіт співців, бриніння ніжне,
Гай несходжений, самотинна стежка.

У наведених рядках поєдналися образи поезії та книги – ті образи, які доволі часто зринали у контексті гуманістичних уявлень та літературних пошуків часів раннього Ренесансу, до чого долучився і Павло Русин, український поет, котрий залишив після себе філігранні вірші, написані латинською мовою.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу
в культурі наступних епох

Новикова Марина, Абрамова Елена, Сломинская Елена
(Симферополь)

А был ли Гамлет?
(Гамлетовские аллюзии в русской лирике
50-80-х гг. XX в.)

Вопрос, вынесенный в заголовок статьи, кажется риторическим. Гамлет в русской культуре безусловно и постоянно был. Об этом свидетельствуют работы литературоведов и искусствоведов¹. Мало того, для России "Гамлет" изначально служил зеркалом, в котором отражались русские герои, русские духовные ситуации, русское социально-историческое время.

И тем не менее вопрос остается – отнюдь не риторический. Во-первых, в истории русской культуры больше всего повезло Гамлетам сцены (позже – экрана), даже Гамлетам критических статей: вспомним хотя бы Гамлетов В.Г.Белинского или И.С.Тургенева. Гамлетам русской лирики на внимание литературоведов повезло несравнимо меньше. Во-вторых, именно в 1950-80-е годы гамлетовская тема бурно возрождается в русской поэзии, – но на особой роли. Обсуждать эту роль в критике и литературоведении тех лет было по цензурным причинам

¹ *Левин Ю.Д.* Шекспир и русская литература XIX века. – Л., 1988; *Козинцев Г.* Наш современник Вильям Шекспир. – Л.-М., 1966; *Эйхенбаум Б.* К истории "Гамлета" в России // Шекспировский сборник. 1964. – М., 1968. – С.60-70; Шекспир и русская культура / Под ред. М.П.Алексеева. – М.-Л., 1965.

почти невозможно. И, наконец, в-третьих, "Гамлет" стал не только одним из культурных кодов той эпохи, но и ее **парадигмой**, ее предостережением и пророчеством. Это можно увидеть лишь теперь – глазами другой эпохи. Все эти три аспекта и составляют предмет данной статьи.

В любых поэтических произведениях "по мотивам" отклонения от первоисточника связаны с авторской интерпретацией как исходного текста, так и своего времени. Но всякая такая интерпретация (даже сколь угодно "вольная") сама существует не только в лично-авторском, но и в надлично-историческом контексте. Этот контекст принципиально не устраним: он служит для данной интерпретации фоном и питательной почвой. Поэтому динамика интерпретаций "Гамлета" – процесс не только субъективный, а и объективный. Он помогает достаточно надежно реконструировать "воздух времени", историко-культурный контекст самих интерпретаторов.

Одним из основных элементов этого контекста является литературная аллюзия². Аллюзии на "гамлетовские ситуации" превращают стихи поэтов очень разных (и стилистически, и мировоззренчески) в некое единство: не просто сумму отдельных текстов, а **метатекст** – "гамлетовский метатекст" русской поэзии 1950-80-х годов. Внутри него выдвигаются вперед, актуализируются такие оттенки содержания, которые сами современники – и авторы, и читатели, и критики – могли и не осознавать.

Классические тексты стали для периодов т.н. "оттепели" и "застоя" одной из разновидностей эзоповского языка. Постановки классики, переводы из классики, аллюзии на классика, дискуссии о классике как раз поэтому

² *Полубиченко Л.В.* Филологическая топология в английской классической поэзии. – М., 1988; *Гюббенет И.В.* К проблеме понимания литературно-художественного текста. – М., 1981; *Тумаркина М.Л.* О принципах аллюзивных заглавий // Актуальные проблемы английской филологии. – М., 1980. – С.175-196; *Маишкова Л.А.* Аллюзивность как категория вертикального контекста // Вестник Московск. ун-та. Серия 9. Филология. – М., 1989. – №2. – С.25-33.

имели тогда столь шумный резонанс³. Оттого гамлетовская тема в стихах 1950-80-х годов всегда подчеркнута лирична и социологична. Словами из "Гамлета", ситуациями из "Гамлета" режиссеры, актеры, поэты, критики говорили о "себе" и о "нас". Это было ясно уже тогда.

Менее ясны (или совсем не заметны) были другие стороны "гамлетовского метатекста". Первая: "вторичность", "книжность" этого метатекста была вынужденной, но не только. Она очень точно отражала уязвимые места сначала "оттепели", затем "застоя". И в тот, и в другой периоды язык оппозиционной культуры не был (по крайней мере, в основном своем русле) языком общенародной культуры. Гамлет Шекспира охотно балагурит с простолюдинами-могильщиками, он куда более в ладу с их духовным, образным, "лингвистическим" языком, чем с языком Эльсинора. Но аллюзий на сцену с могильщиками в лирике "оттепели" и "застоя" мы практически не найдем. Зато найдем сильный акцент на Гамлете-студенте Виттенберга, Гамлете-друге актеров, Гамлете-товарище ученого-гуманиста Горацио, Гамлете-стихотворце.

Вторая сторона: опора на классику была нужна "оттепели" и "застою" не только для иносказания. "Оттепель" видела себя **воскресительницей** истинных – революционных и гуманистических – ценностей прошлого. Уничтожить надо было лишь "прошлое Клавдия", чтобы тем верней восстановить "прошлое отца Гамлета". И даже "застой", изживавший иллюзию такого воскрешения в настоящем, на саму священность истории (и, значит, "священность" классики) не покушался.

Третья сторона: классический метаязык оказался остро нужен и "оттепели", и – особенно – "застою" для **укрупнения** (хотя бы художественного) своих драм, приобретений и потерь. Гамлет мог быть всяким, побеждающим или побежденным, но значительным он

³ Новикова М. Рубеж // Лит. газета. – 1990. – 14 марта.

оставался и в том, и в другом варианте. Перефразируя Б.Пастернака, быть Гамлетом было красиво, а именно красоты, героики так не хватало оппозиционерам 1950-80 гг.

Не зря – и это четвертая особенность – тогдашние "лирические Гамлеты" почти все аллюзивны в квадрате: отсылают не прямо к Шекспиру, а к театральным "Гамлетам", от Ю.Завадского до Ю.Любимова, и к сенсационно знаменитому фильму Г.Козинцева с И.Смоктуновским в главной роли⁴. И театр, и кино – искусство **действенное**. Оба они словно бы преодолевали разрыв между миром духа и миром реальной жизни. Зритель видел нашего современника, актера, – но этот современник умел и смел быть Гамлетом.

Вопрос в том, каким Гамлетом.

Для "русского Гамлета" всегдашняя центральная проблема – взаимодействие героя и времени; миссия "исправить вывихнутый век". Это **метапроблема** всего "гамлетовского метатекста". Различия же в ее решении проявляются, прежде всего, в оценке самого образа Гамлета. История его интерпретаций – это череда дегероизаций и реабилитаций. Причем каждая переоценка была связана с новым историческим и социальным самоощущением общества. Для 1950-1980-х гг. условная граница этих сменившихся периодов прошла между "оттепелью" и "застоем".

В поэзии "оттепели" лирический герой тяготеет к Гамлету, как к идеалу. Потенциально любой из современников "такой же Гамлет, как и я"⁵. Но дистанция между героем "оттепели" и датским принцем существует. Например, реплики Гамлета переданы от первого лица, однако закавычены: "Не обучались вы играть на флейте, /

⁴ Туровская М. Гамлет и мы // Да и нет / О кино и театре последнего десятилетия. – М., 1966. – С.120-149; Нельс С. Шекспир на советской сцене. – М., 1960; Липков А. Шекспировский экран. – М., 1975; Минкин А. Не быть? // Современная драматургия. – 1967. – №2. – С.143-254.

⁵ Антокольский П.Г. Гамлет // Антокольский П.Г. Избранные произведения: В 2-х т. – М., 1986. – Т.1. – С.85-91.

Думаєте – запросто – на мене?"⁶. Таким образом, внутри монолога появилась речь персонажа, отличного от лирического "я". С другой стороны, пережитое Гамлетом излагается все-таки этим "я". Гамлет становится собеседником героя, но **внешним**, а не внутренним. Поэтому лирическая аллюзия как бы равна вводу нового персонажа в эпос или драму.

Несовпадение лирического героя "оттепели" и Гамлета отмечено и дистанцией хронологической. С точки зрения "оттепели" гамлетовская ситуация – это тотальное лицемерие и подавленность: "Все знают всё, но тихо, но ни слова, / На всех устах предательства печать"⁷. Однако для лирического героя 1950-60-х гг. – это уже историческое прошлое (1930-е гг.). Миссия же "Гамлета оттепели" другая – поиск исторической правды, суд над прошлым⁸.

Оттого и топонимические аллюзии ("Дания", "Эльсинор") в контексте "оттепели" почти полностью утрачивают связь с Шекспиром, зато символизируют недавнюю отечественную ситуацию. Знаменательно, Б.Слуцкий энергично оспаривал отождествление Дании–России: "С государства этого узкого ... / спрос совсем не такой, как с русского"⁹. Но и противопоставление России–Дании могло возникнуть лишь в противовес русским постановкам, от XIX века до века XX-го, изображавшим шекспировскую "Данию" именно как более или менее узнаваемое Российское государство.

Зачастую аллюзии 1950-60-х годов представлены в чистой форме: как прямой пересказ или цитирование Шекспира. Однако и тут возникает своеобразный парадокс:

⁶ *Первомайский Л.* Гамлет / Пер. с укр. М.Алигер. // Алигер М. Собр. соч.: В 3-х т. – М., 1985. – Т.2. – С.389-390.

⁷ *Антокольский П.Г.* Цит. изд. – С.85-91.

⁸ *Антокольский П.Г.* Цит. изд. – С.85-91; *Первомайский Л.* Цит. изд. – С.389-390; *Жирмунская Т.* Высокая правда. И.Смоктуновскому // Уильям Шекспир. Библиографический указатель русских переводов и критической литературы на русском языке: 1976-1987. – М., 1989. – С.319.

⁹ *Слуцкий Б.* После Гамлета // Лит. обозрение. – 1990. – №1. – С.14.

чем больше в тексте аллюзий на "Гамлета", тем больше указаний на современность. Контекст становится русским, и все менее "узнаваем" в нем датский принц. Перенасыщенность гамлетовскими аллюзиями не воссоздает, а разрушает первоисточник, как философско-содержательную **систему**. Из обломков строится совершенно иной текст; с шекспировской трагедией он связан весьма условно.

Итак, лирический Гамлет "оттепели" хочет перестать быть простым иносказанием – и не может. Его доминанта – социальная обличительность. Так, у Шекспира Гамлет с помощью актеров изобличает **личное** преступление Клавдия. У П.Антокольского резко усиливается мотив не личного, а **социального** обличения, причем не только у Гамлета, а и у актеров: "... затем мы и пришли, / нам нечего беречь..."¹⁰.

Именно поэтому "Гамлет оттепели" чужд сомнений. Правдоискательство для него – действие, направленное вовне; оно не оставляет места нерешительности и философским размышлениям. Соответственно, противостояние "Гамлета" и "Эльсинора" прочитывается не как трагическое изначально, духовно, а как навязанное исторически, временно. В перспективе Гамлета ждет несомненная победа, а сейчас это тоже победа, но пока еще не социальная, а лишь нравственная. Мотив социальной борьбы и победы прямо и рефреном повторяется через аллюзии, отсылающие к финальному бою Гамлета: "...бей без промашки, / не жалея загнивших кровей!"¹¹. Гибель же героя оказывается патентом на его нравственное превосходство, а высокая цена победы – подтверждением справедливости борьбы: "Доверяй своему удару, / Даже если себя убьешь"¹². Лирический герой "оттепели" и не подозревает, что призыв пролить кровь (любую) может

¹⁰ Антокольский П.Г. Цит. изд. – С.85-91.

¹¹ Самойлов Д. Оправдание Гамлета // Самойлов Д. Избранное. – М., 1980. – С.125-126.

¹² Самойлов Д. Цит. изд. – С.125-126.

У. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

привести не к победе, а к поражению. Это предстоит открыть лирике 1970-80-х гг.

Гамлет для "оттепельной" лирики – герой бесспорно положительный и, скорее всего, исключительный. Подчеркивается его действенность, цельность, прогрессивность. Одновременно почти нет аллюзий на других персонажей трагедии: Офелию, Гертруду, Клавдия. Гамлет противостоит "Эльсинуру", но он и вне "Эльсинора". Отсутствие прямых оппонентов позволяет ему без особого труда справляться с миссией судьбы эпохи.

Гамлетовская трагедия – заведомо оптимистическая: гибель героя завершает "старое" время и открывает "новое". В итоге перед нами Гамлет "побеждающий"¹³.

Иная ситуация складывается в лирике 1970-80-х гг. Все чаще теперь аллюзии отсылают нас к матери Гамлета, его невесте Офелии, к ее отцу и брату. Многие стихи написаны как страницы "Из дневника Гамлета"¹⁴. Или они представляют собой монологи-реплики других участников трагедии: Призрака, Гертруды, Клавдия¹⁵. Собранные в лирическом цикле, они образуют диалог, как бы не состоявшийся у Шекспира, не мыслимый для "оттепели", но возможный сейчас.

Теперь двойниками лирического героя становятся не только Гамлет, но и другие персонажи. Они выявляют новый мотив: вины и раскаяния Гамлета. Гамлет карает виновников гибели отца, но ведь он и сам убивает отца Офелии. Побеждающий Гамлет как бы и не помнил об этом, не замечал, что переживают люди вокруг него. Например, Лаэрт: "В Лаэрте Гамлет видит боль, / как в перевернутом

¹³ Сравните название рецензии на экранизацию "Гамлета" Г.Козинцевым в 1964 году: *Комиссаржевский В. Гамлет побеждающий* // Лит. газета. – 1964. – 18 апреля.

¹⁴ *Дудин М. Стихотворения из дневника Гамлета* // Дудин М. *Польнь / Стихи и переводы.* – Л., 1985. – С.32-36.

¹⁵ *Леонович В. Пять стихотворений* // Леонович В. *Нижняя Дебря / Стихи и переводы.* – Л., 1985.

бинокле..."¹⁶. Или Офелия, не только покинутая возлюбленная, но и единственное не искажающее зеркало Гамлета: "она одна не врет!"¹⁷. Гамлет лишь играл роль сумасшедшего – Офелия и впрямь теряет рассудок. Сама смерть Офелии символична: Офелия и здесь "не врет". Поэтому диалог Гамлета с Офелией – это его диалог со своей совестью: "Но знаю, что вольно, не вольно – / я перед тобой виноват"¹⁸.

Аллюзии на Офелию вводит лирический голос, молчавший в 1950-60-е гг., но "жутко, жалобно и грозно"¹⁹ отозвавшийся в годы 70-80-е. Этот голос напоминает о невидимой цене, которую платит Гамлет за видимый героизм. Авторская точка зрения делается множественной, речь – полифоничной; и авторский лирический герой, и Гамлет, и Офелия теперь подчеркнуто взаимосвязаны: "И нам с тобою не разъединиться / И не соединиться никогда"²⁰. "Гамлетовская ситуация" перестает быть трагедией одного героя, вбирая трагедии тех, кто его окружает.

В лирике 1970-х гг. впервые появляется формула: "Я – Гамлет"²¹. Но теперь эта аллюзия исполняет двоякую роль. С одной стороны, Гамлет превращается из внешнего собеседника²² во внутренний голос самого лирического героя. С другой стороны, этот Гамлет-двойник все больше становится оппонентом героя, его беспощадной совестью.

Сам Гамлет критически переоценивается. Ответственность за происходящее ложится теперь не только на историю, но и на него самого. Гамлет – единственный борец и гуманист

¹⁶ Кушнер А. Нет, не одно, а два лица... // Кушнер А. Канва / Из шести книг. – Л., 1981.

¹⁷ Мориц Ю.П. Ты, Гамлет, спишь. Ты, мальчик, видишь сон... // Мориц Ю.П. Синий огонь. – М., 1985.

¹⁸ Рецеттер В.В. Монолог Гамлета, ждущего летней погоды // Рецеттер В.В. Вид с моста. – Л., 1978.

¹⁹ Мориц Ю.П. Цит. изд.

²⁰ Дудин М. Цит. изд. – С.32-36.

²¹ Высоцкий В. Мой Гамлет // Высоцкий В. Нерв / Стихи / Сост. Р.Рождественского. – М., 1981.

²² Сравните лирику 1950-60-х гг.

У. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

своего времени – сменяется «неисключительным Гамлетом». Из судьи, из обличителя других Гамлет превращается в судью и обличителя себя: "Но я себя убийством уравнил / с тем, с кем я лег в одну и ту же землю"²³. Этот самоприговор "русского Гамлета" означал воскрешение этических традиций старой русской литературы (жития, А.Пушкин, Л.Толстой, Ф.Достоевский). Именно в таком контексте вина Гамлета за пролитую кровь особенно тяжела.

Соотношение социального и нравственного в гамлетовской "метапроблеме", таким образом, усложняется. Акцент теперь ставится на опасности: руководствуясь благими побуждениями, умножить зло. Но конфликт героя и общества по-прежнему сугубо социален. Даже размышляющий, открытый для сомнений "русский Гамлет" 1970-х – все равно пленник истории и социума. Более того: "русский Гамлет" никогда до сих пор не участвовал в драме власти. Теперь он осознает еще одну новую опасность: быть втянутым в чужую политическую игру по чужим правилам. Отсюда новые аллюзии, прежде – не Гамлетовы, а Клавдиевы: "трон", "датская корона"²⁴.

Переоценивается главный герой – переоценивается и оптимистичность трагедии. Для героя есть теперь проблема нравственного выбора, но нет возможности выбора; есть проблема ответственности за происходящее, но нет возможности на него влиять. Гамлет перестает быть героем. И если "Гамлет оттепели" был побеждающим, то "Гамлет застоя" оказался побежденным.

Система аллюзий в текстах 1970-80-х годов изменилась, ибо переосмыслился "русский Гамлет" предыдущего периода. В свою очередь, она тоже начала перестраивать гамлетовскую тему русской лирики. Сюжет Шекспира уже не пересказывается, а уводится в подтекст; на поверхность текста он прорывается лишь в поворотных, ключевых точках. Сами аллюзии более свернуты, растворе-

²³ *Высоцкий В.* Цит. изд.

²⁴ *Высоцкий В.* Цит. изд.; *Дудин М.* Цит. изд. – С.32-36.

ны в авторской речи, многозначны. А, следовательно, они более зависимы от читательской интерпретации²⁵.

Итак, любая интерпретация вписана в свой исторический контекст. Динамика "русского Гамлета" помогает глубже понять не только исходную, но и воспринимающую культуру: смену ее мироощущений, ценностей, идеалов. "Гамлетовский метатекст" 1950-1980-х годов распадается на две части, где даже герои различны: Гамлет побеждающий и Гамлет побежденный. Постоянным остается уровень постановки и разрешения "метапроблемы": уровень социальный. Общую же динамическую модель этого метатекста можно описать так. Герой осознает бесчеловечность и враждебность окружающей его действительности; понимает и свою миссию – миссию обличителя и борца. Однако внутренне он все менее и менее к этой миссии готов.

Причины тому сначала всецело лежат вне героя: такова ситуация – историческая, социальная, политическая. Лишь постепенно возникает мотив вины, участие к судьбам "других", мысль о том, что общество – это и сам герой; что на суде истории он не только судья, но и подсудимый. Впрочем, к такому осознанию "Гамлет застоя" только подступает.

Так был ли "русский Гамлет" 1950-1980-х годов Гамлетом Шекспира? В известной мере, все же – да. Оба Гамлета – дети новоевропейской культуры, от ее зари (Ренессанс) до ее мучительного кризиса во второй половине XX в. Для обоих единственный инструмент в битве с историей – героический индивидуализм, хотя по мировосприятию оба они как раз мало историчны. Всякое прошлое для них – только парабола и парадигма настоящего. И обоим Гамлетам история ответила тем, что превратила их самих в параболу и парадигму будущего.

²⁵ *Тименчик Р.Д.* Текст в тексте у акмеистов // Ученые записки Тартуского ун-та. Труды по знаковым системам. – Тарту, 1981. – Вып.422. – Т.14. – С.65-77.

Маценка Світлана
(Львів)

Проект концепту свободи. Розвиток мотиву Офелії у сучасній німецькій літературі

Шекспірівський образ Офелії завдяки своїй художній ємності та глибині знайшов багаторазове втілення у словесності різних країн та епох, внаслідок чого він належить до вічних образів світової літератури і розвинувся з часом до своєрідного “знаку” культури. Особливо в мистецтві XIX-XX століть фігура Офелії стала ключовим поняттям у соціально-критичному дискурсі про взаємовідносини статей, посилаючись на категорію “вічно-жіночого” у розумінні Й.В.Гете. З цього погляду шекспірівська героїня є також шифром взаємовідносин “суб’єкт-природа-суспільство”. Рефлексивність образу Офелії, його філософське навантаження та міфологічне розширення дають змогу простежити у процесі розвитку мотиву зміну соціально-культурних парадигм, розвій панівних ідей, досягнути відповідний дух часу. Імагіноване начало простору туги і безмежності, який творить основу цієї художньої фігури, як певна естетична стратегія переборення стало реакцією на досвід розірваності й відчуження, що накопичувала людина під наростаючим тиском навколишньої реальності.

Рецепція образу Офелії у сучасній німецькій літературі засвідчує продуктивність, дієвість і широкі можливості цього мотиву, насамперед, що стосується діагностики становища людини у світі. Очевидно, що саме вихідні дані шекспірівської героїні забезпечують їй тривале функціонування навіть у зовсім нових контекстах. На основі детального аналізу розвитку мотиву Офелії в

мистецтві С.Кіндлер характеризує цю художню фігуру як “пусту форму”, виходячи із наростаючого скорочення суб’єктності героїні в трагедії В.Шекспіра, який послідовно мінімалізує її стримані висловлювання і реакції аж до повного їх згасання у смерті дівчини¹. У результаті того, що в образі чітко виражена структура амбівалентних уявлень про жіночність, “пуста форма Офелія” і в подальшому зберігає можливість проектування різних поглядів, світоглядних позицій і оцінок. Саме відсутня індивідуальність, так часто інкримінована їй, є основою її виживання у мистецтві. “Пасивне ставлення Офелії до навколишнього світу не лише породжує запитання про її позицію у п’єсі, силу чи слабкість її характеру, але також є приводом до суттєво різноголосих інтерпретацій. У дослідженнях прослідковується все ж тенденція охопити в однозначній характеристиці її рефлексивну структуру, яка існує лише як точка пересікання перспективно варіативних зовнішніх описів”².

Уже в трагедії “Гамлет” образ Офелії структурований як фігура віддзеркалення, площина для проектування чоловічих роздумів та уявлень (Полоній, Лаерт, Гамлет). До того ж ці проєкції є деструктивними: в одній особі поєднується традиційна типізація жінки як святої чи повії. Кульмінаційним пунктом емблематизації образу є смерть Офелії, що завершує процес її перетворення на алегоричну фігуру з міфологічним навантаженням. В описі смерті відчувається спорідненість античної і християнської традицій: з одного боку, міфологізована істота, з іншого – християнська фігура мучениці. В міру того, як душа утопленої розчиняється у воді, одухотворюється природа, яка відіграє у сцені смерті особливу роль. Міфологізація уможлиблює представлення мертвої Офелії в особливому, недосяжному, сакральньо-цнотливому зв’язку.

¹ Kindler S. Ophelia. Der Wandel von Frauenbild und Bildmotiv. – D. Reimer Verlag, 2004. – S. 14.

² Ibid.– S. 26.

КОРОЛЕВА

Там, де верба нависла над струмком,
Полошучи у плесі сиві віти;
Вона прийшла, в вінки химерні сплівши
Ромен, козельці, кропиву, плакун,
Що вольні пастухи йменують бридко,
Стидкі ж дівчата звуть мертвецьким пальцем.
Тоді на гілку злізла почепити
Гірлянди дикі; заздрий сук зламавсь,
І всі ті зела та вона упали
В плакучу бистриню. Її одіння,
Роздувшись, бідну понесло, як мавку;
Пливла, співаючи шматків пісень,
Не тямлячи біди, мов та істота,
Що в цій стихії виросла й живе.
Та довго це тривати не могло:
Дівочі шати, у воді набрякли,
Втягли сердешну з співом на устах
В багнисту смерть³.

“Багниста смерть”, про яку повідомляє королева Гертруда, стає основою рецепції образу Офелії, про яку можна говорити в основному як про рецепцію смерті героїні. Визначальними аспектами образу, які суттєво впливають на “живу пам’ять” є “кохання” – “божевілля” – “вода” – “смерть”. Офелія возвеличується до символу жіночої смерті, крізь який проглядається будова образу жіночності взагалі.

Сучасні інтерпретатори образу часто ідентифікують себе з Гамлетом, для якого Офелія повинна була стати “фігурою звільнення через обіцяне оновлення”. “Водночас, і це є вирішальним для всеохоплюючої символічної сили цієї фігури, вона тим самим стає для кожного окремо приналежною лише йому одному, готовою до послуг фігурою звільнення, яка знову ж таки є незалежною від шекспірівського “Гамлета”⁴. Артист і художник Гамлет, як його характеризує І.Анненський, дивиться на життя крізь призму прекрасного. “Офелія загинула для Гамлета не тому,

³ Шекспір В. Гамлет. – Київ: Основи, 2003. – С. 159.

⁴ Kindler S. Op. cit. – S. 189.

що вона безвольна донька старого блазня, не тому навіть, що вона живність, яку той хотів би якомога дорожче продати, а тому, що шлюб узагалі не може бути прекрасним і що благородна краса дівчини повинна померати самотньо, під чорною вуаллю і при танучому воску церковної свічки”⁵.

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

Ідея збереження краси у смерті породжує у сучасній літературі комплекс тем, пов’язаний, з одного боку, з естетизацією смерті, з іншого – із текстуалізацією “прекрасного жіночого трупа”. На основі цього створюється утопічний концепт свободи, згідно з яким смерть Офелії прочитується як знак досвіду відчуження і туги за доцивілізаційною єдністю людини і природи. Разом з тим сучасна свідомість переглядає межі прекрасного і потворного, демонструючи вражаючі порушення норм. Ідея “смерті жінки”, яка базується на цьому мотиві, кодує утаємничений простір, що сприймається водночас як простір мовчання, як жахаюча пустота, що загрожує зруйнувати усталеність, порядок, систему. Смерть як закінчення означає зняття перешкод між тілом і душею, перенесення у сферу духу, тим самим у матеріальну царину тексту, де труп стає метафорою взаємовідносин поміж означенням, інтерпретацією та відсутністю. У такий спосіб мертво тіло жінки є

⁵ *Анненский И.* Проблемы Гамлета // *Анненский И.* Избранные произведения. – Ленинград: Художественная литература, 1988. – С. 576.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

також віддзеркаленням суті живої реальності, засобом характеристики її здатності до виживання.

Зв'язки жіночності і смерті, жіночності і свободи слід виділяти не лише на тематичному рівні тексту, а й на комунікативному. Розвиток мотиву Офелії у сучасній літературі засвідчує перетворення героїні із сприйнятого безмовного об'єкта на сприймаючий суб'єкт, що активно словесно обґрунтовує свою позицію. Сучасні тексти, структуровані мотивом Офелії, представляють високого ступеня семантизовані нарративні модули, що активно беруть участь у конституюванні дискурсу свободи. Те, що шекспірівська Офелія як драматична героїня не виразила себе словесно, компенсується у трагедії В.Шекспіра багатозначністю символічного висловлювання образу. Ця полісемантика дає можливість сучасним інтерпретаторам використовувати образ як риторичну фігуру. При цьому переконливою є як жива, так і мертва Офелія. Особливе значення продукує все ж “промовляючий жіночий труп”.

Крізь призму семіотики міфу образно зображені мертві тіла “висловлюються” у взаємозамінюваному модулі поміж означенням (тіло) і означуваним (вторинне значення). “Наявність тіла відсунута вдалину, воно відступає, його суб'єктивність узята в дужки, воно перетворюється майже на прозоре, так що створюється простір для поняття, яке воно повинне визначати. При цьому обміні здається, що тіло померло, однак це “смерть зі строком помилування”, воно “втрачає свою цінність, зберігає, проте, своє життя, яким живиться форма міфу” (Р.Барт)⁶. Мертве тіло як фігура смерті провокує у такий спосіб регенерацію. “Тіло вилучене із його історії та перетворене на жест, воно залишається наявним у репрезентації, навіть без свого значення. “Жіночий труп як текст” так само, як і міф, ґрунтується на тому, що Барт називає “двозначністю означення” – форма (тіло) пуста, але

⁶ Bronfen E. Nur über ihre Leiche. Tod, Weiblichkeit und Ästhetik. – Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. – S. 327.

наявна, вторинне значення відсутнє, ірреальне, але повне”⁷. Для задоволення потреб тлумачення мертве тіло переноситься в модус алегоричної передачі мовлення, яке акцентує на радикальній відмінності, оскільки виражає істину поза мовою, риторично артикулює реальність через смерть. “Завдяки такій трансляції хаотичний і невимовний реальний досвід може набути упорядкованої осяжної форми і започаткувати звільнення від неструктурованої хаотичної хори, від реального по той бік знаковості”⁸. У такий спосіб мертва Офелія, розчиняючись у природі, сигналізує можливість оновлення після “сутінків людства” і водночас як фігура відчуження є рушійним моментом інтерпретації “омертвілої” реальності.

Особливого поширення мотив Офелії у німецькій літературі набув в епоху експресіонізму, коли під впливом французького символізму, зокрема вірша А.Рембо “Офелія” (1870), виникла так звана “поезія утоплеників”. Ця лірика поміж іншим засвідчила вражаючу зміну духовного клімату ХХ століття. Необхідність висловлення породила схожу метафорику у творчості Г.Гейма, Г.Тракля, Г.Бенна, Б.Брехта. Утоплениці в поезії експресіонізму мають ім’я Офелії чи найчастіше залишаються анонімними, однак пов’язаний із цим образом мотив є провідним в обох випадках. Найвідомішим і найрепрезентативнішим у цьому контексті є вірш *Георга Гейма “Офелія”* (1910). У дусі експресіонізму поет описує моторошну й водночас поетичну картину останньої подорожі утопленої на хвилях ріки:

Im Haar ein Nest von jungen Wasserratten,
Und die beringten Hände auf der Flut
Wie Flossen, also treibt sie durch den Schatten
Des großen Urwalds, der im Wasser ruht⁹.

⁷ Ibid.

⁸ Ibid.

⁹ *Heym G. Ophelia // Würffel S.B. Ophelia. Figur und Entfremdung.* – Bern: Francke Verlag, 1985. – S. 61-62.

Ця подорож мертвої, у якій тенденція анонімізації і деперсоналізації загострюється до гротескного зображення відмерлого й уречевленого життя, представляється ідентичною до мотиву безкінечної подорожі Летючого Голландця. “Як безцільне мандрування нічним морем, так і парадокс живих мертвяків виявляються послідовним художнім вираженням фатальної проблематики, згідно з якою індивідуальне життя у суб’єктивному досвіді часу як пуста минучість відчужується до ілюзорної видимості життя”¹⁰. Ім’я Офелії зустрічається лише у назві вірша. Дівчина, яку несуть хвилі, перетворена на анонімне мертвоє тіло. Відтворений у тексті рух спрямований до прасвіту, який знаходиться на дні. Тематика смерті пов’язана, таким чином, з метафорикою води. Уже в першому рядку з’являється образ щурів, який в експресіонізмі став супровідним до образу Офелії, посилюючи відчуття занепаду. Та Г.Гейм ще не говорить про розклад тіла і вплив першого рядка послаблюється. Образ Офелії ще чисто духовний, хоча у порівнянні з А.Рембо відчувається зміщення в напрямі до негативного: замість вітру, який цілує перса Офелії у французького символіста, у Г.Гейма ковзає над її грудьми білий довгий вугор, там схилилися над чолом шумкі очерети, тут черв’ячок освітлює його, там вітер неначе спітає вінок з великої фати, тут він лякає кажанів. “Вугор і черв’ячок-світляк, щурі й кажани, посланці темряви, божевілля і тлінності, поєднуються з мертвою у заплутаному світі вегетативного. Офелія уже майже не відділяється від цієї сфери”¹¹. Поступово вона повністю розчиняється у природі. Пафос занепаду, яким пронизана перша картина вірша, є лише однією стороною зображуваного. Поет запитує, чому дівчина померла і чому її тіло самотньо блукає у воді. Про її особисту долю не йдеться, однак, саме у цьому моторошному

¹⁰ Rüesch J.P. Ophelia. Zum Wandel des lyrischen Bildes im Motiv der „navigatio vitae“ bei Arthur Rimbaud und im deutschen Expressionismus. – Zürich: Juris-Verlag, 1964. – S. 112.

¹¹ Ibid. – S. 121.

середовищі Офелія, очевидно, знаходить ту долю, якої була позбавлена у світі людей. Її прийнято до елементарної спорідненості всіх живих істот. Людські оцінки красивого і потворного, приємного чи відразливого тут недоречні. Після А.Рембо мотив Офелії віддаляється від людського в бік вегетативного, образ усе більше узагальнюється і втрачає особистісні риси.

У другій частині вірша утоплениця виходить із тіні “пралісу” і пропливає повз зовсім інший ландшафт:

Vorbei, vorbei. Wo an das Ufer dröhnt
Der Schall der Städte. Wo durch Dämme zwingt
Der weiße Strom. Der Widerhall erklingt
Mit weitem Echo. Wo herunter tönt

Hall voller Straßen. Glocken und Geläut.
Maschinenkreischen. Kampf. Wo westlich droht
In blinde Scheiben dumpfes Abendrot,
In dem ein Kran mit Riesenarmen dräut,

Mit schwarzer Stirn, ein mächtiger Tyrann,
Ein Moloch, drum die schwarzen Knechte knien.
Last schwerer Brücken, die darüber ziehn
Wie Ketten auf dem Strom, und harter Bann¹².

Г.Гейм зображує протилежну до першої сцени картину навколишньої реальності. Яскравий пейзаж змінює гнітючий міський ландшафт. Мертве тіло перебуває на шляху втечі від світу машин. Час поступово сповільнюється і переходить до статичного стану. Через цю часову нерухомість проглядає вічність. Рецепція часу виражає те, що суб’єкт, живучи у пустій безмежності “сутінків людства”, набуває досвіду відчуження як прижиттєво мертвий. Офелія стає віддзеркаленням обездуховлення живих. Актуальна історична ситуація чітко демонструє бездомність мертвої. Тінь пралісу проектується на індустріальний світ і виникає відчуття, що вона заповнює як внутрішній світ людини, так і навколишню реальність, позначену рисами занепаду. “Велике місто” стає знаковим для світу, який у гонитві за

¹² *Heym G. Op. cit. – S. 61-62.*

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

технізацією і у прагненні оволодіти природою нищить духовність. “Цей демонізовано побачений світ перебуває в безпосередньому зв’язку зі смертю Офелії. Те, що у центральному мотиві мертвої спричиняє самотність, відчуження і обездуховлення суб’єкта, є нічим іншим як об’єктивною історичною тенденцією до уречевлення і дегуманізації життя, що знаходить своє адекватне вираження в образах “великого міста” і метафорах з технічної та індустріальної галузей”¹³. Мертве тіло, демонструючи внутрішній стан жителів “великого міста”, їх спустошеність, самотність, омертвілість, артикулює і протилежний образ: відносно щасливий стан безпечності у своєму елементі, гармонізований візією можливого оновлення. Подорож у смерть закінчується прощанням зі світом детермінованих часом доль і впливів.

Der Strom trägt weit sie fort, die untertaucht,
Durch manchen Winters trauervollen Port.
Die Zeit hinab. Durch Ewigkeiten fort,
Davon der Horizont wie Feuer raucht¹⁴.

Нашою хворобою є життя в кінці світового дня, увечері, який є таким задушним, що його гнилий запах можна заледве витримати” (Г.Гейм)¹⁵. Офелія вирвалася із часу і потік води несе її у вічність. “Смерть у Гейма не означає кінця, а початок вічного дня”¹⁶. Особливим чином мертва дівчина оживлює омертвілий реальний ландшафт і диференціює його з погляду позачасовості. Г.Гейм приходить до розуміння того, що не смерть знищує кожне окреме життя, а життя саме знищує себе у процесі виродження і тим самим через свою беззмістовність штовхає людей масово в обійми смерті. “У способі і обставинах помирання безапеляційно виявляється цінність людської

¹³ *Rüesch J. P.* Op. cit. – S. 129-130.

¹⁴ *Heym G.* Op. cit. – S. 61-62.

¹⁵ *Rüesch J. P.* Op. cit. – S. 130.

¹⁶ *Soergel A., Hohoff G.* Dichtung und Dichter der Zeit. – Düsseldorf, 1963. – Bd.2. – S. 87.

екзистенції”¹⁷. Життя без сенсу загрожує катастрофою. Поет зображає ніщо інше як проникнення елементарного у вакуум світу, у якому життя саме себе знищило і в якому із зменшенням початкової життєвої сили виник небезпечний тиск знизу. Людина в Г.Гейма не шукає смерті, але вона прагне вирватись із беззмисловності масового існування.

У такий спосіб робляться спроби звільнитися від паралічу, викликаного жахливими візіями “занепаду Європи”. Звідси випадки проти жіночності як іншості, як чужого й загрозового, що необхідно було знищити: “зафіксованої у художньому творі, зображеної як мертва матерія, як відходи, помії, бруд, відновленої у перекрученні життєдайного принципу материнського як трупа, що здригається і кишить укусами щурів і черв’яків, що його пожирають”¹⁸. Але це також варіант зображення докорінного руйнування, занепаду основ, розпаду цінностей, оскільки відновлення можливе лише після радикального знищення, після стадії “сутінків людства”. Прикладом такого загострено-цинічного трактування мотиву Офелії є вірш *Готфріда Бенна “Прекрасна юність” (“Schöne Jugend”, 1912)* з циклу “Морг”. У центрі зображення – процес розтину трупа і несподівана знахідка – гніздо щуренят. Із провокуючою винятковістю увага зосереджується саме на шурах, тоді як тіло втоплениці залишається байдужим оповідачеві. Це демонстративне невиявлення почуттів щодо мертвої показує суттєве зміщення норм.

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schild gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.
Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig.
Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell

¹⁷ *Schneider K.L.* Der bildhafte Ausdruck in der Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. Studien zum lyrischen Sprachstil des deutschen Expressionismus. – Heidelberg: Karl Winter-Universitätsverlag, 1968. – S. 31.

¹⁸ *Sbuby A.M.* Liebe, Tod und Wasserfrau: Mythen des Weiblichen in der Literatur. – Wiesbaden: Westdt. Verl., 1992. – S. 211.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

fand man ein Nest von jungen Ratten.
Ein kleines Schwesterchen lag tot¹⁹.

Красиве накладається на потворне і навпаки. Уже перші рядки очужують мертве тіло, коли стає зрозумілим, що “прекрасною” є лише юність щурів.

Образ Офелії стає засобом вираження нової естетики, де потворне відіграє значно більшу роль, аніж красиве. Розробка мотиву в експресіонізмі поглиблює філософське та міфологічне обґрунтування його позицій, а пов’язане з ним проблемне поле стає симптоматичним для цього мистецтва.

З розвитком мотив Офелії отримує у сучасній німецькій літературі конкретніші історичні контури. “Із поетичної алегорії мотив перетворюється через символ природи і природного циклу на образ іншого життя, яке виникає не в літературі, натомість трансцендує її з есхатологічною вимогою так само, як і кожна історичну реальність. Якщо раніше образ Офелії вказував на нестерпність життя, від чого мертва намагалася втекти, то пізніше на основі болючого досвіду відчуження та усамітнення він тим сильніше притримується проекту реальності”²⁰. Для окреслення конкретної історичної дійсності використав мотив Офелії сучасний німецький поет *Петер Гухель* у вірші “*Офелія*” (1972) із збірки “Раховані дні”.

Später, am Morgen,
Gegen die weiße Dämmerung hin,
das Waten von Stiefeln
Im seichten Gewässer,
Das Stoßen von Stangen,
Ein rauhes Kommando,
Sie heben die schlammige
Stacheldrahtreuse.

¹⁹ *Benn G.* Schöne Jugend // Würffel S. B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S. 85.

²⁰ *Würffel S.B.* Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S.154.

Kein Königreich,
Ophelia,
Wo ein Schrei
Das Wasser höhlt
Ein Zauber

Die Kugel
Am Weidenblatt zersplittern läßt²¹.

Через заголовок поет чітко пов'язує свій вірш із мотивом Офелії. Наявною залишається анонімність образу як знак досвіду відчуження. Текст, однак, розповідає не про кохану Гамлета, а про безіменну дівчину, якій саме через відсутність власного імені нав'язується ім'я Офелії. З іншого боку, зображене демонструє ознаки конкретної історичної реальності. У такий спосіб П.Гухель опрацьовує власний досвід переселення із НДР на Захід. Вірш розповідає про пошуки біженки. Анонімно і безособово зображена також влада режиму ("шльопання чобіт", "штовхання штанг"). На смерть жінки лише натякається. Друга строфа констатує, що сучасна Офелія також не завоює "царства". Та навіть якщо її спроба втечі не вдасться, "вона все одно здобуде свободу, природа якої виражається через постріл як знак надії, що все могло би бути інакше і на листку верби могло б роздробитися більше, аніж одна куля"²². Реальність представлена у вірші доволі зримою, підкреслено брутальною і небезпечною. Водночас текст артикулює мрію подолання дійсності через "чарівність", поетичну магію.

Сучасним драматичним втіленням мотиву Офелії є п'єса **Гайнера Мюллера "Гамлет-машина"** („*Die Hamletmaschine*“, 1977). Невеликий текст (дев'ять сторінок) пропонує замість зв'язної фабули вільне поєднання лейтмотивно пов'язаних монологів і сцен, замість сформованих характерів – художні фігури, які змінюють свої імена та ідентичність. Драматург за принципом довільного

²¹ Huchel P. Ophelia // Würffel S. B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S. 153.

²² Würffel S.B. Ophelia. Figur und Entfremdung. – Bern: Francke Verlag, 1985. – S.158.

монтажу і неочікуваних асоціацій створює герметичний текст, який ґрунтується на двох основних тематичних комплексах: становище інтелектуала в суспільстві і ситуація бунтівної жінки. Гамлет відсторонюється від власної драми, від історії і, виходячи з глобальної “огиди”, займається лише тим, що вбиває час. “Я – не Гамлет. Я не граю більше жодної ролі. Мої слова більше нічого мені не говорять. Мої думки висмоктують із образів усю кров. Моя драма більше не відбувається. За мною збудована декорація. Людьми, яких моя драма не цікавить, для людей, яких це не стосується. Мене це також більше не цікавить. Я не граю більше”²³. Кінцевим пунктом цього самоусунення через відразу до світу є скорочення індивідуума до статусу машини. “Я усамітнююсь у своїх нутрощах. Я займаю місце у моєму лайні, моїй крові. Десь розбиватимуться тіла, щоб я міг жити у моєму лайні. Десь відкриватимуть тіла, щоб я міг бути на самоті з моєю кров’ю. Мої думки є ранами в моєму мозку. Мій мозок є рубцем. Я хочу бути машиною. Руками хапати ноги приводити в рух ніякого болю жодної думки”²⁴. Історія представлена як машина руйнування і Гамлет, який сам у п’єсі не пише свою роль, є лише коліщатком у механізмі. Надія з Гамлетом більше не пов’язується і драматург шукає її в оточенні Офелії. Героїня Г.Мюллера залишає трагедію В.Шекспіра і стає самостійною, над віками: “Я – Офелія. Та, яку не втримала ріка. Жінка в путах Жінка з перерізнаними венами Жінка з передозуванням НА ГУБАХ СНІГ Жінка з головою у газовій печі. Вчора я припинила вбивати себе. Я на самоті з моїми грудьми стегнами тазом. Я розтворюю інструменти мого ув’язнення крісло стіл ліжко. Я руйную поле битви що було моїм домом. Я вириваю двері, щоб міг увірватися вітер і крик світу. Я розбиваю вікно. Закривавленими руками я розриваю фотографії чоловіків яких я любила і які користувались мною на ліжку на столі на кріслі на землі. Я кладу багаття на мою в’язницю. Я кидаю свій одяг у

²³ Müller H. Die Hamletmaschine. – Frankfurt am Main, 1980. – S. 21.

²⁴ Ibid. – S. 24-25.

вогонь. Я вириваю годинник із своїх грудей яким було мое серце. Я іду на вулицю, одягнена у власну кров”²⁵. Таким чином, Офелія репрезентує жертв історії. Її монолог виражає бунт, вона захищається від поневолення і приниження.

У центрі драми – гротескна сцена зустрічі Офелії та Гамлета, що відбувається в “університеті мертвих”. Г.Мюллер експериментує з обміном статями, однак ця спроба зазнає поразки, бо Гамлет і Офелія обоє виявляються “повіями” історії.

Офелії залишається лише шлях самознищення. Її бунт також беззмістовний, вона грає лише “повію” влади. В останній сцені її незадоволення перетворюється на оргію ненависті: “Глибоко під водою. Офелія в інвалідному кріслі. Обломки трупи та частини мертвих тіл пропливають мимо”. Офелія повернута до старої ролі – втоплениці. Різниця полягає лише в тому, що вона більше не мовчить. У її останньому зверненні вона говорить як Електра, фігура, що коливається між фанатичною справедливістю й ненавистю і є протилежністю до готової на жертву шекспірівської героїні. “Говорить Електра. В серці темряви. Під сонцем катувань. До метрополій світу. В ім’я жертв. Я виштовхую усе сім’я, яке я прийняла. Я перетворюю молоко в моїх грудях на смертельну отруту. Я беру назад світ, який я народила. Я задушу світ, який я народила, поміж моїми стегнами. Я похороню його у моєму срамі. Геть щастя підкорення. Хай живе ненависть, зневага, повстання, смерть. Якщо ви пройдетеся м’ясними ножами через ваші спальні, ви дізнаєтеся правду”²⁶. Революція і апокаліпсис більше не відрізняються одне від одного. Після цих слів панує тиша. “Гамлет-машина” повертається до свого вихідного пункту. У промові “Шекспір невідповідність” Г.Мюллер сказав: “Шекспір є дзеркалом крізь часи, наша надія – світ, який він більше не відображатиме. Ми не зможемо заспокоїтися, доки

²⁵ Ibid. – S. 19-20.

²⁶ Ibid. – S. 26.

Шекспір писатиме наші п'єси"²⁷. Намагаючись “звільнити” В.Шекспіра, Г.Мюллер деконструює міф. “Вторгнення часу у гру конститує міф. Міф є агрегатом, машиною, до якої завжди можуть бути підключені нові й інші машини”, – вважає він²⁸. З цього погляду Офелія упродовж століть символізує людське страждання як наслідок пригноблення в ході фатальної історії. Офелія Г.Мюллера – специфічно німецький символ жертв революцій, що зазнали поразки. Власний коментар Г.Мюллера: “Терор, про який я пишу, походить з Німеччини”. Сучасна Офелія залишає роль жертви, вона переборює безмовність і важливим є не стільки те, про що вона говорить, скільки те, що вона говорить взагалі, надаючи свій голос дискурсу пригноблених усього світу.

Мовний аспект мотиву Офелії розробляє у своїй експериментальній п'єсі *“Офелія і слова”* (*“Ophelia und die Wörter”, 1968*) *Герхард Рюм*. На основі естетики дадаїзму та “конкретної поезії” драматург обґрунтовує ідею “мовного театру”, який задовольняється формальними можливостями мови (різні голоси, зміна висоти тону, темп, тембр звучання). Діючими особами у п'єсі є слова, і епіграф з другої дії трагедії В. Шекспіра виразно вказує на цю особливість:

ПОЛОНІЙ: Що, пане мій, ви читаете?

ГАМЛЕТ: Слова, слова, слова.

ПОЛОНІЙ: А про що йдеться там, пане мій?

ГАМЛЕТ: Між ким?

Усе протікає згідно з вимогою “нового театру”: “тут нічого не інсценується, нічого не описується, ні про що не розповідається”²⁹. У тексті програми Г.Рюм пояснює, що п'єса “Офелія і слова” реалізується на трьох рівнях. “перший рівень творить роль офелії. вона виконується без змін, у стилі “класичної” постановки “гамлета”, але за відсутності інших партнерів (і відповідно структурованих діалогом ситуацій).

²⁷ *Loquai F.* Hamlet und Deutschland. Zur literarischen Shakespeare-Rezeption im 20. Jht. – Stuttgart, Weimar: Verlag J. B. Metzler, 1993. – S.187.

²⁸ *Ibid.* – S.187-188.

²⁹ *Rühm G.* Grundlagen des neuen Theaters // *Rühm G.* Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954 - 1971. – Darmstadt: Luchterhand, 1972. – S. 278.

для другого рівня текст офелії демонтується, тобто всі головні слова і дієслова відділяються із зв'язку в реченні і вибудовуються в ряд, кожне окремо в їх основній формі... здобутий таким чином словесний ланцюг монтується у зворотньому порядку в оригінальний текст офелії, а саме у тих місцях, де був усунений текст партнерів... ще раз скорочений словесний матеріал другого рівня з'являється на третьому, де він стає повністю самостійним. окремі поняття матеріалізуються, уречевлюються до образів, предметів, звуків, запахів, дій. головні слова представляються реквізитами, звуковими подіями, проєкціями картин і текстів...”³⁰. У такий спосіб, на думку драматурга, п'єса повністю розгортається із мовного світу Офелії: “все, що відбувається, все, що можна побачити й почути, пов'язане із уживанням нею словесним матеріалом, інакше кажучи, є зрощенням, калейдоскопічним віддзеркаленням її слів і уявлень. офелія плутається у її герметичному понятійному світі, закінчивши божевіллям, її мова збивається. мова стає їй чужою і набуває відчуженого власного існування”³¹. Так протікає, за задумом Г.Рюма, “процес відособлення мови”, мотивований у В.Шекспіра психологічно і представлений у п'єсі “Офелія і слова” як “конкретний театр”, в який інтегрована чи якому підпорядкована “класична Офелія”. Як позбавлені сенсу поняття непізнаного і непізнаваного навколишнього світу, слова оточують мертву Офелію, як у четвертій дії шекспірівської драми її оточують ті, що вижили. Мова перестає представляти світ і єдиним виходом із становища є мовчання, яке лише і може врятувати від відчуження. Г.Рюм відзначає, що “інтроверсія Офелії видається слухачу перетворенням її ролі на автономну текстову структуру з узагальнюючими поняттями і ускладненими зв'язками”, що посилює ефект відчуження. Офелія рятується від слів втечею у мовчання смерті. Вона

³⁰ *Rühm G. Ophelia und die Wörter. Gesammelte Theaterstücke 1954-1971. – Darmstadt: Luchterhand, 1972. – S. 200-201.*

³¹ *Ibid. – S. 201.*

стає супровідною фігурою мовної кризи: її присутність, що закінчується у мовчанні, вказує, однак, на іншу мову, якою промовляють до неї німі речі і яка виявляється у текстуальній природі твору: текст намагається вийти за встановлені словами рамки.

Дослідженням досвіду відчуженості стали оповідання німецькомовної письменниці угорського походження *Тепезії Мора*. Її збірка *“Незвичайна матерія”* (*“Seltsame Materie, 1999”*) представляє сучасний погляд на існування на межі. Оповідання *“Вунадок-Офелія”* (*“Der Fall Ophelia”*), відзначене премією І.Бахман, розповідає про принципове неприйняття духовної обмеженості і провінційності. На основі власних переживань авторка відображає спроби протистояння “незвичайній матерії”, якою є, з її погляду, не лише обмежене у часі й просторі, але й духовно вузьке середовище, що, однак, у своїй агресивності прагне повністю поглинути людину, затягнути її у густу непроникливу масу безцільного, безмістовного існування. Звідси гнітючий сільський ландшафт: “Пивна, церковна башта, цукрова фабрика. Басейн. Село”³². Оповідачка – молода дівчина, що належить до німецькомовної родини, єдиної у цьому анонімному угорському селі: “Ми єдина чужа сім’я у селі, якщо це можна назвати сім’єю, ці три покоління жінок, і всі розлучені, говорять про нас, з’явилися тут, очевидно, комуністи, в жодному разі не християни. Говорять чужою мовою і не моляться...”³³. Єдиним, що приваблює увагу оповідачки у переліку “визначних місць” цього поселення, є басейн. “Свердлиш у пошуках цінного і знаходиш: воду”³⁴. Вода стає для неї моментом пізнання: героїня вчиться плавати і тим самим усвідомлювати свої почуття. Вона отримує ім’я Офелії. Оповідачка прагне перебороти у воді досвід затиснутості та відчуження. Т.Мора ще раз

³² Mora T. Der Fall Ophelia // Mora T. Seltsame Materie. – Hamburg: Rowohlt Verlag, 1999. – S.114.

³³ Ibid. – S.117.

³⁴ Ibid. – S.115.

використовує класичні (вода) і набуті з розвитком атрибути мотиву Офелії. “Я ширяю. Тихо. Вода сягає моїх вух, тисне і тримає мене далеко від краю. Мої руки й ноги летять, неначе водорості”³⁵. Через відчуття польоту метафорична мова письменниці артикулює відчуття свободи, прорив у сферу духовного, наповненого змістом: “Я ширяю з червоними очима в напрямі неба, в напрямі землі. Я легка і гаряча. Вода несе мене повільно”³⁶. Символом відчуження є і в цьому випадку шур, якого хлопчик, що вороже ставиться до героїні, демонстративно топить у калюжі, натякаючи, що така доля може спіткати і її. Та вода, як елемент свободи, вже не відпускає Офелію: “Вода тримає мене далеко від села... Я занурююсь, я ширяю. Офелія”³⁷. Історія спроб “утопити” сучасну Офелію з обґрунтуванням, що вона чужинка, виявляється школою виживання і демонстрацією можливостей уникнення поглинання трясовиною межового існування. Очевидно, що Офелію не завжди поглинає вода. Сучасна Офелія звільняється.

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

³⁵ Ibid. – S.113.

³⁶ Ibid. – S.116.

³⁷ Ibid. – S.128.

VI. З майстерні художнього перекладу

“Велика елегія Джону Донну” Й.Бродського в українському перекладі К.О.Шахової

Рубрика “З майстерні художнього перекладу”, що для збірника “Ренесансні студії” стала вже традиційною, включала тексти ренесансних авторів, вперше перекладені українською мовою. Націлена на ознайомлення вітчизняних читачів з творчими здобутками маловідомих поетів і прозаїків доби Відродження, вона покликана виконувати насамперед популяризаторську функцію та водночас стимулювати подальші перекладацькі пошуки. У цьому ювілейному випуску діапазон даної рубрики дещо розширюється: читачам пропонується художній переклад надзвичайно цікавого поетичного тексту, пов’язаного з добою Відродження не хронологією або постаттю автора, а тим, що в ньому віртуозно відтворена дивовижна духовно-психологічна аура пізнього англійського Ренесансу.

“Велика елегія Джону Донну”, що належить перу геніального російського поета Йосипа Бродського, перекладена видатним українським філологом і культурологом, надзвичайно обдарованою і яскравою творчою особистістю – Кірюю Олександрівною Шаховою (1926–2003).

Йосип Бродський

Велика елегія Джону Донну

Джон Донн заснув, послуло все навкруг.
Заснули стіни, ліжка і картини,
заснули: килим, стіл, засувка, крюк,
весь гардероб, буфет, ліхтар, гардини.
Послуло все. Пляшки, стакан, тази,
хліб, хлібний ніж, кришталь і порцеляна,
нічник, білизна, шафи, дзигарі,
підлога, східці, двері. Ніч до рана.
Панує ніч: в кутках, в очах, в столі
серед паперів, в писаній промові,
у кочережці, в дровах, у вуглі
застиглого каміна, в кожному слові.
В камзолі, в черевиках, у тінях
за дзеркалом, у ліжку ніч чаїться,
в панчохах, знов у тазі, у стільцях.
Й мітлі при вході міцно спитьсья.
Послуло все. Вікно. Сніг у вікні.
Сусідній дах укрила біла скатерть
І весь квартал забувся уві сні,
розрізаний віконницею насмерть.
Поснули арки, мури, міцно сплять
Бруківка, грати, вікна, клумби.
Світ не запалиться, ворота не риплять...
Сплять огорожі, ланцюги і тумби.
Поснули двері, кільця, ручки, крюк,
замки, засуви, їх ключі, запори.
Ніде не чути шепіт, муркіт, стук.
Лиш сніг рипить. Світанок ще не скоро.
Заснули тюрми. В крамику ваги
сплять серед риб і спить на м'ясі муха.
Доми, задвірки. Сплять у будках пси,
в підвалах – кішки, нащуливши вуха.

VI. З майстерні художнього перекладу

Сплять миші, люди. Лондон міцно спить.
Вітрильник спить в порту. Вода зі снігом
під корпусом його вві сні сипить,
зливаючись вдалечині із небом.
Джон Донн заснув. І море разом з ним.
І берег крейдяний заснув над морем.
Весь острів спить, закутий сном одним.
І кожний сад зачинений запором.
Ялини, клени, граби, піхти сплять.
Потічки і стежки на схилах гір заснули.
Лисиці, вовк, ведмеді в ліжках сплять.
Сніг біля нір насипав кучугури.
І пташки сплять. Не чути їхній спів.
Затихли круки. Глупа ніч. Совиний
замовкнув сміх. Англійський простір стих.
Зоря блищить. А миша суне винна.
Заснуло все. Лежать в своїх гробах
усі мерці. Спокійно сплять. У ліжках
живі хропуть в просторих сорочках.
Сплять поодинокі. Міцно. Сплять в обіймах.
Поснуло все. Сплять ріки, гори, ліс.
Сплять звірі, птиці в темному спокою.
І тільки пада сніг з нічних небес
Та сплять і там, у всіх над головою.
Сплять янголи, сумний забувши світ
у сні святім – їх соромі святому.
Геєна спить і Рай чудово спить.
Ніхто в цей час не вийде з дому.
Господь заснув. Земля в цей час чужа.
Не бачать очі, глухне слух поволі.
Диявол спить. І разом з ним війна
заснула на снігу в англійським полі.
Сплять вершники. Архангел спить з сурмою.
І коні сплять, хитаючися плавно.
І херувими цілою юрбою
сплять, обійнявшись, у соборі Павла.
Джон Донн заснув. Поснули, сплять вірші.
Всі образи, всі рими. Сильних, слабих
знайти не можна. Сум, порок, гріхи,

у тиші рівні, сплять в своїх силабах.
І кожний вірш із іншим наче брат,
хоч і шепочуть: дай рядочок місця.
Далекі всі вони від райських врат,
і всі єдині – бідні, чисті, міцні.
Всі сплять рядки. Спить ямбів жорсткий звід.
Хореї сплять, як варта, зліва, справа.
І сплять видіння в них летеїських вод.
І міцно інше спить за ними – слава.
Сплять біди всі. Страждання міцно сплять.
Пороки сплять. Добро зі злом обнялись.
Пророки сплять. Білястий снігопад
у просторі шукає чорні плями.
Поснуло все. Сплять міцно купи книг.
Сплять слів річки під забуття льодами.
Промови сплять із правдою у них,
дзвенять у сні тихенько ланцюгами.
Святі, диявол, Бог – всі міцно сплять.
Їх слуги злі. Їх друзі. Їхні діти.
Лише сніги шляхами шурхотять,
І звуків більш нема в цілому світі.

Та ба! Ти чуєш – там, в густій п'їтьмі,
там плаче хтось, заляканий, самотній.
Там видали когось усій землі.
І плаче він у мороку холоднім.
Тоненький голос, голочка тонка!
А нитки брак... І він так самотно
пливе в снігах. Там холод і зима...
Зшиває ніч із світлом... Так високо!
"Хто там рида? Не ти це, ангел мій,
під снігом ждеш, мов літа, повертання
мого кохання? Йдеш назад в п'їтьмі.
Чи це не ти кричиш?" – У відповідь – мовчання.
"Та може херувимів тужний хор
Нагадує мені цих сліз звучання?
Це ви схотіли раптом мій собор
покинути. Чи це не ви?" – Мовчання.
"А може ти, Павло? Щоправда, голос

VI. З майстерні художнього перекладу

Твій аж надто грубий, бо сувора мова.
То може все ж схилився сивочолий
і плачеш там?" У відповідь –ні слова.
"Не та закрила зір в п'їтьмі рука,
яка усюди вічно тут маячить?
Не ти. Господь? Хай думка і лиха,
та надто вже високий голос плаче".
Мовчання, тиша. "Може, Гавриїл,
ти дмухаєш в сурму, а хтось вже гучно лає?
Ну що ж, я очі тільки-но відкрив –
вже коней своїх вершники сїдлають.
Все міцно спить. В обіймах темноти.
А гончаки вже з неба мчать юрбою.
Чи це не ти ось тут серед зими
ридаєш у п'їтьмі, один з сурмою?"

"Нї, це лиш я, твоя душа, Джон Донн.
Тут я одна сумую в неба висї,
бо витворила рук своїх трудом
важкі, як ланцюги, чуття та мислі.
З цим тягарем ти мїг вершити льот
крїзь пристрастї, грїхи і, бувши птахом,
побачити англїйський свїй народ
усюди, весь, злітаючи над дахом.
Ти бачив всі моря, весь дальній край.
І пекло – у собі, а потїм – в яві.
Ти бачив, звїсно, також свїтлий Рай
у найсумніших пристрастей оправї.
Життя спїзнав як власні острови.
І з Океаном цим ти зустрічався:
з усіх боків виття серед п'їтьми.
Ти Бога облетїв й назад подався.
Та цей тягар тебе не пустить в вись,
звїдкіль цей свїт – лиш кілька сотень дахів
й стрїчки річок, і де, як глянути униз,
сей суд страшний вже не обїме жахом.
І клімат непорушний, в тїй землі.
Звїдтїль усе, як сон в важкій утомї.
Господь звїдтїль – лиш свїтло у вікні

в туманну ніч в віддаленому домі.
Поля бувають. Не оре їх плуг.
Роками не оре. І не оре віками.
Одні ліси стоять як мур округ,
й танцює дощ в траві струмистими ногами.
Той перший дроворуб, чий виснажений кінь
забіг у хашу, зляканий, тремтливий,
залізе на сосну і раптом вздрить вогонь
в своїй долині, дальній та мінливий.
Все, все далеко. Неясне, мов тінь.
Спокійно над дахами погляд лине.
Тут тихо так. Не чути гавкотні.
Церковних дзвонів голос не долине.
Він зрозуміє – все це далечінь. Назад
свого коня спрямує рухом сильним.
І зразу ж віжки, сани, ніч, він сам
і бідний кінь – все стане сном біблійним.
І ось, я плачу, плачу. Шлях сумний
мені назад – в каміння це судився.
Не можна в небо злинути живій.
Померти маю, щоб політ здійснився.
Так, так, самій, покинувши, мій світ,
тебе в сирій землі, на забуття, на муку,
безплідному бажанню плисти вслід,
своєю плоттю зшити злу розлуку.
Та ба! Поки я плачем твій нічліг
тривожу тут, – летить в пільму, не тане,
зшиваючи розлуку нашу, сніг,
як голка уперед-назад літає.
Не я ридаю – плачеш ти, Джон Донн.
Лежиш один серед речей поснулих,
а сніг летить на дім, погрузлий в сон,
а сніг летить звідтіль в пільму нечулу.
Неначе птах, він спить в своїм кублі,
свій чистий шлях, життя, про котре марив,
назавжди доручивши тій зорі,
яка тепер сховалася за хмари.

VI. З майстерні художнього перекладу

Душа, як птах, коли у ній світло,
а світський шлях для грішників і грішниць,
та він природніший, ніж гав'яче кубло
над сірим натовпом пустих шпаківниць.
Подоба птаха й він прокинеться із днем,
а зараз спить під укривалом білим,
поки все зшито снігом, зшито сном,
весь простір між душою й сплячим тілом.
Поснуло все. Та ждуть іще кінця
два вірші або три і шкірять рот щербатий:
кохання світське – то обов'язок співця,
любов духовна – се лиш плоть абата.
На чий би млин цю воду і не лить,
він все той самий хліб на світі меле:
бо якщо можна з кимсь життя ділить,
то хто ж із нами нашу смерть поділе?
В тканині дірка. З кожного кінця
хто хоче рве. Піде та прийде знову.
І тільки небо гілкою кравця
зшиває іноді розірвану основу.
Спи, спи, Джон Донн, забувши світ примар.
Каптан в дірках. Висить собі тужливо.
Аж може раптом визирне з-за хмар
та зірка, що твій світ дбайливо боронила.

(Переклала з російської Шахова К.О.)

Summaries

Balz Engler

Where is Shakespeare?

The author of the article looks into the essence of contemporary Shakespeare studies. The scholar also introduces the new project of the English Seminar of Basel University – “Hyperhamlet” – that is intended to trace Shakespeare’s presence in our life.

Nataliya Torkut

Anti-Stratfordian hypotheses: pro et contra

The article is aimed at systemizing the information on the problems of the authorship of Shakespearean canon and enlightening the essence and key points of the most popular anti-Stratfordian hypotheses. The scholar gives the general outlook of the genesis and development of anti-Shakespearean discourse emphasizing *pro et contra* in the so called “Baconian”, “Oxfordian”, “Rathlandian” and some other theories.

Antonio López Santos, Natalia Carbajosa

Henry V: Hyperbole as an alienation-effect technique

The rhetorical practices used by W.Shakespeare in the drama “Henry V” to let the reader know what the writer really thinks of the king and his methods of ruling are under the analysis in the article. Solving the set task the authors of the article tackle the linguistic clothing of the play paying special attention to the function of such literary tropes as hyperbole and irony. In particular hyperbole offers a way of discovering the truth about Henry V and his actions in the real dimension thus detecting the gap between his public and private wishes.

Cristina Perissinotto

Francesco Patrizi’s *Città Felice* Within the Context of Mediterranean Culture

Francesco Patrizi’s philosophical treatise *Città Felice* (1553) is the Italian utopia of the Renaissance that follows Plato’s *Republic* most closely. Having treated Patrizi’s *happy city* thoroughly (its geography and topography, social structure, labor organization, form of governing, the main goal and means of attaining it etc.) the author of the article comes to the conclusion that the Italian philosopher of

Summaries

Cinquecento had in mind some place pretty familiar to him. In the treatise Patrizi created an idealized model of a small Mediterranean town resembling any one in the region including his native Cherso.

Olena Lilova

The peculiarities of interaction of various genre canons in G.Gascoigne's tragicomedy "The Glass of Government" (1575)

The analysis of the poetics of G.Gascoigne's tragicomedy "The Glass of Government" is given from the point of view of interlacing of several literary traditions in it. The elements of the school drama (the subject matter), the treatise (problems), the interlude (idea content) and Italian *commedia erudita* (structural components) are combined creating a unique artistic effect.

Oksana Sydorenko

Peculiarities of the literary representation of anticlerical topic in French fabliaux, German schwanks and English jests

The article is dedicated to eliciting typological similarities and nationally determined differences in manifesting anticlerical topic in such genres of West European "low" literature of High Middle Ages and Renaissance as French fabliaux, German schwanks and English jests.

Kateryna Vasylyna

Peculiarities of Representation of Female Image in English Criminal Pamphlet Literature of the 16th C. (through the Prism of Gender Approach)

The article deals with the analysis of peculiarities of female image creation in the criminal pamphlet literature of the Renaissance from the point of view of correlation of such categories as femininity and masculinity. The author of the article stresses that due to the social and cultural changes in the 16th C. there appeared certain prerequisites for reconsideration of traditional gender roles. Criminal fiction which represents the most rapid transformations of the female gender ideal gives birth to the new type of the heroine who combines natural feminine traits with the cultivated masculine characteristics as well as models of behavior.

Anna Shtefan

Anthony Munday's creative search and artistic achievements

This article is the first attempt of the scholarly presentation of A.Munday's works in the Ukrainian literary studies. The author of the article focuses her attention

Summaries

both on the original works and translations written by this all-round man of letters of English Renaissance.

Liudmyla Pastushenko

Conceptualization of landscape locus in the works of the German pastoral writers of the XVII C: Martin Opitz

As it is seen from the article the German pastoral of the XVII C works out the original concept of bucolic landscape locus. This concept deflects the leading intellectual directions of understanding the surroundings and imprints exceptional, specific, regionally characteristic details of landscape, that implement expressively the idea of the concrete national socio-historical space of Germany.

Maria Hablevych

Ophelia's underwater world in the original and in translations

In the article the poetics of Ophelia's artistic world is considered in the three English dramatic editions of "Hamlet", in comments of English editors, scholars, readers and in Ukrainian translations as well. Shakespeare's views on male and female nature can be traced through the analysis of the other characters' attitude to Ophelia and femininity she embodies.

Tetiana Hrebeniuk

Jan Kokhanovsky's "Songs" in the context of poetics of East European Renaissance

The article deals with the songs of the prominent Polish Renaissance author Jan Kokhanovsky. Looking into the topical diversity of the poet's laic lyrics (from two books of "Songs" and the book "Fragments") the scholar emphasizes the pathbreaking Renaissance features in poetics of the songs.

Bohdan Bilous

Renaissance semantics of the images of Poetry and Book in Pavlo Rusyn's poems

The article tackles the images of Poetry and Book in the works of the little-known Ukrainian poet of the XVI C Pavlo Rusyn. The author of the article points out some traits of Renaissance perception and interpretation of reality in the mentioned images. He also accentuates the general cultural significance of these two images created within Renaissance paradigm.

Summaries

Maryna Novikova, Elena Abramova, Elena Slominskaya

Was there Hamlet?

(Hamlet allusions in Russian lyrics of the 1950-80s)

The scholars look into the peculiarities of the Hamlet subject matter interpretation in Russian Poetry of the 1950-80-s emphasizing both evident (lyricism and social bias) and less conspicuous aspects of “Hamlet metatext”. The authors of the article see “Russian Hamlet’s” metaproblem in his fulfilling the mission of the denunciator who understands that “the time is out of joint” and tries “to set it right. The solution of this problem is determined by the reception of the main character in the definite historical context. This reception varies from idealizing Hamlet in the “thaw” poetry (the 1950-60-s) to his de-heroizing in the texts of the “stagnation” period (the 1970-80-s).

Svitlana Matsenka

Project of the freedom concept.

Ophelia motive developing in contemporary German literature

The author of the article focuses attention on the problem of Ophelia motive re-conceptualization in contemporary German literature. The poems by G.Heym and G.Benn, drama by P.Huchel, H.Muller and G.Ruhm as well as the short stories by T.Mora. are under the direct analysis in the article. Developing this eternal image of the world literature the German writers of the XX C. ponder over the ever-topical problems of life. In particular the modern interpretations enable the freedom concept realization.

“Dreat elergy to John Donne” by Y.Brodski translated into Ukrainian by K.Shakhova

The translation of “Dreat elergy to John Donne” by Y.Brodski made by the prominent Ukrainian philologist K. Shakhova is presented in the heading “Translators’ Workshop”.

Резюме

Энгер Бальц
Где Шекспир?

В центре внимания автора статьи – содержание современных шекспировских студий. Исследователь также представляет новый проект Английского Семинара Базельского университета “Гипергамлет”, который призван проследить присутствие Шекспира в нашей жизни.

Торкут Наталия

Антистретфордианские гипотезы: pro et contra

Статья нацелена на систематизацию информации по проблемам авторства Шекспировского канона и освещение сути и основных положений наиболее популярных анти-Стретфордианских гипотез. Исследовательница прослеживает генезис и ход развития анти-Шекспировского дискурса, акцентируя *pro et contra* в, так называемых, «Бэкониианской», «Оксфордиансой», «Рэтлендианской» и некоторых других теориях.

Сантос Антонио Лопес, Карбахоза Наталия

“Генрих V”: гипербола как способ достижения эффекта очуждения

В статье рассматриваются риторические фигуры, которые были использованы В.Шекспиром в исторической хронике “Генрих V” с целью донести до читателя свое отношение к личности данного монарха и методам его правления. Решая поставленную задачу, авторы статьи обращаются к анализу лингвистической оболочки шекспировской пьесы, обращая особое внимание на функцию таких литературных тропов, как ирония и гипербола. Так, гипербола позволяет показать Генриха и его действия в реальном измерении и выявить ту пропасть, которая существует между общественными и личными интересами короля.

Периссинотто Кристина

«Città Felice» Франческо Патрици в контексте средиземноморской культуры

В статье исследуется философский трактат Франческо Патрици «Città Felice» (1553), написанный под значительным влиянием «Республики»

Резюме

Платона. Поэтологический анализ образа утопического общества, представленного в данном произведении (географические, топографические условия его существования, социальная структура, организация труда, форма правления, основная цель и способы ее достижения и т.д.) позволяет сделать вывод о том, что итальянский философ Чинквеченто ориентировался на знакомое ему с детства место – маленький средиземноморский город. Именно его идеализированный макет представлен в утопии Патрици.

Лилова Елена

Специфика взаимодействия разнохарактерных жанровых канонов в трагикомедии Дж.Гасконя «Зерцало воспитания» (1575)

В статье представлен анализ поэтики трагикомедии Дж.Гасконя «Зерцало воспитания» с точки зрения соединения в художественном мире этого произведения поэтологических элементов различных литературных традиций, а именно школьной драмы (тематический спектр), трактата (проблематика), интерлюдии (идейные императивы), «ученой комедии» (структурные компоненты).

Сидоренко Оксана

Специфика художественной реперезентации антиклерикальной темы во французских фаблю, немецких шванках и английских джестах

Статья посвящена выявлению типологических сходжений и национально детерминированных отличий в реперезентации антиклерикальной темы в таких жанрах западноевропейской «низовой» литературы высокого Средневековья и Возрождения, как французские фаблю, немецкие шванки и английские джесты.

Василина Екатерина

Специфика репрезентации женского образа в английской криминальной памфлетистике XVI ст. (сквозь призму гендерного подхода)

Статья посвящена анализу особенностей структурирования образа женщины в криминальной памфлетистике эпохи Ренессанса. Особое внимание уделено анализу соотношения таких категорий, как феминность и маскулинность. Автор статьи подчеркивает, что в XVI веке в связи с определенными социокультурными изменениями, создаются предпосылки для переосмысления традиционных гендерных ролей. В криминальной памфлетистике, где процесс трансформации женского гендерного идеала происходил наиболее активно, появляется новый тип героини, который, сочетая естественные женские слабости с культивируемыми маскулинными чертами и моделями поведения

Штефан Анна

Творческие поиски и художественные достижения Энтони Манди

Данная статья является первым опытом историко-литературной репрезентации творчества Э.Манди в украинском ренессансоведческом дискурсе. В центре внимания исследовательницы предстает как оригинальное, так и переводческое наследие всесторонне одаренного представителя английской литературы эпохи Возрождения.

Пастушенко Людмила

Осмысление пейзажного локуса немецкими писателями-пасторалистами XVII века: Мартин Опиц

Статья показывает, что немецкая пастораль XVII в. разрабатывает оригинальную концепцию буколического ландшафтного локуса. Эта концепция преломляет ведущие интеллектуальные направления познания окружающего мира и запечатлевает неповторимо специфические, регионально характерные детали пейзажа, экспрессивно претворяющие представление о конкретном национальном социально-историческом пространстве Германии.

Габлевич Мария

Подводный мир Офелии в оригинале и переводах

Автор статьи исследует поэтику художественного мира Офелии в трех английских драматургических редакциях «Гамлета», в толкованиях английских издателей, литературоведов, читателей, а также в украинских переводах. В способе репрезентации отношения других персонажей трагедии к Офелии и стихии женственности, которую она воплощает, проступают представления самого Шекспира о природе женского и мужского начал.

Гребенюк Татьяна

«Песни» Яна Кохановского в контексте поэтики восточноевропейского Ренессанса

Объектом внимания в статье является песенное творчество выдающегося польского автора эпохи Возрождения Яна Кохановского. Рассматривая тематическое разнообразие светской лирики поэта (представленной, в частности, в двух книгах «Песен» и в книге «Фрагменты»), исследовательница акцентирует внимание на новаторских ренессансных чертах поэтики песен.

Билоус Богдан

**Ренессансная семантика образов поэзии и книги
в стихотворениях Павла Русина**

В статье на основе творчества малоизвестного украинского поэта XVI в. Павла Русина рассматриваются образы поэзии и книги, имеющие черты ренессансного восприятия и интерпретации действительности. Подчеркивается общее культурологическое значение этих образов, созданных в духе европейского Возрождения.

Новикова Марина, Абрамова Елена, Сломинская Елена

А был ли Гамлет?

(Гамлетовские аллюзии в русской лирике 50-80-х гг. XX в.)

В статье исследуются особенности интерпретации гамлетовской темы в русской поэзии 1950-80-х гг., при этом выделяются как очевидные (лиризм, социальность), так и менее заметные стороны «гамлетовского метатекста». С точки зрения авторов статьи, в этот период метапроблемой для «русского Гамлета» было выполнение миссии обличителя, стремящегося «исправить вывихнутый век». Различия в решении данной проблемы детерминированы спецификой рецепции образа главного героя в конкретном историческом контексте: от идеализации Гамлета в поэзии «оттепели» до его дегеронизации в текстах эпохи «застоя».

Маценка Светлана

Проект концепта свободы.

Развитие мотива Офелии в современной немецкой литературе

В данной статье внимание уделяется проблеме переосмысления мотива Офелии в современной немецкой литературе. Предметом непосредственного анализа в исследовании являются стихотворения Георга Гейма и Готфрида Бенна, драматургия Петера Гухеля, Гайнера Мюллера и Герхарда Рюма, а также рассказы Терезии Мора. Обращение к этому вечному образу мировой литературы позволяет немецким авторам XX ст. задуматься над вечно актуальными проблемами бытия. В частности, современные интерпретации открывают возможности для реализации концепта свободы.

**“Великая элегия Джону Донну” И.Бродского
в украинском переводе К.А.Шаховой**

В рубрике “Переводческая мастерская” представлена “Великая элегия Джону Донну” Иосифа Бродского в переводе выдающегося украинского филолога и культуролога Киры Александровны Шаховой.

Відомості про авторів

Абрамова Олена Ігорівна – кандидат філологічних наук, доцент Кримського індустріально-педагогічного університету (м. Сімферополь).

Білоус Богдан Петрович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Житомирського інженерно-технічного університету (м. Житомир).

Василина Катерина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Габлевич Марія Богданівна – перекладач, літературознавець, редактор. Автор ряду прозових та поетичних перекладів англійської класики та низки літературознавчих та мовознавчих статей. Досліджує англійську літературу часів Ренесансу, зокрема шекспірівські тексти. Член Національної Спілки письменників України, лауреат премії імені Максима Рильського (2003). Дійсний член Наукового товариства імені Шевченка (м. Львів).

Гребенюк Тетяна Володимирівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри українознавства та культурології Запорізького державного медичного університету (м. Запоріжжя).

Енглер Бальц (Engler Balz) – відомий шекспірознавець, професор, керівник англійського семінару Базельського університету (м. Базель, Швейцарія).

Карбахоза Наталія (Carbajosa Natalia) – доцент (Assistant Professor) кафедри англійської мови університету міста Картагена (Іспанія).

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури

Відомості про авторів

Гуманітарного університету “Запорізький інститут державного та муніципального управління” (м. Запоріжжя).

Маценка Світлана – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів).

Новикова Марина Олексіївна – доктор філологічних наук, професор кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету (м. Сімферополь), академік АН ВШ України, академік Кримської Академії наук.

Пастушенко Людмила Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Дніпропетровського національного університету (м. Дніпропетровськ).

Периссіногто Кристіна (Perissinotto Cristina) – професор факультету сучасних мов та літератури університету міста Оттава (Канада).

Сантос Антоніо Лопес (Santos Antonio López) – доцент (Assistant Professor) кафедри англійської літератури університету міста Саламанка (Іспанія).

Сидоренко Оксана Василівна – науковий співробітник лабораторії ренесансних студій, аспірант кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Сломинська Олена – пошукач кафедри російської та зарубіжної літератури Таврійського національного університету (м. Сімферополь).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Гуманітарного університету “Запорізький інститут державного та муніципального управління”, провідний науковий співробітник лабораторії ренесансних студій ГУ “ЗІДМУ” (м. Запоріжжя).

Відомості про авторів

Шахова Кіра Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету ім. Т.Г.Шевченка (м. Київ).

Штефан Анна Анатоліївна – пошукач кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

I. Полемічна трибуна

<i>Енґлер Бальц.</i> Де Шекспір? (переклали з німецької Черняк Ю., Хітрова Т.)	3
<i>Торкут Наталія.</i> Антистретфордські гіпотези: pro et contra	8
<i>Santos Antonio López, Carbajosa Natalia.</i> Henry V: Hyperbole as an alienation-effect technique	23

II. Історико-літературний процес

<i>Perissinotto Cristina</i> Francesco Patrizi's <i>Città Felice</i> Within the Context of Mediterranean Culture	34
<i>Лілова Олена.</i> Специфіка взаємодії різнохарактерних жанрових канонів у трагікомедії Дж. Гасконя “Дзеркало виховання” (1575)	43
<i>Сидоренко Оксана.</i> Специфіка художньої репрезентації антиклерикальної теми у французьких фавлю, німецьких шванках і англійських джестах	54
<i>Василина Катерина.</i> Специфіка репрезентації жіночого образу в англійській кримінальній памфлетистиці XVI ст. (крізь призму гендерного підходу)	69
<i>Штефан Анна.</i> Творчі пошуки і художні здобутки Ентоні Манді	85
<i>Пастушенко Людмила.</i> Осмислення пейзажного локусу німецькими письменниками-пасторалістами XVII століття: Мартін Опіц	92

III. Свіжий погляд на давні тексти

<i>Габлевич Марія</i> Підводний світ Офелії в оригіналі й перекладах	112
--	-----

IV. Україна в контексті європейського Відродження

<i>Гребенюк Тетяна.</i> “Пісні” Яна Кохановського в контексті поетики східноєвропейського Ренесансу	129
<i>Білоус Богдан.</i> Ренесансна семантика образів поезії та книги у віршах Павла Русина	138

**V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу
в культурі наступних епох**

Новикова Марина, Абрамова Елена, Сломинская Елена.

А был ли Гамлет? (Гамлетовские аллюзии в русской лирике
50-80-х гг. XX в.) 144

Маценка Світлана. Проект концепту свободи.

Розвиток мотиву Офелії у сучасній німецькій літературі 154

VI. 3 майстерні художнього перекладу

“Велика елегія Джону Донну” Й.Бродського в українському
перекладі К.О.Шахової 172

Summaries (англійською мовою) 179

Резюме (російською мовою) 183

Відомості про авторів 187