Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України
Класичний приватний університет

Свідоцтво про державну
реєстрацію друкованого
засобу масової інформації
№ 15178-3750ПР, серія КВ,
24.04. 2009 р.

Ренесансні студії

Випуск 12-13

Запоріжжя – 2009

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4
Р39

Ренесансні студії / Випуск 12-13. – Запоріжжя: Видавництво Класичного приватного університету, 2009. – 292 с.

Цей випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, у яких висвітлюється широке коло проблем, пов'язаних з вивченням літературного процесу доби Відродження та рецепцією її духовної спадщини в культурному просторі наступних епох.

Збірник розрахований на широке коло вчених-гуманітаріїв, викладачів, аспірантів та студентів вищих навчальних закладів і може бути цікавим кожному, хто небайдужий до естетичних і духовно-інтелектуальних надбань Ренесансу.

Рецензенти: доктор філологічних наук, ***Н.Ф.Овчаренко,***
доктор філологічних наук, ***Михед Т.В.***

Відповідальний редактор:
доктор філологічних наук, професор
Наталія Торкут

Редакційна колегія:
член-кор. НАН України, докт. філол. наук ***Д.С.Наливайко,***
член-кор. НАН України, докт. філол. наук ***М.М.Сулима***,
докт. філол. наук, проф. ***П.В.Білоус,***
докт. філол. наук, проф. ***М.П.Кодак,***
докт. філол. наук, проф. ***О.Д.Турган,***
проф. ***Л.Я.Потьомкіна***,
проф. ***М.Сміт*** (Канада),

Рекомендовано до друку Вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України (протокол № 8 від 30.06.2009 р.) та Вченою радою Класичного приватного університету (протокол № 1 від 30.09.2009 р.).

УДК 82.09
ББК 83.3 (0) 4

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 2009
© Класичний приватний університет, 2009.

I. Історико-літературний процес

Лілова Олена
(Запоріжжя)

Інтерлюдія в художній парадигмі англійської ранньотюдорівської драми (до постановки проблеми)

Період правління представників династії Тюдорів в Англії, а саме королів Генріха VII (1485-1503), Генріха VIII (1503-1547), Едварда VI (1547-1553), королеви Марії I (1553-1558) та королеви Єлизавети I (1558-1603), позначений суттєвими зрушеннями в художній системі драматургії. Національна театральна традиція, що стрімко еволюціонувала в Тюдорівські часи, справедливо вважається одним із найпотужніших джерел формування англійської пізньоренесансної драми, апогеєм розвитку якої стала творчість Вільяма Шекспіра. Тож комплексне дослідження процесу становлення англійської ренесансної драми, на нашу думку, як обов'язковий компонент має включати ретельне вивчення жанрових домінант Тюдорівського театру. І насамперед це стосується інтерлюдії – одного з провідних жанрів драматичного мистецтва Англії кінця XV – першої половини XVI ст. Саме як інтерлюдія визначається жанр більшості ранньотюдорівських драм, як-от, приміром, *Природа чотирьох стихій (A New Interlude and a Merry of the Nature of the Four Elements)* (бл. 1518р.), що, здогадно, належить перу Джона Растелла, або *Його Величність Добробут* (*Magnificence. A goodly interlude and a merry devised and made by mayster Skelton*) (перше вид. 1530 р.)

Джона Скелтона та ін. Втім, попри те, що інтерлюдія була найрепрезентативнішим жанром англійського театру доєлизаветинського періоду, до недавнього часу вона не обиралася об'єктом літературознавчого аналізу, протягом століть залишаючись за межами дослідницького інтересу фахівців з історії англійської літератури.

Лише наприкінці 60-х років минулого століття Тюдорівські інтерлюдії почали привертати до себе увагу західних істориків літератури. Пов'язано це було, як думається, із кардинальною переорієнтацією естетико-аксіологічних і методологічних засад та підходів у вивченні англійської драми доби Середньовіччя й Відродження, що відкрило нові перспективи літературознавчих студій. Усвідомлення того, що ґрунтовне фахове дослідження драматургії даного (як і будь-якого іншого) періоду не може обмежуватися виключно текстуальним аналізом творів (які, на перший погляд, видаються іноді доволі дивними й незрозумілими), а має здійснюватися із урахуванням широкого контексту політичних, дипломатичних, соціально-економічних, художніх практик і дискурсів тогочасної доби, відкривало нові горизонти у вивченні ранньоанглійської драми. А виявлення і видання (зокрема в рамках проекту "REED" – The Records of Early English Drama) цілого масиву архівних документів XV-XVI ст., насамперед тих, що мають безпосереднє відношення до організації та власне процедури проведення різноманітних святкових урочистостей і театралізованих вистав як при королівському дворі, так і в домівках заможних громадян, дозволило побачити один з найважливіших періодів розвитку англійської драми у новому світлі.

Слід відзначити, що суто кабінетні дослідження та наукові дискусії, які спочатку знаходили відгук здебільшого лише на сторінках спеціалізованих видань, згодом почали породжувати у навколо-університетських колах неабиякий інтерес і до самого театрального дійства, що вибудовувалося за абсолютно іншими, незвичними для нашого сучасника

художньо-естетичними принципами. При наукових центрах Великої Британії та Канади було здійснено ряд постановок середньовічних і ренесансних мораліте та інтерлюдій[1], які, на диво, викликали великий інтерес та гарячий відгук у глядачів.

Латинська дефініція *Interludium,* як зазначають дослідники, вперше була застосована до англійської п'єси комічного спрямування, створеної близько 1300 року. Йдеться, зокрема, про частково збережений текст *Interludium de Clerico et Puella*, що вважається однією з перших спроб поєднати зародження світського театру в Англії з традицією бенкетних розваг стародавнього Риму[2]. Деякі науковці, виходячи з уявлення про інтерлюдію як важливу складову бенкетів у Тюдорівській Англії, тлумачать цей латинський термін як „розвагу між стравами"[3]. Дехто говорить про дійство, що відбувається в інтервалах між частинами іншого дійства[4]. А дехто, намагаючись прослідкувати етимологію цього терміна, вказує на асоціативний зв'язок слова „enterlude" (саме таке написання зустрічається у деяких давніх текстах, зокрема, в одній із пам'яток 1418 року, в документі 1554 р. тощо) з „entering" (to enter – входити, заходити), адже в ході розігрування інтерлюдій виконавці ролей входили до зали, де збиралася публіка, а не навпаки – глядачі відвідували виставу[5]. Втім, найбільш поширеним в наші дні є запропоноване ще на початку минулого століття

---

[1] Зокрема, про постановку мораліте *Mankind* (*Людство*) у Торонто у 1966 р. див.: *Neuss P.* Active and Idle Language: Dramatic Images in Mankind // Medieval Drama/ Associate editor N.Denny. – London: Edward Arnold, 1973. – P.41-67.

[2] Див., зокрема: *Axton R.* Introduction // Three Rastell plays. *Four Elements*, *Calisto and Melebea*, *Gentleness and Nobility*/ Ed. By Richard Axton. – Cambridge: D.S.Brewer Ltd, 1979. – P.2.

[3] Див.: *Westfall S.* "A Commonty a Christmas gambold or a tumbling trick": Household Theatre // A New History of Early English Drama / Ed. by J.D.Cox and D.S.Kastan. – New York: Columbia University Press, 1997. – P.42.

[4] Приміром: *Schelling F.E.* Elizabethan Drama 1558-1642. A History of the Drama in England from the Accession of Queen Elizabeth to the Closing of the Theatres, to which is prefixed a Résumé of the Earlier Drama from its Beginnings. – New York: Russel and Russel Inc., 1959. – Vol. I. – P.78.

[5] *Axton R.* Op.cit. – P.2.

відомим знавцем ранньоанглійської літератури Е.Чемберсом визначення „інтерлюдії” як „гри між двома чи кількома виконавцями”[6]. У цілому ж можна сказати, що, попри широку вживаність терміна „інтерлюдія” у сучасному науковому мовленні, він ще й досі не має загальноприйнятого чіткого і однозначного визначення.

На думку сучасного французького дослідника Ж.-П.Дебакса, слово „interlude” набуло ваги в якості жанрового маркера в Англії першої половини XVI ст. завдяки друкарській діяльності тогочасних видавців. Як зазначає Ж.-П.Дебакс, у перших виданнях драматичних творів вступні пасажі з Прологу, що саме й містили згадане слово, в рекламних цілях виносилися на титульну сторінку. Це й сприяло термінологічному закріпленню поняття „інтерлюдія”, котре у ранньотюдорівські часи означало просто „розважальний епізод” чи-то „епізод у серії розваг”[7].

Французький науковець наводить досить цікаве спостереження стосовно двокомпонентних жанрових атрибуцій ренесансних творів драматургії. Якщо слово „інтерлюдія” посідало в них другу позицію, вказуючи на драматичну форму або призначення твору, то перший компонент, що мав відношення до змісту, міг бути яким завгодно: „трагедія”, „комедія”, „балет” тощо. Отже, в таких творах саме слово „інтерлюдія”, зазначає Ж.-П.Дебакс, абсолютно нічого не говорить ані про сюжет, ані про зміст п’єси[8]. Це може бути, наприклад, сперечання між чотирма персонажами з приводу того, чия діяльність є кориснішою для суспільства (*Чотири П* Дж.Гейвуда), або висловлені в присутності Юпітера скарги представників різних соціальних груп на англійську погоду з проханням змінити її у той чи інший бік (*П’єса про Погоду* Дж.Гейвуда), або ж розмова

---

[6] Цит. за: *Axton R.* Op.cit. – P.2.

[7] *Debax J.-P.* Complicity and Hierarchy: A Tentative Definition of the Interlude Genus // *Ludus.* Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality / Ed. By P.Happé and W.Hüsken. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.28.

[8] Ibid. – P.30.

купця, лицаря і орача про те, що слід вважати справжньою шляхетністю (*Знатність і Благородство,* здогадно, того ж автора). Це також може бути твір про спокушання Людства Потягом до чуттєвих насолод та повернення його на гідний шлях здобуття корисних знань і навчання у Природи (*Чотири Стихії* Дж.Растелла). В інтерлюдії може йтися про суперництво двох залицяльників, котрі прагнуть здобути руку й серце шляхетної дівчини (*Фулгенцій і Лукреція* Г.Медволла), або про спроби закоханого юнака завоювати прихильність коханої дівчини за допомогою звідниці (анонімний твір *Калісто і Мелебея*). Основу сюжетної лінії в інтерлюдії можуть складати також і витівки зграї крутіїв, які лестощами й брехнею втираються в довіру до правлячої особи та руйнують заведений суспільний лад, наповнюючи власні кишені за державний кошт (*Республіка* Н.Юдалла або *Його Величність Добробут* Дж.Скелтона) тощо.

Більшість зарубіжних дослідників (зокрема, Р.Акстон, Л.Райт та ін.)[9], говорячи про англійську середньовічну чи ренесансну інтерлюдію, мають на увазі драматичний твір розважального характеру за обсягом подібний до одноактної п'єси (тривалістю годину-півтори), що зазвичай розігрувався на свята у домівках вельмож. Здебільшого інтерлюдії входили до програми розваг, що влаштовувалися під час частування високоповажного гостя. Як правило, зазначає Л.Райт, інтерлюдії мали світський характер. У них розігрувалися цілком реалістичні ситуації за участю реалістичних героїв. У той же час, як і в мораліте, у деяких із них в якості персонажів продовжували діяти „персоніфіковані абстракції", як-от, приміром, у *Природі чотирьох стихій*, що приписують перу Джона Растелла[10]. Нагадаймо, що дійовими особами у цьому творі постають Природа (Natura Naturata), Людство (Humanyte), Жага до знань (Studious Desire), Досвід (Experience), Потяг до чуттєвих насолод (Sensuall Apetyte), Неуцтво (Ignorance) та

[9] *Wright L.B.* Shakespeare's Theatre and the Dramatic Tradition. – Washington: The Folger Shakespeare library, 1958. – P.6; *Axton R.* Op.cit. – P.2.

[10] *Wright L.B.* Op.cit. – P.6.

ін. Інколи ж абстрактні та реалістичні персонажі співіснували у межах однієї інтерлюдії. При цьому не можна забувати, що і в мораліте, і в інтерлюдіях навіть реалістичні герої були скоріше втіленням певних типажів чи абстрактних ідей, аніж представляли образи з реального життя з характерним для них психологізмом, вмотивованістю поведінки тощо[11].

Щодо кількості виконавців у інтерлюдіях, то їх, як правило, було шість[12]. Число акторів суттєво збільшилося тільки з появою професійних театрів у другій половині XVI ст. Як зазначають науковці (передусім, Д.Бевінґтон у своєму ґрунтовному дослідженні, присвяченому питанням структури Тюдорівської драми, а також П.Гаппе)[13], обмежений людський ресурс в інтерлюдіях і мораліте доєлизаветинських часів суттєво позначився на побудові й змісті творів. Мистецтво драматурга полягало, зокрема, в організації вистави та розподілі ролей таким чином, щоб виводити на сцену по черзі або негативні, або позитивні персонажі. Як правило, ці групи героїв не зустрічалися в одній сцені, оскільки їхні ролі виконувалися одними й тими ж акторами. Так, приміром, невеличка трупа виконувала 27 ролей у п'єсі Дж.Пікерінґа *Horestes*.

Чимало дослідників акцентують увагу на тому, що між виконавцями ролей в інтерлюдіях і глядацькою аудиторією існував особливий тип стосунків. Як зазначає Р.Акстон, у ході вистави актори наполегливо домагалися уваги аудиторії, використовуючи для цього всі можливі засоби[14]. З цим погоджується і сучасна американська дослідниця С.Вестфол, котра однією з типових ознак „домашнього театру" як одного з різновидів ранньо-англійської драми називає наявність

---

[11] Детальніше про образи персонажів в інтерлюдіях див.: *Happé P.* English Drama before Shakespeare. – London, 1999. – P.16.

[12] Див., зокрема: *Axton R.* Op.cit. – P.2.

[13] *Bevington D.M.* From *Mankind* to Marlowe. Growth of structure in the popular drama of Tudor England. – Cambridge: Harvard University Press, 1962; *Happé P.* Op.cit. – P.137.

[14] *Axton R.* Op.cit. – P.2.

близьких особистих стосунків між виконавцями ролей, господарями маєтку та публікою[15].

Вельми цікавим і не до кінця з'ясованим наразі залишається питання цільової аудиторії інтерлюдій. Наголошуючи на приналежності цієї жанрової форми Тюдорівської драми до середовища високоповажних мешканців королівства, деякі дослідники водночас говорять і про те, що інтерлюдії входили до репертуарів мандрівних труп, які розігрували, так звану, „парафіяльну драму". На думку Л.Райта, знайомство широкої публіки з інтерлюдіями сприяло вихованню у неї художнього смаку до постанов такого типу[16]. Тож набутий авторами, виконавцями, глядачами інтерлюдій художньо-естетичний досвід, як думається, згодом відіграв важливу роль у процесі становлення англійської ренесансної комедії. До речі, питання спадковості англійської театральної традиції, зокрема виявлення витоків ренесансної комедії, потребує більш глибокого, всебічного й ґрунтовного вивчення.

Говорячи про ідейну спрямованість інтерлюдій, необхідно наголосити на розважальному характері більшості з них. Щоправда, чимало таких творів мають також яскраво виражений дидактичний компонент. Зокрема, до категорії так званих „моралізаторських, абстрактних чи алегоричних" інтерлюдій відносять такі твори, як *The Pride of Life* (бл. 1425), *Wisdom* (1475), *Mankind* (1475), *Hickscorner* (1513), *Mundus et Infans* (1508), *Magnificence* (1516), *Ane Satire of the Three Estates* (1552), *Nature* (1530?) тощо[17]. Проте, як зазначає дослідник Л.Райт, у найпопулярніших інтерлюдіях

---

[15] *Westfall S.* "A Commonty a Christmas gambold or a tumbling trick": Household Theatre// A New History of Early English Drama / Ed. by J.D.Cox and D.S.Kastan. – New York: Columbia University Press, 1997. – P.42.

[16] *Wright L.B.* Op.cit. – P.7. Див. також дослідження Д.Бевінґтона про художню структуру народної драми в Тюдорівській Англії: *Bevington D.M.* - Op.cit.

[17] Див., приміром: *Debax J.-P.* Deux fonctionnements exemplaires du Vice: *Nature* et *Fulgens and Lucres*, de H.Medwall // Tudor theatre. The problematics of text and character. – Vol.I. – Tables rondes I-II-III. – Bern: Peter Lang, 1994. – P.16-17.

розважальність майже повністю витісняла дидактичну складову[18].

Автори ранньотюдорівських інтерлюдій нерідко писали свої тексти, відгукуючись на актуальні події політичного життя країни, підтримуючи або, навпаки, критикуючи ті чи інші рішення, суспільні явища та тенденцій[19]. Оскільки вистави розігрувалися, як правило, в маєтках відомих осіб – активних учасників суспільно-політичного і культурного життя країни (нерідко серед глядачів інтерлюдій були й перші особи королівства), то це надавало шанси авторам інтерлюдій привернути до себе увагу найвпливовіших людей Англії. Тож цілком природно, що написання й розігрування інтерлюдій інколи перетворювалося на небезпечну і ризиковану політичну гру між ідейними опонентами[20].

Надзвичайно важливими в плані розуміння жанрової природи інтерлюдії є наукові дослідження одного з провідних сучасних французьких знавців англійської драми Середніх віків і Відродження Жана-Поля Дебакса. Наріжним каменем його теорії слугує теза про те, що головним драматургічним конструктом, покладеним в основу багатьох англійських інтерлюдій XV-XVI ст., є модель, яку він назвав „Театром Пороку” (Théâtre du Vice)[21]. Слід пам’ятати, що в даному контексті слово „Vice” вживається у значенні „порок, зло”, а не „блазень, клоун”. При цьому присутність у п’єсі персонажа на ім’я „Vice” аж ніяк не є обов’язковою. На думку Ж.-П.Дебакса, правильніше було б називати Порок не персонажем, а своєрідним драматичним ефектом чи

---

[18] *Wright L.B.* Op.cit. – P.6.

[19] Про політичний підтекст в інтерлюдіях докладніше див.: *Happé P.* Introduction // *Ludus.* Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol. 9: Interludes and Early Modern Society. Studies in Gender, Power and Theatricality / Ed. By P.Happé and W.Hüsken. – Amsterdam-NY: Rodopi, 2007. – P.9.

[20] Про суспільний резонанс, спричинений інтерлюдією Г.Медволла *Фулгенцій і Лукреція* див.: *Godfrey R.A.* Nervous laughter in Henry Medwall’s Fulgens and Lucres // Tudor theatre. Emotion in the theatre. – Vol.3. – Table ronde V. – Bern: Peter Lang, 1996. – P.81-97.

[21] *Debax J.-P.* Deux fonctionnements exemplaires du Vice... – P.16.

функцією („more precisely the "Vice effect" or "Vice function"")[22]. Будь-який герой (нерідко алегоричний персонаж), що наділений якимись вадами людської природи, схильний до глузливого висміювання всього і вся навколо себе та здатний своїми жартами й пустощами викликати гомеричний сміх аудиторії, виконував цю стрижневу роль „театру Пороку". Так, приміром, у *П'єсі про Погоду* Дж.Гейвуда це персонаж на ім'я Merry Report, в інтерлюдії Генрі Медволла *Фулгенцій і Лукреція* – двійко слуг, яких звуть А і Б. А, скажімо, в інтерлюдіях *Його Величність Добробут* або *Республіка* в ролі Пороку виступають цілі банди шахраїв.

На противагу до вистав містерій, Ж.-П.Дебакс назвав постановки інтерлюдій „театром інтимності" („un theatre de l'intimité"). При цьому художній простір інтерлюдії дослідник характеризує як такий, що „легко піддається трансформаціям, пластичний, профанний, а отже інтимний"[23]. Зауважимо, що у багатьох інтерлюдіях наявні два буттєві плани, кожен з яких розгортається у власному ігровому просторі – спеціально відведеному секторі зали, де розігрується п'єса. У більш віддаленому від аудиторії секторі, де зазвичай встановлювався трон, діяли боги, алегоричні фігури, персонажі, наділені верховною владою (духовною, політичною, юридичною тощо). Ближчий до публіки простір відводився під виходи персонажів мирян, простих людей, негативних алегоричних фігур тощо. При цьому посередником між двома світами виступав саме Порок, який своєю появою сповіщав про зміну плану та сприяв встановленню легких, невимушених стосунків із глядацькою аудиторією. Думається, навіть за відсутності такого умовного розподілу ігрового простору (як, приміром, в *Чотирьох П* Дж.Гейвуда), Тюдорівська інтерлюдія все одно відбивала уявлення тогочасної людини про суспільну ієрархію, і саме Порок за допомогою своїх іронічно-

---

[22] *Debax J.-P.* Complicity and Hierarchy... – P.33.

[23] *Debax J.-P.* Deux fonctionnements exemplaires du Vice... – P.19.

глузливих коментарів та витівок мав інтимізувати для глядачів сприйняття плану сакрального, пов'язаного з верховною владою церковних чи державних інституцій. Як зазначають науковці, згадки про персонаж на ім'я Порок (Vice) чи подібні до нього можна зустріти у численних пам'ятках та документах, що містять свідчення про народні свята і розваги[24]. Характеризуючи Порок, Ф.Шеллінґ зауважує, що цей персонаж був пов'язаним зі стихією народної культури, „сатирою, буфонадою народних свят"[25]. Вочевидь, присутність такого персонажа, як Порок, в інтерлюдіях кінця XV – першої пол. XVI ст. свідчить про міцний зв'язок тогочасних „елітарних" театральних практик з традицією низової культури.

Сучасний дослідник Т.В.Крейк називає атмосферу інтимності одним із „драматичних здобутків"[26] кращих Тюдорівських інтерлюдій. Цей ефект, на думку літературознавця, створювався за рахунок того, що в ході розігрування вистави відбувалося постійне сполучення між планом художнього вимислу в п'єсі і планом реального буття публіки. Вихід деяких персонажів п'єси безпосередньо із глядацького середовища, їх активна взаємодія з аудиторією, акторські репліки вбік, часті звернення до глядачів (інколи навіть індивідуально-адресні), апелювання до добре відомих подій і, значною мірою, сама напрочуд рухома художня структура інтерлюдії надавали цій драматичній формі Тюдорівської доби дивовижної невимушеності та спонтанності[27]. У своєму ґрунтовному дослідженні „Тюдорівська інтерлюдія та пізніша єлизаветинська драма" Т.В.Крейк відзначає також вплив інтерлюдії на англійську ренесансну драму другої половини XVI – початку XVII ст.,

---

[24] Зокрема, див.: *Happé P.* English Drama ... – P.15.

[25] *Schelling F.E.* Op.cit. – P.54.

[26] *Craik T.*W. The Tudor Interlude and Later Elizabethan Drama // Stratford-upon-Avon studies 9. Elizabethan theatre. – London: Edward Arnold publishers Ltd, 1966. – P.39.

[27] Ibid. – P.39-45.

зокрема на твори Р.Ґріна, В.Вейджера (W.Wager), Б.Джонсона, В.Шекспіра та ін.

Проблема жанрового визначення інтерлюдії, яка до сьогодні все ще залишається остаточно нерозв'язаною, змушує науковців докладати все нових зусиль у вивченні іманентних рис та художньої сутності цього різновиду Тюдорівської драми. Однією з останніх спроб такого дослідження є стаття Ж.-П.Дебакса „Співучасть та ієрархія: спроба визначення інтерлюдії як жанру", що вийшла друком торік у спеціальному (присвяченому саме інтерлюдії) випуску серії „Театр і драма Середньовіччя та раннього Відродження" (вид-во „Родопі", м. Амстердам). На думку автора статті, основу художньої природи інтерлюдії формує зіткнення двох типів ставлення людини до оточуючого середовища: співучасті й особистісного переживання, з одного боку, та чіткого усвідомлення суспільної ієрархії з усіма її вадами і конфронтуючими силами, з іншого[28]. Тож саме за рахунок чергування цих двох модусів у ході розігрування інтерлюдії і створюється та драматична напруга, що становить найбільший інтерес для глядачів[29].

Втім, не менш важливою для виявлення жанрової своєрідності Тюдорівської інтерлюдії, як думається, є специфіка сміхового начала в ній. Деякі науковці намагаються дослідити тональність сміху в інтерлюдіях у зіставленні зі сміхом в інших різновидах тогочасної драми. Так, аналізуючи природу сміху в містеріях, зокрема у Йоркському педженті *Христос перед Іродом* (*Christ before Herod*), М.О'Коннелл висловлює припущення, що цей сміх (спричинений фарсовими діями, агресивний, такий, що сублімує насильство) пов'язаний із традицією *risus paschalis*. Водночас, дослідник наголошує на необхідності більш ретельного вивчення істориками літератури самої традиції пасхального сміху з метою виявлення його сутності і впливу на пізньосередньовічні та ренесансні драматичні

[28] *Debax J.-P.* Complicity and Hierarchy... – P.23-42.

[29] Ibid. – P.42.

твори, що містять елементи комізму[30]. Цікавим в аспекті осмислення природи сміху в різних формах ранньоанглійської драми видається зауваження Ш.Співак, яка, характеризуючи манеру сміху Диявола в містеріях, називає її подібною до вибухів феєрверку ("fire-cracking"). Що ж до персонажу мораліте Пороку, то він, за її висловом, шкіриться, зубоскалить ("grinning vices of moralities")[31].

Виникнення нового типу сміху в інтерлюдії, на думку Ж.-П.Дебакса, було пов'язане з виробленням нових стратегій суспільної поведінки індивіда, що знаходило своє відображення в Тюдорівській драмі. Сміх Пороку в інтерлюдії, замішаний на „веселості, але водночас на іронії і провокації", ставить цей персонаж в один ряд із веселуном (merryman) і дурнем (fool) – діючими особами народних свят і розваг[32]. Дебакс характеризує сміх Пороку як такий, що протистоїть загрозливому сміху Диявола з циклів містерій. При визначенні сутності цього сміху науковець пропонує відштовхуватися від наявного у містеріях іншого типу сміху – сміху благочестивого, побожного. Як зазначає дослідник, в інтерлюдіях такий сміх постає у дещо трансформованому вигляді. У ньому з'являються нотки самопародіювання: „злоба і презирство поєднуються в ньому із задоволенням і втіхою"[33]. Новий тип сміху в Тюдорівських інтерлюдіях Ж.-П.Дебакс вважає основоположним елементом нової драматургічної техніки, що сформувалася під кінець XV ст.

---

[30] *O'Connell M.* Mockery, Farce, and *Risus Paschalis* in the York *Christ before Herod*// *Ludus.* Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol 6: Farce and Farcical Elements / Ed. by W.Hüsken and K.Schoell in conjunction with L.Søndergaard. – Amsterdam: Rodopi, 2002. – P.49-50.

[31] *Spivack Ch.* Mirth and Mockery: The Devil's Way // *Ludus.* Medieval and Early Renaissance Theatre and Drama. – Vol 6: Farce and Farcical Elements/ Ed. by W.Hüsken and K.Schoell in conjunction with L.Søndergaard. – Amsterdam: Rodopi, 2002. – P.59. Про образи Пороку в мораліте, Диявола в міраклях та дурня в Шекспірівській драмі також див.: *Schelling F.E.* Op.cit. – P.53-54.

[32] *Debax J.-P.* Oh, oh, oh. Ah, ah, ah. The Meaning of Laughter in the Interludes// Tudor theatre. For Laughs (?) Pour rire (?) Puzzling laughter in plays of the Tudor age. – Vol.6. – Table ronde VIII. – Bern: Peter Lang, SA, 2002. – – P.87.

[33] Ibid. – P.92.

Зауважимо, що в багатьох дослідженнях західних літературознавців немає чіткого розмежування між поняттями „інтерлюдія” і „мораліте” (принаймні, коли мова йде про пізні мораліте, тобто ті, що були створені у XVI ст.). Одні й ті ж твори нерідко можуть називатися і мораліте, і інтерлюдіями, а до цих жанрових визначень інколи лише додаються уточнюючі епітети. Так, Ч.Вітворт називає *Його Величність Добробут* Дж.Скелтона, *Сатиру на Три Стани* сера Девіда Ліндсея і *Республіку*, яку приписують перу Ніколаса Юдалла, політичними мораліте, об’єднуючі ці твори в один з жанрових підвидів алегоричної драми[34]. Сучасна британська дослідниця Л.Форест-Гілл до політичних мораліте відносить також *П’єсу про Погоду* Дж.Гейвуда і *Короля Джона* (*King Johan*) Дж.Бейля[35]. Ф.Шеллінґ, зазначаючи у своїй монографії з історії єлизаветинської драми, що чіткого розмежування між мораліте та інтерлюдією не існує, водночас наводить кілька елементів середньовічної драми, які увібрала в себе саме інтерлюдія. До таких „форм міметичного дійства”, світських за своєю природою, він, зокрема. зараховує фарсові сцени й пасажі, запозичені з міраклів і мораліте; бурлеск та надмірну вільність поводження, характерні для народних свят (таких, як *the Boy Bishop* та *the Feast of Fools*); *débat* і фарс з репертуару менестрелів, драматизовані фрагменти на кшталт тих, що входили до текстів балад про Робіна Гуда[36].

Симптоматично, що один із розділів сучасного французького підручника з історії англійського театру (вид. 1997 р.) має назву „Інтерлюдія: мораліте у виконанні професійних акторів”. Авторка підручника, дослідниця Е.Анжел-Перес зазначає, що інтерлюдія, котра у XVI ст. дещо збільшилася в обсязі, за формою нічим не відрізнялася

---

[34] *Whitworth Ch*. Reporting offstage events in early Tudor drama // Tudor theatre. “Let there be covenants…” Convention et theatre. – Vol.4. – Table ronde VI. – Bern: Peter Lang SA, 1998. – P.58.

[35] *Forest-Hill L*. Transgressive Language in Medieval English Drama. Signs of Challenge and Change. – Aldershot: Ashgate, 2000. – P.1.

[36] *Schelling F.E.* Op.cit. – P.73.

від мораліте. Загалом спільною, за її словами, була в цей час і тематика інтерлюдій та мораліте: здебільшого розроблялися ідеї, пов'язані з питаннями політичної влади, внутрішньої політики тощо[37]. Водночас, інтерлюдію Е.Анжел-Перес вважає більш прогресивним різновидом драми, що знаменує собою відхід від середньовічних канонів та наближення до драматургії у сучасному розумінні цього слова. Ознаки жанрового розвитку вона, зокрема, вбачає в еволюції персонажів (від алегорій до психологічно цілісних героїв), а також у відході від дидактизму, що мав суто релігійний характер („seule mission religieuse")[38].

Розвиваючи цю думку французької дослідниці, хотілося б підкреслити, що як в інтерлюдіях, так і в мораліте в центрі уваги поставало земне життя людини. Але, якщо в мораліте ідейно-смислові концепти вибудовувалися навколо битви злих і добрих сил за людську душу, то в інтерлюдіях розвитку набували ідеї, пов'язані з умовами і можливостями реалізації людських талантів і здібностей у соціумі. Тобто, в інтерлюдії відбувалася екстеріоризація конфлікту, що і зумовлювало, як думається, зміщення ідейно-повчальних акцентів з виключно релігійної шкали вимірювання вчинків, подій тощо. На змісті та ідейній спрямованості таких творів, вочевидь, позначалося й те, що у XVI ст. їх авторами часто ставали відомі гуманісти.

На думку А.Райтера, в інтерлюдіях (чи, як їх іще називають, „тюдорівських мораліте"), у порівнянні з мораліте кінця XIV-XV ст., значною мірою скорочується художній час дії. Зображення людського життя від народження й до смерті може звужуватися в діапазоні до окремого епізоду з життя представників різних суспільних прошарків[39].

---

[37] *Angel-Perez E.* Le théâtre anglais. Les Fondamentaux. La biblothèque de base de l'étudiant. – Langues vivantes, Lettres, Sciences humaines. – Paris: Hachette, 1997. – P.19.

[38] Ibid. – P.20.

[39] Див., зокрема: *Righter A.* Shakespeare and the idea of the play. – Harmondsworth: Penguin Books, 1967. – P.31.

Найкращим автором інтерлюдій в Англії одностайно визнається Джон Гейвуд (бл.1497-бл.1580) – музикант, літератор, розпорядник розваг і урочистостей при дворі Генріха VIII. Саме під пером Гейвуда, як вважають науковці, англійська інтерлюдія набула своєї найдосконалішої форми[40]. Серед найбільш відомих із його інтерлюдій зазвичай називають *П'єсу про Погоду* (1527?) і *Чотири П* (бл.1529).

Говорячи про англійську ранньотюдорівську інтерлюдію, не можна, звісно, не згадати і про той вагомий внесок, що його зробив у процес популяризації та розвитку цього різновиду драми Джон Растелл (помер 1536 р.). Відомий гуманіст, юрист за освітою, він виявляв неабиякий інтерес до театрального мистецтва, виступав постановником вуличних педжентів, мав власний домашній театр з багатою колекцією костюмів, котрі навіть давалися на прокат іншим акторським трупам. Дж.Растелл вірив у те, що людське суспільство може і має бути побудоване на принципах раціональності й справедливості. Велику відповідальність за поширення знань, викорінення невігластва, реформування адміністративної і правової систем тогочасного англійського суспільства він покладав на освічених людей. За власний кошт він активно видавав тексти інтерлюдій, що сприяло їх популяризації серед тогочасної читацької аудиторії. За оцінками істориків літератури, інтерлюдії, які виходили друком завдяки видавничій діяльності Дж.Растелла, не лише виконували розважальну функцію, а й давали тогочасній публіці поживу для роздумів, спонукали до осмислення актуальних поглядів та ідей[41]. Ним були надруковані, зокрема, такі популярні в ті часи твори, як *Фулгенцій і Лукреція* Г.Медволла, *Чотири Стихії*, здогадно самого Дж.Растелла, анонімний твір *Калісто і Мелебея, Знатність і Благородство*, здогадно Дж.Гейвуда, *Його Величність Добробут* Дж.Скелтона та ін. До речі, згодом батькову справу достойно продовжив Вільям Растелл.

---

[40] *Wright L.B.* Op.cit. – P.6.

[41] *Axton R.* Op.cit. – P.3.

Отже, підсумовуючи, можна сказати що ранньотюдорівська інтерлюдія, яка ввібрала в себе елементи художньої природи інших тогочасних драматичних форм (мораліте, містерія, фарс, *débat*, народне театралізоване дійство та ін.), була надзвичайно важливою ланкою в процесі розвитку англійської драми пізнього Середньовіччя та Відродження. Вона є доволі оригінальним жанровим різновидом, для якого характерні пластична внутрішня структура та атмосфера інтимності, що встановлюється у стосунках між виконавцями і глядацькою аудиторію.

Ранньотюдорівська інтерлюдія відігравала роль своєрідного випробувального майданчика з освоєння нових принципів побудови театрального дійства, зокрема таких, як екстеріоризація і соціологізація конфлікту, запровадження реалістичних персонажів у якості героїв п’єси, перехід від абстрактного алегоризму до конкретно-чуттєвого вмісту драматичних творів. Усі ці принципи згодом знайшли яскраве втілення в англійській драматургії шекспірівської доби. Тож для поглиблення наших уявлень про жанрову своєрідність ранньотюдорівської інтерлюдії вкрай важливим, як думається, є продовження наукових пошуків у напрямку ґрунтовного дослідження текстів і контекстів англійської драми часів пізнього Середньовіччя і Відродження.

Торкут Наталія
(Запоріжжя)

"Вісті про теперішні нещастя Росії" (1614) Г.Бреретона в контексті англійської ренесансної літератури мандрів

Добу Відродження незрідка називають епохою Великих географічних відкриттів, хоча за хронологічними рамками друга виявляється дещо вужчою за першу, принаймні, якщо говорити про Ренесанс як загальноєвропейський культурний рух. Втім деякі підстави для подібного синонімічного вжитку все ж таки існують, оскільки тогочасні географічні відкриття не лише інтенсифікували зовнішньоекономічні відносини й розвиток торгівлі, надаючи імпульс процесу колонізації, але й стимулювали жагу до знань, що, зрештою, призводило до зміни уявлень про універсум та місце людини в ньому. Поставивши під сумнів та спростувавши певні середньовічні стереотипи, кругосвітні вояжі, поряд з астрономічними відкриттями (Дж.Бруно, М.Коперник, Г.Галілей, І.Кеплер) та науковим проривом в царині фізики (Гвідобальдо, І.Кардан, С.Стевін, В.Гілберт), математики (С. дель Ферро, Н.Тарталья, Л.Штіфель, Р.Рекорд, Л.Цейлен, Т.Геріот, Дж.Ді, Дж.Нейпер) і медицини (Леонардо да Вінчі, Парацельс, А.Везалій, В.Гарві), спричинили своєрідний світоглядний переворот і суттєві зрушення в царині художнього мислення.

Межа між науково-інформаційним та літературно-художнім елементами культурної свідомості за часів Ренесансу залишалася доволі рухомою. Наука і мистецтво ще не розмежувалися остаточно, тож наукові трактати, книги мандрів, подорожні нотатки, описи далеких вояжів,

звіти про дипломатичні та торгівельні "місії – усі ці "документальні" свідчення, до певної міри, були й пам'ятками красного письменства. Саме такі літературні зразки і має на увазі відомий російський філолог О.В.Михайлов, котрий, аналізуючи специфіку пізньо-ренесансного та барокового художнього мислення, відзначає, що наукове й "художнє" у цих творах зближені, і "відмінності між ними, як постають вони у текстах, спираються на ймовірну неявність, невідкритість того, що можна було б назвати (умовно) художнім задумом тексту; через те ці відмінності є хиткими"[42].

Перебуваючи у силовому полі слова художнього, "факт" – своєрідна проекція "продукту раціо" – несамохіть втілювався у вигляді знаків, які мали естетичну природу. Нагадаємо, що "в системі цільного середньовічного спіритуалістичного міфу … мистецтво й література не самоусвідомлювалися як оригінальна і відносно автономна художня діяльність, – існувала, загалом кажучи, єдина культово-літературна діяльність, у якій в одній сукупності сходилися елементи містичної "науковості" (теології) та поезії"[43]. Епоха ж Ренесансу, як відомо, була однією з ранніх фаз самоідентифікації науки як такої, а саме тією фазою, коли віра, наука і мистецтво, "виростаючи зі спільного "стовбура" емоційно-мислительного осягнення, переживання, творення світу"[44], вже окреслювали кола власних прерогатив, проте ще не розмежувалися остаточно.

Література Ренесансу, наче губка, всотувала у себе різноманітні теми і сюжети, підказані життям, та різні інформаційні відомості енциклопедичного характеру, збагачувалась ідеями, що народжувалися під час учених диспутів, релігійних баталій чи літературно-критичних дискусій. Щодо суто наукової істини, то і її пошук, і її

---

[42] *Михайлов А.В.* Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1977.– С.120.

[43] *Ігнатенко М.А.* Генезис сучасного художнього мислення. – К.: Наукова думка, 1986. – С. 98.

[44] *Ткаченко А.* Мистецтво слова. – К.: "Правда Ярославичів", 1998. – С. 24.

маніфестація, як переконливо доводить фахівець з історії науки Б.Г.Кузнєцов, могли в ті часи проводитися виключно на теренах літератури, тобто єдиною формою репрезентації гіпотез і концепцій у XVI – першій половині XVII століття залишалася саме белетризована проза[45]. Метафоричність та яскрава образність, раптові повороти у самій логіці оповіді, непередбачувані ліричні відступи і поетичні пасажі, ряснота алюзій і ремінісценцій загальнокультурного характеру – все це не тільки постійно супроводжувало викладення власне наукової думки, але й складало саму сутність способу мислення ренесансних учених, відображало певний етап історичного розвитку науки Нового часу.

З появою в епоху Відродження нової читацької аудиторії та нових технологій виготовлення текстів (книгодрукування) ареал функціонування писемної (книжної) традиції значно розширився, у тому числі й за рахунок таких різновидів «літератури факту», мемуари, мандрівні нотатки, звіти і спогади про морські вояжі та торгівельні або дипломатичні місії.

Літературна продукція, що створювалася мандрівниками, дипломатами, мореплавцями мала великий попит у читацького загалу, адже такі твори сприймалися як своєрідні енциклопедії «чужих світів», що містять безліч цікавих подробиць, пов’язаних із звичаями, традиціями, віруваннями та побутом інших народів. Безперечно, автори подібних текстів, більшість з яких не мали особливих письменницького хисту, спиралися, головним чином, на власний читацький досвід і здебільшого послуговувалися тими наративними стратегіями та художніми прийомами, що вже були вироблені художньою літературою. Тож можна погодитись з твердженням, що в епоху Великих Географічних відкриттів "подорож перетворювалася на факт культурної свідомості, а розповідь про неї ставала літературною подією"[46].

---

[45] *Кузнецов Б.Г.* Идеи и образы Возрождения. – М.: Наука, 1979. – С.152.

[46] Очерки по истории мировой культуры. Под ред. Кузнецовой Т.Ф. – М.: Языки русской культуры, 1997. – С.179.

В Англії інтенсивний розвиток літератури мандрів припадає на добу правління королеви Єлизавети Тюдор (1558-1603). Саме в цей час відбувалося значне пожвавлення зовнішньоекономічних зв'язків у вигляді численних дипломатичних і торгівельних місій, здійснювалися навколосвітні подорожі та різноманітні вояжі, спрямовані на пошуки нових морських шляхів, відкриття й колонізацію нових земель. Ще у 1553 році в Лондоні було створено "Торговельну компанію з відкриття країн, островів, держав і володінь, ще невідомих та не з'єднаних морськими шляхами", яка почала регулярно споряджати морські й сухопутні експедиції до чужих світів. "Виникає справжня гарячка навколо найризикованіших починань і спекуляцій, – пише російський історик В.В.Штокмар, – придворні, чиновники, їхні друзі й родичі змагаються в одержанні монополій та патентів… У цій гарячці не гребували нічим … Збагачення! Гроші! Ось чого прагнули всі – від королеви до вуличного торговця"[47]. Завдяки досить мудрій політиці королеви Єлизавети, розвитку навігаційної справи та воєнним успіхам флоту Англія поступово перетворювалася на одну з найпотужніших морських держав, що знаходилась на перехресті торговельних шляхів.

Спричинені гуманізмом зрушення у свідомості ренесансної особистості стимулювали жагу до знань, породжували інтерес до екзотичних країн і невідомих земель. Усе це, разом зі зростаючим прагматизмом і практицизмом, а також разом з нагальною потребою мати щонайповнішу інформацію про потенційних "торгових партнерів", зумовлювало розквіт літератури мандрів. Її репрезентативними взірцями є твори тогочасних англійських дипломатів (Дж.Тербервіль, Дж.Флетчер, Дж.Горсей,) купців (Е.Дженкінсон, Дж.Логан), мореплавців (Р.Ченслер, Е.Гейес, Ф.Претті, Р.Ферріс, Р.Гаклюйт, С.Перчес, Т.Геріот), піратів (Дж.Гоукінс, В.Релі, Ф.Дрейк) та вояків-найманців (Г.Бреретон). Вони сприймалися

[47] *Штокмар В.В.* Очерки по истории Англии XVI века. – Л.: Изд. ЛГУ, 1957; – С.68.

сучасниками як джерело інформації про далекі краї та невідомі народи, поєднували в собі реально-вірогідне і фантастичне начала, декларацію "правдоподібності" та загострений суб’єктивізм.

Принциповою відмінністю англійської літератури мандрів від її континентальних аналогів, зокрема португальської, італійської та німецької, є те, що вона, як слушно зазначає американський вчений Б.Пенроуз, виступала не так наслідком колоніальної експансії, як потужним її стимулятором[48]. Тобто, ця література не стільки узагальнювала і поширювала досвід, набутий під час подорожей та освоєння нових територій, скільки створювала у суспільстві специфічну психологічну атмосферу тотального інтересу до морських вояжів і закріплювала у свідомості широкого загалу позитивне ставлення до колонізаторських амбіцій англійської корони.

У цьому сенсі тексти англійських ренесансних мандрівників можуть вважатися проявом так званого відтекстового вектору стосунків в системі «література – життя». «Логоцентричний всесвіт, – пише сучасний російський «новий історист» О.Еткінд, – складається з текстів різного рівня, оточених різними рівнями життя. Тут мислимі два напрямки, два шляхи; автори і читачі постійно їх відстежують, постійно ними ходять. Один вектор веде від життя в текст, від периферії до ценру; я називаю його дотекстовим (рос.: «текстостремительным»)… Інший вектор веде від тексту до життя, від центру до периферії, я називаю його відтекстовим (рос.: «текстобежным»)»[49].

Безперечно, література єлизаветинських мандрівників суттєво збагачувала й поглиблювала знання суспільства про навколишній світ, розширювала географічні та етнографічні уявлення, стимулюючи і прискорюючи процес наукового пізнання світу. Але її соціокультурна функція цим не

---

[48] *Penrose B.* Travel and Discovery in the Renaissance 1420-1620. – N.Y.: Atheneum, 1962. – P.388

[49] *Эткинд А.* Новый историзм, русская версия // Новое литературное обозрение. – 2001. – №47. – С.31-32.

обмежувалася. Націлена на пропаганду колонізаторського курсу англійського уряду, вона слугувала, по суті, своєрідним інформаційним каналом, через який суспільству нав'язувалися певні моделі поведінки та світоглядні стереотипи. В її лоні були сформовані й базові метафори, на яких вибудовувалися засади імперської ідеології Великої Британії. Саме завдяки опублікованим Ричардом Гаклюйтом антологіям вояжів (1582-1600) у масовій свідомості англійців міцно закріпилися уявлення про важливість та богоугодність місіонерської функції англіканської церкви у Новому Світі, про цивілізуючу роль Англії на американському континенті, про гуманність англійських колонізаторів і готовність самої королеви Єлизавети ощасливити новонавернені народи своїм покровительством.

До речі, стосовно Гаклюйтових антологій слід зауважити, що тексти більшості тогочасних мандрівних нотаток, звітів, рапортів та спогадів дійшли до наших часів саме завдяки їм. "Усі без винятку вчені, що займаються дослідженнями питань, пов'язаних з Британською та Європейською експансією, освоєнням нових земель, мандрами, навігацією, економічним розвитком, картографією та культурними зв'язками між різними цивілізаціями світу, – зазначає з цього приводу американський дослідник А.Р.Льюіс, – мають бути вдячними передусім Ричардові Гаклюйту"[50].

У тогочасній Англії ажіотажний читацький попит на антології вояжів та мандрів викликав потужний резонанс і в лоні власне художньої літератури. Єлизаветинські *men of letters* нерідко обирали місцем дії своїх романів і п'єс чужинські землі та досить активно використовували іноземні топоніми. Так, приміром, події "Американської Маргарити" Т.Лоджа розгортаються у південно-американському королівстві Куско і в Московії, а головні герої роману Р.Ґріна "Пандосто" мешкають у Богемії. У

[50] *Lewis A.R.* Review on the Hakluyt Handbook. In 2 vol. Ed. by D.B.Quinn // Renaissance Quarterly. – N.Y., 1976. – V.XXIX. – №.1. – P.91-92.

"Тамерлані Великому" К.Марло зустрічаємо назви Волга й Татарія, чимало згадок про Московію можна знайти також і у шекспірівських творах[51]. У деяких поезіях Е.Спенсера, М.Драйтона та Е.Марвела виразно відчувається поетизація мотиву мандрів і апологетика культу першовідкривання нових земель.

Між тогочасними "літературою факту" і "літературою вимислу" склалися надзвичайно цікаві діалогічні стосунки. Перша формувала колонізаторський націоналістично спрямований ідеаріум та популяризувала серед широких верств населення цікаві відомості й факти, які під письменницьким пером перетворювалися на нові художні топоси, міфологеми і літературні концепти. Друга ж – тобто "література вимислу" – слугувала своєрідним взірцем наративних стратегій і естетичних орієнтацій, а також джерелом натхнення для тих мореплавців і мандрівників, хто прагнув літературної слави та розраховував на публічне визнання власних творів.

У загальному річищі англійської ренесансної літератури мандрів поступово сформувалися два основні жанрові різновиди – науково-документальна проза мемуарного типу (Е.Гейес, Ф.Претті, Р.Ферріс, Т.Геріот та ін.), що тяжіла до просвітницько-популяризаторського типу письма та белетризована мемуаристика (В.Релі, Дж.Горсей, Г.Бреретон та ін.), яка відзначалася синкретизмом міфопоетичного та фактографічного начал.

Більшість творів першого жанрового різновиду були надруковані у славнозвісних антологіях Р.Гаклюйта і С.Перчеса. Зафіксована у цих творах етнокультурна позиція англійських мандрівників була по-бароковому компромісною. Профанний інтерес до чужого світу поєднувався тут із прагненням освоїти й підкорити його, а колонізаторські наміри, в основі яких лежала жага нових територій і багатств, репрезентувалися як важлива патріотична місія,

[51] Детально специфіка інтерпретації російської тематики у творах Шекспіра висвітлена М.П.Алексєєвим. Див.: *Алексеев М.П.* Россия и русские в творчестве Шекспира // Вопросы истории. – М., 1965. – №7. – С.75-92.

спрямована на зміцнення позицій і процвітання Англії, та прикривалися бажанням просвітити "темні народи", залучивши їх до істинної віри. Саме цим визначались провідні творчі спонуки, якими керувалися вищезгадані єлизаветинські мандрівники, а відповідно і проблемно-тематичний спектр їхніх творів, і художня манера презентації чужих світів.

Абсолютна більшість звітів про морські подорожі й мандри у далекі краї тяжіє до просвітницько-популяризаторської літератури. В центрі уваги ренесансної документальної прози мемуарного типу (Е.Гейес, Ф.Претті, А.Барлоу, Р.Ферріс, Т.Геріот) зазвичай виявлялися реальні події, екзотичні землі та чудернацькі звичаї чужинців, що ставали об’єктами достовірного зображення і докладного опису. Жанрова природа цих творів відзначається гетерогенністю текстового простору, в якому факто-графічність, що властива історичним хронікам, оновлюється мемуарністю та поєднується з науковою ґрунтовністю трактату і агітаційно-пропагандистським пафосом памфлету. Ефект цілковитої правдоподібності описуваного досягається за рахунок наведення великої кількості конкретизуючих подробиць, чіткого дотримання хронологічної послідовності у висвітленні подій, безпосереднім учасником або очевидцем яких був автор. Знаний з часів античності мотив подорожі виступає каркасом, на який нанизуються найрізноманітніші відомості про чужі світи, що репрезентуються не у міфопоетичній, а у реально-побутовій інтерпретації.

Жанрова природа белетризованої мемуаристики, зокрема творів Дж.Горсея ("Урочиста й пишна коронація Федора Івановича, царя російського", 1589), В.Релі ("Відкриття Гвіани", 1595), визначається синкретизмом міфопоетичного і мемуарного компонентів. Жанровий діапазон цих творів розширюється за рахунок помітного зростання подієвої динаміки, збільшення питомої ваги біографічного начала, введення стихії авантюрності,

вставних мікросюжетів та діалогів. У "Відкритті Гвіани" відчувається памфлетний пафос та інтерес до міфопоетичних містифікацій в стилі "Мандрів сера Джона Мандевіля" (поч. XV ст.), а у спогадах Дж.Горсея важливу роль відіграють елементи поетики історичної хроніки. В жанровій парадигмі тогочасної белетризованої мемуаристики особливе місце посідає твір Генрі Бреретона "Вісті про теперішні нещастя Росії, викликані війною, яка нещодавно відбувалася в цій країні", що вийшов друком у 1614 році.

На відміну від багатьох європейських мандрівників, які відвідали Московію у XVI – на початку XVII століття та залишили письмові спогади (Ян Петро Сапега, Юанн Данкерт, Джованні де Луна, Павло Пясецький, Вільям Русель, Джером Горсей, Джильс Флетчер та ін.), англієць Генрі Бреретон і по цей день залишається постаттю досить загадковою. Точні відомості про нього загубилися десь у глибині століть, і навіть російським вченим, котрі дуже ретельно збирають та глибоко досліджують усі літературні джерела, пов’язані з історією Росії, на жаль, мало що відомо про біографію цього автора.

На сторінках історико-літературних оглядів та літературознавчих студій, присвячених англійському Ренесансові й бароко, ім’я Г.Бреретона не фігурує. Згадки про нього вдалося знайти лише у декількох джерелах. Зокрема, у критико-літературному огляді Ф.Аделунга[52] та у фундаментальному дослідженні М.П.Алексєєва "Російсько-англійські літературні зв’язки"[53]. Трохи щедрішими на інформацію про Г.Бреретона є історичні джерела. Так, приміром, шведський історик Х.Альмквіст пише, що Бреретон дійсно був учасником експедиції Е.Горна до Росії (березень – червень 1610 р.), проте написаний ним твір містить велику кількість вигадок та нісенітниць[54]. Переказ

---

[52] *Аделунг Ф.* Критико-литературное обозрение путешественников по России до 1700 года и их починений. Ч.2. – М., 1864. – С. 178.

[53] *Алексеев М.П.* Русско-английские литературные связи. // Литературное наследство. Т. 91. – М.: Наука, 1982. – С.36,95.

[54] *Almquist H.* Sverige och Ryssland 1595-1611. – Uppsala, 1907. – S. XII.

змісту Бреретонових "Вістей…" наводиться у коментарях до здійсненого у Брюсселі видання твору голландського торгівця Ісаака Масси "Короткі відомості про Московію"[55], при цьому автор коментарів зазначає, що історична цінність тексту Бреретона є мізерною. Історик С.Гауі у передмові до археографічного видання з вельми промовистою назвою "The False Dmitri. A Russian Romance and Tragedy Described by British Eye-witnesses, 1604–1612" (1916) без посилань на будь-яке історичне джерело зараховує Генрі Бреретона до числа "тих британських найманців, які у 1609 році залишили береги Британії, щоб під командуванням шведського генерала де ля Ґарді воювати в Росії на боці царя Василя Шуйського супроти польського війська"[56]. Таке припущення певною мірою підтверджується й самим текстом Бреретонового твору, де міститься багато натяків на особисту причетність автора до описуваних подій. Однак не варто забувати, що підкреслена декларація безпосередньої приналежності до кола очевидців російської смути могла бути й літературною містифікацією, яка, до речі, доволі часто зустрічалася на сторінках тогочасних художніх творів.

Як і більшість літературних пам’яток ренесансної доби, спогади Генрі Бреретона мають розгорнуту і досить багатослівну назву: *"Вісті про теперішні нещастя Росії, викликані війною, яка нещодавно відбувалася в цій країні і яку розпочали Сигізмунд, нинішній король Польщі, Карл, колишній король Швеції, та Димитрій, останній з імператорів Росії. А також про пам’ятні події в наших національних, англійських та шотландських, військах, які були на службі у нинішнього короля Швеції."* ("News of the Present Miseries of Russia, occasioned by the late War in that country commenced between Sigismond now King of Poland, Charles Late King of Swethland, Demetrius the last of that name, emperour of Russia. Together with the memorable occurances of

[55] *Massa J.* Histoirie des guerres de la Moscovie (1601-1610). T. 2. – Bruxelles, 1866. – P. 252-255.

[56] *Howe S.E.* The False Dmitri. – L.: Williams & Norgate, 1916. – P.VI.

our National Forces, English and Scottes under the Pay of the now King of Swethland"[57].

Двоскладовість назви цього твору не така, як у типових зразках ренесансної художньої прози, де друга частина заголовку розшифровує, уточнює першу (наприклад, "Передвісник Чорної книги, що розповідає про життя та смерть Неда Брауна" Р.Ґріна) або ж у метафоричному вигляді резюмує головну ідею твору ("Евфуес. Анатомія розуму" Дж.Лілі, "Зелото. Джерело слави" Е.Манді, "Філоцімус. Війна між Природою та Фортуною" Б.Мелбенка, "Пандосто: Тріумф Часу" Р.Ґріна та ін.). Перша частина назви Бреретонових спогадів, яка обіцяє читачеві нові відомості про нещастя Росії, безумовно, тяжіє до памфлетної стихії. Адже саме памфлет зазвичай ставив у центр уваги новини, вже на рівні заголовків фіксуючи злободенність тематики (наприклад, анонімні "Новини від Ґріна з раю та пекла" (1593) і "Новини з Бресту" (1594), а також "Дивні новини" (1592) Т.Неша та "Новини з пекла, принесені посланцем диявола" (1606) Т.Деккера). Друга частина назви доповнює попередню, пропонуючи розповідь про безпосередню участь британських найманців у воєнних діях. Така інформація, очевидно, має підсилити враження, що у творі йтиметься саме про реальні події, адже очевидці, які ще живі, в будь-який час можуть підтвердити або спростувати наведені автором відомості.

Слід зауважити, що в художній структурі твору добре відчувається ця специфічна межа між розповіддю про російську смуту та описом безпосередньої участі британців, а точніше, союзних військ у битвах. По суті "Вісті" розпадаються на два штучно поєднаних текстових фрагменти, у кожному з яких домінують принципово відмінні принципи художнього відтворення дійсності (романічний – у першому, мемуарний – у другому). При цьому заявлена у заголовку тема – відомості про викликані

[57] *Brereton H.* Newes of the Present Miseries of Rushia … // *Howe S.E.* The False Dmitri. – L.: Williams & Norgate, 1916. – P.70-150.

війною нещастя Росії – на сторінках твору практично не висвітлюється: адже про післявоєнний стан справ автор безпосередньо згадує лише в останньому абзаці фіналу. Основна ж його увага, попри неодноразові обіцянки розповісти читачеві саме про "повоєнні нещастя", зосереджується, головним чином, на тих подіях, що передували цій війні. Така очевидна розбіжність між темою, задекларованою в назві, та фактичним змістом твору наштовхує на думку, що попередній літературний досвід Г.Бреретона був незначним, або ж, взагалі, це була його перша спроба у царині літератури. Адже відомо, наскільки серйозно тогочасні письменники ставилися до вибору і формулювання заголовків своїх творів.

Водночас не викликає сумнівів той факт, що автор-мандрівник усвідомлював себе не просто очевидцем важливих і надзвичайно цікавих історичних подій, а саме літератором – "a man of letters". У присвяті, яку адресовано знатній особі сіру Робертові Кері, він підкреслює, що своєю "маленькою книгою, яка містить чимало повчального", сподівається подарувати задоволення читачеві. А художнє зображення подій, які авторові випало побачити на власні очі в далекій Московії, має, на його думку, застерегти співвітчизників від необдуманих політичних кроків, здатних спричинити непокору народних мас, військову інтервенцію іноземців та чимало інших нещасть.

Засудження феодальних міжусобиць, критичне осмислення фатальних наслідків заколотів, громадянських війн та народних повстань, як відомо, було своєрідним загальним місцем пізньоренесансної англійської драми ("Рани міжусобної війни" Т.Лоджа і Р.Ґріна, "Генріх VI" В.Шекспіра, "Змови Катіліни" Бена Джонсона) та єлизаветинського роману ("Аркадія" Ф.Сідні, "Життя та смерть Вільяма Довгобородого" Т.Лоджа). Але Бреретон, який теж вкрай негативно ставиться до громадянської війни, значно відвертіше й наполегливіше, ніж його старші сучасники-літератори, декларує свою точку зору. Якщо

Т.Лодж, Ф.Сідні, В.Шекспір, Бен Джонсон власної позиції відкрито не висловлювали (вона природно народжувалася, немовби викристалізовувалася з художньої цілісності), то автор "Вістей" не тільки прямо заявляє про своє ставлення до описуваних подій, але й постійно намагається нав’язати читачеві особисті думки та доволі суб’єктивні оцінки.

Пишна евфуїстична риторика і патетика в дусі відомого єлизаветинського хроніста Е.Гола стають тут у великій пригоді. Показовим у цьому плані виявляється вже перше речення твору, яке чималою мірою й задає його провідну емоційну тональність: "Багато доводилось мені читати і чути про нещастя, спричинені падінням якоїсь держави чи королівства у теперішні або минулі часи, однак, на мою думку, серед усіх цих нещасть не було жодного такого ж несподіваного, дивного і мінливого, яке б відзначалося подіями настільки ж сумнівними, наскільки й фатальними як для держави й народу, так і для загарбника та його жертви, яке б призвело до такого великого розорення країни, її спустошення й спалення великих і малих міст, яке б супроводжувалося такими знущаннями, насильствами, вбивствами і жахливими зрадами, нескінченними смертями від вогню, меча, голоду та зловмисними хитрощами, що планувалися в пеклі дияволом, а здійснювалися на землі людьми – творцями цих трагічних нещасть; не було серед них жодного такого, як те, що сталося останніми роками, та й до сьогодні ще не скінчилося через розбрат між Сигізмундом, нинішнім польським королем, Карлом, королем Швеції та Димитрієм, останнім із великих князів Московії або ж імператорів Росії"[58].

Розповідаючи про реальні історичні події, Г.Бреретон постійно вдається до застережень і настанов, передрікаючи згубність того чи іншого політичного кроку, вчинку, а інколи навіть одного слова, мовленого певним персонажем. І це формує особливу стихію повчального моралізаторства, яка дозволяє поєднати в єдине художнє ціле об’єктивний,

[58] *Brereton H.* Op.cit. – P.72.

підкреслено достовірний матеріал, взятий з історії конкретної країни, та суб'єктивні авторські інтерпретації цього матеріалу. Сама історія російської смути слугує переконливою ілюстрацією головного змістового концепту твору – вельми популярної в ті часи ідеї про невідворотність кари за заподіяне лихо. Цим можна пояснити й ті моралізаторські зауваження, які частенько вводяться автором до описів деяких сцен, і його постійне прагнення прокоментувати етичний бік справи, і численні настановчо-застережливі репліки на зразок: "як ви почуєте далі…", "як згодом ви самі побачите…", "прийде час, коли врешті-решт…", "але прийде той день і час, коли…".

Для Бреретона-оповідача, який намагається відкрито повчати, усе широке розмаїття художніх прийомів та досконала поетична техніка означування прихованої сутності речей і подій, над розробкою й розвитком яких досить успішно працювали літератори ренесансної доби, слугують лише засобами презентації певного морального уроку. Цій самій меті підпорядковується й логіка формування одного з ключових образів твору – образу автора. Суб'єктивно-особистісне "Я" оповідача, який описує перипетії трагічної історії чужоземної держави, в міру розгортання сюжету поступово набуває рельєфності і, зрештою (розділи IX–X), перетворюється на пластично-відчутний образ очевидця і безпосереднього учасника подій.

Якщо в першій структурній частині (власне романічній) зауваження Бреретона мають здебільшого характер ремарок або коментарів, то в другій – перед читачем постає свідок трагедії, який на власні очі бачив усі драматичні колізії і змушений був брати участь у воєнних діях. Виникненню такого враження чималою мірою сприяють часто вживані словосполучення, які містять маркер власної причетності автора до описуваних подій ("наші війська", "наші люди", "як мені розповідали", "ходили чутки, що…", "імені якого мені так і не вдалося з'ясувати"). Певна метаморфоза образу автора, яка посилює

ефект його присутності, супроводжується очевидним зрушенням у композиційній структурі "Вістей". З індивідуальних життєвих історій окремих відомих осіб авторська увага переноситься на хід воєнних дій, і це самим безпосереднім чином позначається як на стилістиці оповіді, так і на манері викладення змістових концептів. Стихія легендарно-романічного витісняється на периферію текстового простору, поступаючись місцем мемуарності та історичній конкретиці. І саме нове амплуа автора значною мірою сприяє посиленню переконливості останньої.

Втім, слід зазначити, що не образ автора, який виступає у двох різноякісних іпостасях, слугує тією ланкою, котра з’єднує різнохарактерні за жанром і оповідною манерою частини тексту в єдину художню цілісність. Таким структуроутворюючим фактором у цьому творі виявляється епічна за своєю жанровою сутністю тема, для висвітлення якої Бреретонові довелось поєднати елементи поетичної техніки романічного жанру, есеїстики та нещодавно народженої мемуаристики.

Розповідь про російську смуту формує кістяк сюжету, в якому достеменно правдиве сусідить з поетично-вигаданим, та створює загальний епічний фон. Велика історична подія глобального масштабу змальовується пізньоренесансним автором у відповідності до жанрових канонів, естетичних норм та стилістичних уподобань тієї доби, коли епічний світ було вже безнадійно зруйновано, коли на зміну хронологічному дистанціюванню оповідача від події, яке було характерне для епосу, приходила декларація прямої авторської причетності до часо-просторового континууму описуваного.

У першій частині свого твору Г.Бреретон використовує суто романічну логіку побудови сюжету. Історія Росії постає тут як похідна від суми індивідуальних доль конкретних відомих осіб – російського царевича Димитрія, польської принцеси, яка стала його дружиною, Івана Шуйського (мається на увазі Василь Шуйський,

котрий фігурує у "Вістях" під іменем "Князівансуссі"), Трагуса, Ґласко та ін. Друга ж частина (розділи X–XIII), де помітно зростає питома вага мемуарності, в цілому тяжіє до белетризованої "літератури факту". Легендарно-романічне, що овіяне ореолом високих почуттів та просякнуте драматизмом і емоційною напругою, витісняється тут мемуарно-достовірним. Автор дуже ретельно описує військову стратегію, монотонно розповідає про перебіг воєнних баталій та їхні наслідки. Ця частина тексту, якій, безперечно, бракує риторичної вишуканості стилю та оригінальних сюжетних перипетій, перевантажена іменами реальних історичних осіб, топонімами, цифрами, датами. Вона нагадує документальний звіт вояка-професіонала про конкретну військову кампанію: лише інколи романічні герої вводяться до мемуарного текстового полотна, але таке включення у більшості випадків виглядає доволі штучним. До певної міри останні розділи "Вістей" схожі на розглянуті вище звіти мандрівників Е.Гейєса, Р.Ферріса та В.Релі.

Таким чином, авторська розповідь у творі Бреретона розгортається від часткового (конкретного характеру, раптового збігу обставин чи необачного вчинку героя) до загального (широкої панорами суспільного життя Росії та глобальних історичних потрясінь). Думається, що така логіка конструювання сюжету зумовлювалася двома факторами. По-перше, – специфікою обраної теми, епічної за своїм характером і масштабом. По-друге, – орієнтацією автора на ті жанрові моделі, які в той час користувалися значним читацьким попитом, тобто, на "високий" роман і прозу мандрів. Вплив останньої особливо відчувається в фінальних розділах твору, які за оповідною манерою та стилістичним малюнком нагадують типові зразки "літератури факту".

Ряснота типово романічних штампів, підвищений інтерес до любовної тематики та авантюрних пригод, а також евфуїстична манера письма, яка домінує у перших дев’яти розділах, – усе це свідчить про те, що автор "Вістей"

не тільки був добре знайомий із тогочасним "високим" романом, але й щиро ним захоплювався та прагнув наслідувати його поетичну техніку.

Так, вочевидь, орієнтуючись на типово романічний стереотип високого героя пізньоренесансного *romance* (Евфуес і Філавт у Дж.Лілі, Пірокл і Мусідор у Ф.Сідні, Розадер у Т.Лоджа), Бреретон представляє читачеві Димитрія як "прекрасного принца, щедро обдарованого природою, наділеного багатьма талантами та геройськими доблестями"[59]. А ідеальний принц згідно з романічною традицією повинен був мати не менш ідеальну кохану, вірного друга та підступного ворога – злодія, який постійно створює перешкоди. Саме такими й виявляються інші головні дійові особи. Польська принцеса, в яку закохується високородний герой, надзвичайно вродлива і втілює всі жіночі чесноти. Його вірний підданий і порадник Трагус уособлює лицарську шляхетність і здатність на самопожертву заради дружби. А найзапекліший ворог Димитрія Іван Шуйський зображений автором як справжнісіньке породження пекла, підступний, лицемірний і жорстокий тиран.

У повній відповідності до улюблених штампів середньовічних та ренесансних рицарських романів головний герой Бреретона закохується за портретом, а шлюб його виявляється ідеальним союзом "двох найкращих творінь природи, найдосконаліших із-поміж тих, хто жив у той час у тій частині світу".

Тема політичної змови, котра досить часто зустрічалася в єлизаветинській прозі та драматургії (Ф.Сідні, Т.Лодж, К.Марло, В.Шекспір), виступає у "Вістях" і як суто романічний мотив, що веде походження від "Ефіопіки" Геліодора (несподівана перешкода на шляху закоханих до щастя), і як своєрідний імпульс подальшого власне епічного розвитку. Якщо в перших трьох розділах розповідається переважно про перипетії долі головного героя, тобто

[59] *Brereton H.* Op.cit. – P.72.

конкретної історичної особи, то в процесі розвитку сюжету на передній план усе більше висувається історія цілої країни. Автор неодноразово фіксує увагу читачів на тому, що саме нерозважливі дії державних мужів призвели до трагічних наслідків – розорення колись могутньої держави та безмежних страждань її народу. Типово романічні колізії (переодягання і втеча закоханих, котрим загрожує небезпека, підступне захоплення в полон довірливого і благородного Трагуса, його самогубство як виклик тиранії й деспотизму Шуйського) поступово витісняються епічними картинами, батальними сценами та описами тактики ведення бойових дій кожною із ворогуючих сторін. Ракурс зображення при цьому виявляється суто мемуарним.

Епізації оповіді певною мірою сприяє і поділ "Вістей" на розділи, їх у творі Бреретона тринадцять. Кожен із них пронумерований і має розгорнутий заголовок, де повідомляється про ті основні події, які будуть описані в ньому. Членування твору на частини зустрічалося в ренесансній літературі досить часто (наприклад, у Рабле, Ґасконя, Лоджа, Сервантеса та ін.), і Бреретон, безсумнівно, орієнтувався на вже існуючу традицію. Назви розділів у більшості ренесансних творів були поліфункціональними. Вони інтригували читача, передвіщуючи захоплюючу розповідь "про …", підігрівали інтерес до подальшого розвитку сюжету за рахунок численних підкреслено неконкретизованих конструкцій на зразок "про те, що відбулося…" чи "яка забавна пригода…". Іноді за допомогою оціночних епітетів та емоційно забарвлених характеристик авторові вдавалося навіть висловити в заголовках власну оцінку подій і своє ставлення до персонажів. У творі Бреретона назви розділів є зовсім іншими. По суті, вони являють собою своєрідні резюме – безпристрасний, логічно-упорядкований перелік тих подій, про які йтиметься далі. Усі тринадцять заголовків однотипні за формою і майже вичерпно висвітлюють зміст розділів. Лаконічність мови, підкреслена сухість стилю, брак

художньої образності наближають їх до тих заголовків, що зустрічалися в історіографічних творах того часу, наприклад, у хроніках Р.Голіншеда.

Такий характер заголовків, можливо, зумовлювався прагненням автора подати свій матеріал як щось об’єктивне, історично-реальне, настільки ж достовірне, як і відомості хроністів чи істориків. До того ж, введення до заголовків імен відомих історичних осіб (Димитрій, Шуйський, Роберт Ширлі, Карл Шведський, Сигізмунд, Понтус де ля Ґарді), географічних назв (Москва, Калузьке князівство, Смоленськ) та згадок про конкретну кількість військ (6 тисяч поляків гвардії Димитрія, 12 тисяч солдатів армії де ля Ґарді, 100 тисяч вояків Сигізмундового війська, 100 тисяч людей Димитрія), безперечно, сприяло "історизації" твору.

Чітка локалізація в часі і просторі тих подій, що описуються у "Вістях", перевантаженість оповіді культурно-історичною топонімікою, іменами реальних історичних осіб та цифрами надають обраному Бреретоном "повчальному прикладові" певної правдоподібності. Хоча в цілому відчувається, що історичною достовірністю й точністю у висвітленні подій автор цих спогадів не дуже переймався: його більше цікавила художня переконливість розповіді. Досить вільне поводження з фактами, як уже зазначалося, було притаманне усім тогочасним творам, навіть історичним хронікам. Тож, звертаючись до "Вістей" як до джерела відомостей про історію російської смути, завжди слід пам’ятати, що поняття "достовірності" на той час ще не було вироблене навіть у лоні ренесансної історіографії.

За своєю жанровою природою твір Бреретона виявляється близьким до пізньоренесансних історизованих романів, одні з яких являли собою "романізацію історичного матеріалу" (наприклад, "Життя та смерть Вільяма Довгобородого" Т.Лоджа, "Перша частина життя та правління короля Генріха IV" Дж.Гейворда), а інші – "історизацію романічної форми" (приміром, "Славетне,

правдиве та історичне життя Роберта II, герцога Нормандії" того ж таки Т.Лоджа[60].

"Вісті", як і багато інших зразків англійської пізньоренесансної прози, мають чимало точок сходження з драматургією. У сценології цього твору виразно відчувається вплив драматичної техніки. Опис місця, де відбувалася та чи інша подія, і її темпоральна характеристика часто-густо виконують тут таку ж функцію, що й ремарки драматурга в п'єсі. Суттєвою виявляється у "Вістях" і питома вага діалогів, які нерідко задають поштовх подальшому розвиткові сюжету.

Впадають у вічі також і неодноразово використовувані Бреретоном порівняння описуваних ним подій зі сценами театральних п'єс. На підтвердження щойно сказаного наведемо декілька характерних реплік: "Отже, закінчується останній акт… комічної п'єси, і починається перший акт… трагедії", "про ті сумні події й великі нещастя ми маємо сповістити весь світ, щоб на цих підмостках показати речі не менш трагічні, ніж у Сенеки", "тепер ми маємо вивести на сцену…"[61]. Досить часто звертається Бреретон і до улюбленої в єлизаветинській Англії метафори "життя – це сцена", яка за своїм змістом є надзвичайно близькою до крилатого Шекспірового вислову "весь світ – театр". Так, уже на початку твору автор "Вістей" зазначає, що "вся країна перетворилася на величезний театр, де було зіграно чимало найрізноманітніших кривавих ролей"[62]. Згодом, розповідаючи про царський палац, Бреретон називає його "публічним театром, в якому розігрується жахлива різанина", а потім порівнює те місце, де відбувалося судилище над Трагусом, з театром, в якому "буде зіграна

---

[60] Детальніше про історизовану прозу див.: *Торкут Н.Н.* Особенности исторических воззрений Т.Лоджа в романе "Жизнь и смерть Уильяма Длиннобородого" // Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск: Изд. ДГУ, 1989. – С.15-19.

[61] *Brereton H.* Op.cit. – P.88,90.

[62] Ibid. – P.71-72.

людська драма"[63]. При цьому Шуйський і його спільники подаються як "жорстокий автор та актори" кривавої трагедії.

Доволі цікавим виявляється зіставлення твору Г.Бреретона з іншими зразками літератури мандрів, зокрема з тими, що тяжіють до етнографічних нарисів або звітів про освоєння нових земель. Якщо в нотатках мандрівників-мореплавців Е.Гейєса, В.Релі, Т.Геріота та у спогадах купців Р.Ферріса і Дж.Горсея відчувається прагнення передати своєрідність національного колориту, детально змалювати побут і звичаї чужинців, описати природно-кліматичні особливості того чи іншого краю, то у творі Г.Бреретона згадані аспекти якщо й не ігноруються повністю, то принаймні відходять на периферію авторської уваги. На відміну від типових зразків літератури мандрів, "Вісті" – не вікно у світ чужої реальності, що дозволяє почерпнути цікаві й достовірні відомості, а радше створена фантазією митця екзотична картина, де історико-географічна конкретика покликана лише сприяти посиленню правдоподібності сюжету.

Втім, у Бреретона зображення Росії не є таким абстрактним та емблематичним, як у творах єлизаветинських романістів чи драматургів. Для Р.Ґріна, Т.Лоджа, К.Марло чи В.Шекспіра Московія – це лише символ географічно віддаленої, екзотичної країни, а автор "Вістей", схоже, добре обізнаний з російськими реаліями. Велика кількість географічних назв, детальний опис військової стратегії і тактики, органічне поєднання легендарних відомостей і достеменних фактів – усе це свідчить про те, що біля витоків творчого задуму Бреретона стояв його особистий життєвий досвід, його власні враження від перебування в Московії. Однак спосіб презентації "історичного" матеріалу, специфіка використання географічної та етнографічної інформації, а також авторська манера письма, яка орієнтується на канони "високої" художньої прози, дають підстави стверджувати,

[63] Ibid. – P.100-101.

що Генрі Бреретон намагався написати саме художній твір у традиціях *romance*, а не спогади про військову кампанію чи мандрівні нотатки.

Підсумовуючи, зазначимо, що "Вісті про теперішні нещастя Росії" Г.Бреретона суттєво відрізняються від більшості зразків англійської ренесансної літератури мандрів. Структуруючим фактором, який забезпечує цілісність наративу тут виступає епічна тема, а логіка побудови сюжету, де мемуарно-правдоподібне поєднується з поетично-вигаданим, виявляється суто романічною. Подібний до історизованої романістики Т.Лоджа, твір Г.Бреретона є доволі цікавим маргінальним жанровим утворенням, що виникло на перехресті кількох магістральних шляхів розвитку тогочасного красного письменства, а саме – романічної художньої прози, історичної белетристики та літератури мандрів.

Біннс Джеймс
(Йорк, Англія)

Гарріот та латиномовна культура його часу[64]

Латина залишалася мовою науки ще довго після Гарріота аж до XVIII сторіччя, й навіть далі. Визначні наукові праці епохи Ренесансу – Коперніка з астрономії[65], Весалія з анатомії[66], Гарвеєве дослідження кров'яного обігу[67], Ґілбертове магнетизму[68], Кеплерове про гармонію всесвіту[69], – усі вони були писані по-латинському, так само як і *Principia mathematica* Ньютона (1687). Окрім того,

---

[64] Перекладено за виданням: *Binns James.* Harriot and the Latin Culture of His Time // The Durham Thomas Harriot Seminar. Occasional Paper No 9. – 1993. – 29 p. Про **Томаса Гарріота** див. Додаток у кінці цієї статті.

[65] **КОПЕРНІК, Миколай** (Nicolaus Copernicus, 1473-1543) – видатний польський астроном і математик, автор геліоцентричної теорії побудови Сонячної системи. Ця теорія детально викладена у книзі “De revolutionibus orbium coelestium” (“Про обертання» небесних сфер”, 1543).

[66] **ВЕЗАЛІЙ (Весалій?)**, **Андреас** (Vesalius, Andreas, 1514–1564) – фламандський вчений, який викладав анатомію в Падуанському університеті. У 1543 році видав трактат “De humani corporis fabrica “ ("Про будову людського тіла"), де описав скелет, м'язи, судини, нерви, органи травлення і дихання, серце та мозок людини, виправивши багато помилкових уявлень. Везалій вважається батьком сучасної анатомії.

[67] **ГАРВЕЙ, Вільям** (Harvey, William, 1578-1657) – видатний англійський природознавець і лікар. У своїй праці “Exercitatio Anatomica de Motu Cordis et Sanguinis in Animalibus” (“Анатомічне дослідження про рух серця і крові у тварин”, 1628) він вперше сформулював теорію кровообігу та навів експериментальні докази на її підтвердження.

[68] **ҐІЛБЕРТ, Вільям** (Gilbert, William, 1544-1603) англійський фізик, придворний лікар королеви Єлизавети I. Він був основоположником науки про електрику і магнетизм. Його головна праця “De Magnete” (“Про магніт”), що вийшла друком у 1600 році, одразу ж і надовго стала найбільш популярною книгою про електромагнітні явища.

[69] **КЕПЛЕР, Йоган** (Kepler, Johannes, 1571-1630) – німецький астроном і математик, який відкрив закони руху планет навколо Сонця. Другий і третій закони викладені ним, зокрема, у творі “Harmonice Mundi” (“Гармонія світу”, 1619).

латина була мовою тисяч інших, менш важливих постатей, що писали на наукову тематику. Усвідомлення цього потужного факту вперше прийшло на початку моєї викладацької кар'єри у Бірмінгемі, коли до мене звернувся по допомогу викладач ботаніки, який писав історію картоплі у Європі, і я виявив, що перші описи картоплі належали Клюзієві[70] та Маттіолові[71] – знаним іменам у світі ботаніки, як я тепер усвідомлюю, хоча доти я й не чув про них і сумніваюсь, чи сьогоднішній середньостатистичний дослідник ренесансних писань коли-небудь натрапить на них у літературі, яку звичайно читає. Згодом двоє університетських колег з відділу металургії, шукаючи найперші згадки про фігури Ліхтенберга (явище, яке студенти-фізики, гадаю, вивчають і сьогодні), виявили, що найранніша згадка про ці фігури, зроблена самим Ліхтенбергом, була написана латиною в науковому журналі у 1770-х роках. Фігури Ліхтенберга – це красиві картини, що утворюються при дії електричного розряду на фотоплівку. Ліхтенберг одержав їх не фотографуванням – цього ще не винайшли у час, коли він писав, – а розрядуючи електричний заряд, зібраний у велетенських лейденських дзбанах, на поверхню смоли та каучуку, і зафіксовуючи так бажані результати. І для мене, і для моїх колег-науковців з металургії було цілковитою несподіванкою дізнатись, що одне з перших досліджень такого сучасного, здавалось би, явища, як електрика, писалося на латинській мові. Хоча мій досвід говорить, що дослідники металургії цікавляться вивченням латини, оскільки усі вони знають, що чоловік відомий як засновник їхньої галузі, Георг Аґрікола[72], написав класичний, чудово проілюстрований трактат на згадану тему, *De re metallica,* у 1556 р. На початку цього

[70] **КЛЮЗІЙ, Карл** (Charles de L'Ecluse, лат. Carolus Clusius, 1526–1609) – фландрський натураліст-ботанік і мандрівник.

[71] **МАТТІОЛ, Петрус Андреас** (Petrus Andreas Matthiolus, 1501–1577) Придворний лікар імператора Фердинанда I.

[72] **AGRICOLA, Georgius** (Аґрікола, Ґеорг Бауер, 1494-1555) – батько мінералогії, "Про природу викопних", "Про руди металів".

сторіччя його працю принагідно переклав англійською, опублікувавши у досить ошатному виданні, Герберт Гувер[73], котрий починав свою кар'єру як інженер-гірник і згодом став президентом США, будучи на цьому посту під час Великого краху на Волл-Стріт у 1929 році.

Науковці назагал усвідомлюють роль латини в історії їхньої галузі. Але так стоїть справа далеко не у всіх наукових царинах. Я дуже часто зустрічаю навіть цілком добре обізнаних істориків та літературознавців, які реагують на термін "ренесансна латина" запитанням: "А це ще що таке?" І коли їм пояснюють, що це – латина, якою продовжували писати й після Середньовіччя, кажуть: "Певно, її було небагато, правда ж?" Так далеко від правди ми ще не відходили. Якихось 25 років тому був укладений список праць латиномовних авторів, чиї прізвища починались на літеру А, надрукованих у Європі у XVI сторіччі. Список сягав 186 сторінок. Майже у той самий час Г.М.Адамс видав повний *Catalogue of Books Printed on the Continent of Europe, 1501 to 1600, in Cambridge Libraries* ("Каталог книг, надрукованих на європейському континенті з 1501 по 1600 рік, у бібліотеках Кембриджа"). Ці два товсті томи містять близько 50000 позицій, і не можна не бачити, що більшість із них – на латині. А коли виходити з цих і подібних даних, то не видасться неймовірним, якщо від часів винаходу друкарства і до кінця XVIII сторіччя набереться з півмільйона латиномовних творів. Їхні автори – не тільки представники точних наук, вони творили у всіх сферах людської розумової діяльності, які лиш знаходять вираження на письмі. Іншими словами, можна віднайти латиномовні паралелі та аналоги для всіх видів письма, що зустрічаються в національних літературах Європи. Існує, наприклад, багато латиномовних романів, серед них: *Gyges gallus* Петра Фірміана[74] – рання версія історії про людину-

[73] **ГУВЕР, Герберт** (Hoover, Herbert, 1874–1964) – 31-й президент США (1929-1933).

[74] **ЗАХАРІАС фон Лізіе (**Zacharias von Lisieux (Ange Lambert?, 1591 чи 1596 – 1661). Псевдоніми: Петро Фірміан (Petrus Firmianus), Терпо Міріфан (Terpus

невидимку, надрукована у Франції XVII сторіччя. Сучасник Гарріота, Джон Барклей[75], написав два надзвичайно популярні живописні романи *Арґеніда* та *Сатирикон*, обидва багаторазово друкувались у Європі. Існували навіть порнографічні романи. Теж численними були оригінальні історичні праці – я назву лише *De Bello Belgico*, про іспанські війни у Нідерландах наприкінці XVI сторіччя, вперше надруковану в 1631 році й перевидану багато разів – так багато, що, фактично, у середині XIX сторіччя казали, що на полицях Черінг Крос Роуд її так рясно, мов чорниць у вересні. Існує велетенська кількість поетичних творів – від довжезних епічних поем і до любовних віршів, пісень, сатир, епіграм. Існує також майже безмежна кількість наукових трактатів на безконечний ряд тем – наприклад, праця Кірхмана (Kirchman) про римські похоронні звичаї, написана під впливом "Похоронної урни" сера Томаса Брауна[76], праця Ройснера[77] про історію загадок, праці про давні костюми та сцену, описи стратегій, про освіту жінок, багато творів з філософії, метафізики, географії, магії та чаклунства. Окрім того, існує величезний корпус

Mirifanus), Лоуіс Фонтейнес (Louys Fontaines). – Проповідник та сатирик. Його літературні твори мали пасторально-аскетичний характер. Він писав також критичні твори, у першу чергу проти янсенізму, що були доволі популярними у народі. Найвідоміші його праці*: La philosophie chrétienne*, Париж 1638; *De la monarchie du Verbe incarné*, у двох частинах, Париж 1639-1649; *Saeculi genius*, Париж 1653*; Somnia sapientis*, Париж 1659; *Gyges Gallus*, Париж 1658 (написаний німецькою під псевдонімом Терпо Маріфно, Cosmolpolis 1687); *Relation du pays de Jansénie*, Париж 1660; Tota Pauli scientia, що входить до складу: *Christus patiens*, Париж 1662, *Венеція* 1696, Аугсбург 1716.

[75] **БАРКЛЕЙ, Джон** (Barclay, John, 1582-1621) – відомий шотландський сатирик сатирик. *Argenis*: … переклад "Арґеніди". Під цією назвою у 1621 році він видав на латинській мові роман, в якому алегорично зображений тогочасний французький двір. *Euphormionis Lusinini satirycon. Pars secunda* / [J.Barclaii] Parisiis : F. Huby, 1607.

[76] **БРАУН Томас** (Sir Thomas Browne, 1605–1682) – англійський письменник і лікар. У своїй "Погребальній урні" ("Hydriotaphia: Urn Burial", 1658) – похмурій рефлексії з приводу смерті й безсмертя – він висловлює переконання у марноті земної суєти.

[77] **РОЙСНЕР, Ніколас** (Nicola[u]s Reusner, 1545-1602). Його твір "Aenigmatographia" (1602) містить велику колекцію загадок.

латиномовної теології. Навіть коли хтось має в голові найзагальнішу мапу цієї широкої і, здавалось би, безмежної царини, то майже миттю зможе вказати пальцем на латинську книгу, написану на практично будь-яку тему.

Дотепер я розглядав загальноєвропейську латиністику. А що ж стосовно Англії? Англійці, звичайно, відіграли належну роль у цьому широкомасштабному процесі, хоча острівна Англія на той час й була відрізана від Європи і населення її було невелике – якихось 4 мільйони на середину 1590-х років. Латинські книги, надруковані в Англії у перші 50 років після запровадження на цих островах друкарського верстата (1474), мабуть, є не дуже цікаві – кілька передруків з другорядних – дуже другорядних – творів латиномовних отців Церкви, жменя служебних та літургійних книг, ряд шкільних підручників з граматики, кілька текстів з логіки для університетів, кілька не дуже цікавих поем. Але потім з'являються й цікавіші твори – Еразма, про писання листів (кембріджське видання Сіберха[78]), а також Лукіан у перекладі Еразма та Буллока (Bullock). Після цього кількість праць, написаних латиною та надрукованих у Англії, різко зростає, без сумніву, даючи привід для думки, що й після Середньовіччя латина не пасла задніх. Коли Єлизавета I прийшла до влади у 1558 році, майже кожна десята книга, що виходила з англійських друкарень, була писана латиною і ця цифра не змінювалася протягом наступних двох чи трьох поколінь. У 1605 році було надруковано близько 450 книг – 45 з них латиною. Однак переважно латиномовні книги є справді поважними працями амбітних інтелектуалів, спраглих авдиторії ширшої, ніж могло їм забезпечити невелике населення Англії, тож серед книг, що писалися з невизначеними намірами, латиномовних було значно менше. Англійські школи єлизаветинської та яковитської доби мали вдосталь засобів, щоб виховувати обізнаних та вправних письменників і читачів латинських текстів з допомогою

[78] **СІБЕРХ, Джон** (Siberch, John, 1475/6-1554?) був першим Кембриджським друкарем.

простого принципу викладання цієї мови впродовж близько 50 годин на тиждень, понад 40 тижнів на рік. Збереглися програми багатьох тогочасних шкіл, і нам відомі численні твори, які читалися на заняттях – класики Плавт, Теренцій, Цезар, Вергілій, Горацій, Сенека, Саллюст, Лівій, а також більш сучасні, зокрема Еразм та неолатинські поети, такі як Баптіста Мантуан[79] і Марцелл Палінґеній[80]. Цих письменників вивчали з допомогою інтенсивних граматичних та риторичних методів: тексти аналізували, розбирали до дрібниць, заучували напам'ять, перефразовували з латини на англійську, з поезії у прозу і навпаки. Часто мову дослівно втовкували у голови недбалим учням. Директори шкіл Ітона та Вестмінстера, Ніколас Удалл і Едвард Ґрант мали репутацію мучителів, а Крістофер Джонсон з Вінчестера залишив листи, де зізнавався, з якою нехіттю він там учителював. Для учнів, які поступали в університети – інколи 14-15-річних, хоч зазвичай і старших, – латина і далі була мовою викладання, а вільне володіння нею було важливим критерієм при вступі.

Стосовно університетської освіти XVI сторіччя в Англії багато ще лишається невідомого, але загальна картина ясна. На здобуття ступеня бакалавра йшло 4 роки, магістра – ще 3. Студенти, як і за часів Середньовіччя, продовжували вивчати предмети тривіуму – риторику та логіку, хоча й за осучасненими підручниками. Збереглося чимало студентських записників та списків літератури, тож можна добре уявити, що читали в англійському університеті у другій половині XVI сторіччя. Студенти читали листи Цицерона, його *De Officiis*, трактати Аристотеля з моральної філософії, зазвичай у латинському перекладі, а не в грецькому оригіналі. Читали провідних латинських поетів,

[79] **БАПТІСТА МАНТУАН** (Baptista Mantuanus, 1447-1516) – яскравий представник італійського християнського гуманізму, видатний поет, якому належить понад 55000 рядків латинських віршів.

[80] **ПАЛІНҐЕНІЙ МАРЦЕЛЛ – PALINGENIUS STELLATUS, Marcellus** (Pier Angelo Manzolli, 1500-1540) – італійський поет, автор епічної філософської поеми *Zodiacus Vitae*, що поділена на дванадцять книг, кожна з яких присвячена окремому зодіакальному знакові.

таких як Вергілій, Овідій, Горацій, Теренцій та Плавт, разом з істориками Саллюстом, Лівієм та Цезарем, не оминали навчальних посібників з риторики та діалектики таких сучасних авторів як Еразм, Вівес[81] та Валла[82]. Іншими словами, хороша гуманістична освіта мала бути насичена поезією, риторикою та історією. Писання віршів та прози латиною заохочувалось як допоміжний засіб для розвитку красномовства, так само як і вистави п'єс на латинській мові, що виконувались частково для розваги, частково для тренування пам'яті та вимови. Під кінець навчання студенти брали участь у цілому ряді словесних дебатів, висловлюючись за чи проти даної теми, наприклад: Чи є люди на Місяці (men in the Moon)? Чи годиться жінці керувати країною? Що краще – коли у краї править добрий король чи добрий закон? Підсумки робив ведучий. Таким був ґрунт, з якого виростали англійські латиномовні письменники.

Томас Гарріот, випускник Оксфордського університету, пройшов через цю систему. Яким чином твори, виплекані нею, могли вплинути на його світогляд і до якої міри вони відображають його зацікавлення? Візьмімо спочатку захоплення Гарріота Новим Світом. Звичайно, за життя Гарріота в Англії друкувалися латиномовні твори про Новий Світ. Угорський поет, Стефан Парменій[83], створив *Carmen Epibatikon* – поему про повернення на рідну землю, що прославляла подорож сера Гамфрі Ґілберта до Ньюфаундленду. Поема була надрукована в Лондоні 1582 року, а кілька років тому її видав редактор і перекладач Д.Б.Квінн[84]. Не таким відомим, як Парменій, є

---

[81] **ВІВЕС, Хуан** (Vives, Juan Luis, 1492-1540) – іспанський гуманіст і філософ.

[82] **ВАЛЛА, Лоренцо** (Valla, Lorenzo *(Laurentius Vallensis),* 1407-1457) – італійський гуманіст, філософ і літературний критик.

[83] **ПАРМЕНІЙ, Стефан** (Stephen Parmenius, ?-1583) – угорський лінгвіст і історик, який завершував свою освіту в Англії і був знайомий з відомим мандрівником Сером Гамфрі Ґілбертом. Він загинув у 1583 році під час чергової морської експедиції Сера Ґілберта.

[84] The New Found Land of Stephen Parmenius / Ed and tr. by D.B.Quinn and N.M.Cheshire. – Toronto: University of Toronto Press, 1972.

латиномовний поет з Валлії, Вільям Воґан[85], який фінансував перші поселення у Ньюфаунленді і власним коштом переселив туди колонію чоловіків та жінок у 1610-х рр. Він описав свою діяльність у кількох латинських віршах, що увійшли до збірки під назвою *Cambrensium Caroleia*, яка була надрукована у 1625 році на честь одруження недавно коронованого Карла І та Генрієтти Марії. У присвяті Карлові І Воґан зазначає, що заснував колонію у Новознайденій землі (Ньюфаундленді) власним коштом – майже безпрецедентний випадок. Його колонія буде такою ж корисною для Британії, завдяки риболовлі та сільському господарству, як золоті копальні для Іспанії. Вірші-присвяти у збірці, що допомагають визначити місце автора у його літературному колі, написали Вільям Елвестон (Elveston), підчаший Карла І, Джон Гай (Guy), губернатор Новознайденої землі – Ньюфаундленду, який оселився там у 1611 році, і капітан Джон Мейсон (Mason). Джон Мейсон, засновник Нью-Гемпшира і один із перших губернаторів Ньюфаундленду, додав до цієї збірки найпершу англійську мапу цього острова. У передмові Воґан, природньо, згадує Мадока, легендарного валлійського мандрівника до Америки[86]. Значна частина цієї збірки на вшанування Карла писалася для утвердження того, що Воґан вважав позитивними цінностями колоніалізму. Він твердить, що оскільки його рідний край виснажений надмірною культивацією, державі вигідно насаджувати колонії у Новому світі. Колонія забезпечуватиме шлях до збагачення батьківщини через торгівлю, вона могла б постачати рибу та сільськогосподарські продукти, таким чином збагачуючи

---

[85] **ВОҐАН, Вільям** (Vaughan, William**,** 1575-1641) – валлійський юрист, вчений і поет.

[86] Згідно з легендою, цей Мадок, син короля Овейна Ґвінедда, не тільки відкрив Америку у 1170 році, але й заснував там рід, який мешкав у верхів'ї річки Міссурі. Відомості про цей рід і лягли в основу оповідок про світловолосих індіанців, які нібито жили в круглих хатинах та використовували округлі, схожі на коракли, човни. І те, і інше було поширене в Уельсі, але зовсім не було відоме в тогочасній Америці. Крім того, як стверджує легенда, ці люди говорили мовою, що схожа на валлійську.

Британію точно так само, як Іспанію збагатили її колонії. На додачу, колонію можна використовувати як непогане місце для відряджання туди злочинців. Воґан присвячує трохи часу описові умов життя у колонії. Він радить, зокрема, щоб частину поселенців складали особи з медичною освітою; та наголошує на необхідності підтримувати стрільбу з лука – мистецтво, завдяки якому в минулому англійці перемогли під Ажінкуром (і про яке писав Роджер Ашам у своєму класичному творі *Toxophilus* (Лондон, 1545)), а також з інших видів зброї. Деінде Воґан відзначає переваги проживання на острові Ньюфаунленді. Він наполягає на перевагах відкриття Північного шляху до Ост-Індії, славить здобутки Дрейка, Фробішера, Дейвіса, Гаттона (Hutton) і Вільяма Баттона (Button). Є вірші, адресовані іншим колонізаторам – таким як віконт Фолкленд та сер Джордж Калверт, лорд Балтімор (1580-1632), що також був випускником Оксфорда, і вірші, що проголошують досягнення інших першопрохідників, серед них – Гамфрі Ґілберта, Джона Ґая, Джона Мейсона та Джорджа Вінна (Winn).

Така ж тверда й безсумнівна віра в переваги колоніалізму відчувається у філософському трактаті Джона Кейса, *Sphaera Civitatis*, надрукованому в Оксфорді 1588 року. Джон Кейс був одним із найосвіченіших людей єлизаветинської епохи, однак лише нині він починає здобувати належне визнання[87]. Кейс написав обширні праці з логіки та моральної філософії у вигляді коментарів до Арістотеля, що були надруковані в Оксфорді у 1580-х та 1590-х роках, і багаторазово перевидавалися в Німеччині. Він також написав витончений, мудрий та прозорий трактат з музики, *Apologia musices* (Оксфорд, 1588), що закінчується тріумфальним пеаном перемозі над іспанською Армадою. Кейс помер у 1600 році, незадовго після виходу його *Lapis philosophicus* – трактату з фізики на тисячу сторінок, праці,

[87] **КЕЙС**, **Джон** (Case, John**,** ? **-** 1600) – англійський вчений-арістотеліанець, народився у Вудстоці, навчався в Оксфорді і був обраний членом ради Коледжу Святого Джона. Він заснував власну філософську школу в Оксфорді, мав репутацію знавця логіки і діалектики, музики і медицини.

переповненої меланхолією та насиченою інтересом до окультних знань: Кейс говорить, наприклад, про алхімію, чи про створення Парацельсового голема чи гомункулуса. Обговорення теми колоніалізму знайдемо у *Sphaera civitatis* (Оксфорд, 1588) – об'ємному трактаті з політичної теорії. Важливість цієї праці, яка відбиває тогочасні погляди оксфордських учених на цю тему і яку він написав на прохання лорда Берлі та присвятив серу Крістоферу Гаттону, на мою думку, ще не усвідомлена істориками. У цій жвавій праці автор не тільки викладає теорію політики, але побіжно висвітлює й стан єлизаветинської Англії, відштовхуючись від власних спостережень щоденного життя. У цій праці розглядається все, починаючи від комунізму і закінчуючи інфляцією, від жінок у армії до переваг годування немовлят грудьми, від методів контрацепції до будівництва притулків для колишніх солдат. У *Sphaera* Кейс також висловлює переконання, що європейці зобов'язані прилучати до порядку та цивілізації тубільців Нового Світу, тобто проголошує доктрину, згубні наслідки якої ми сьогодні усі дуже добре відчуваємо на прикладі іспанської колонізації Латинської Америки.

На початку цієї статті я наголосив важливість латини для точних наук. Праця самого Гарріота, *Artis analyticae praxis*, надрукована після його смерті у 1631 році, на перший погляд належить до цього жанру, але насправді повністю складається з алгебраїчних рівнянь – фактично, без текстуальних зв'язок і без вступу. Подібною є й праця *Diclides coelometricae* (1602) Натаніеля Торпорлі (Torporley), виконавця заповіту Гарріота та переписувача його математичних творів. Торпорлі вчився в Оксфорді майже тоді ж, що й Гарріот. За часів Гарріота в Англії було надруковано кілька праць з точних наук і математики, які він міг читати з цікавістю. Хоча навряд чи його б зацікавив віршований трактат *Arithmetica memorativa* Вільяма Баклі (Buckley), надрукований у Лондоні у 1567 р. і задуманий як посібник для запам'ятовування (aide-memoire) основ

арифметики, але наприкінці життя він міг зацікавитися таким виданням як латинський переклад *Sphaera* Прокла, куди входили також латинські переклади *Canon Regum* та *De hypothesibus planetarum liber singularis* Птолемея. Цей переклад здійснив Джон Бейнбрідж, перший савілівський професор астрономії в Оксфорді[88]. Латинські праці д-ра Джона Ді теж зацікавили б його. *Propaedeumata aphoristica* Ді були надруковані у 1558 і 1568 рр., а нещодавно їх переклав Вейн Шумейкер[89]. У цій невеликій праці Ді намагається пояснити будову і причинний механізм космосу та описує астрологічні впливи. Більше до смаку Гарріотові, можна припустити, була б невелика праця Роберта Г'юса (Hues)[90], *Tractatus de globis et eorum usu* (Лондон, 1594; перекладена на англійську 1638 року) – опис глобусів Емері Моліне, присвячений покровителеві Гарріота, серу Вальтеру Ралеєві. Інші наукові теми, що їх розглядали на латині англійські автори, включають трактат з природознавства Едварда Воттона, вперше надрукований у Парижі у 1552[91] та праці про птахів Вільяма Тернера, вперше видані у 1544 році[92]. Ряд медичних праць, написаних, зокрема, Джоном Каюсом[93], одним із засновників коледжу Ґонвілла і Каюса в

---

[88] Праці грецьких астрономів V та II століть, неоплатоніка Прокла (410-485; “Про сфери”) та Клавдія Птолемея (“Про гіпотези планет”): *Procli Sphaera et Ptolomaei de Hypothesibus Planetarum* (1620), перекладені оксфордським астрономом і доктором медицини Джоном Бейнбріджем (John Bainbridge, 1582-1643). Спеціальні кафедри геометрії та астрономії були засновані Генрі Савілем (Henry Saville) в Оксфордському університеті у 1619 році.

[89] *John Dee on astronomy : Propaedeumata Aphoristica (1558 and 1568)*. Latin and English edited and translated, with general notes, by Wayne Shumaker – Berkeley: University of California Press, 1978.

[90] **Г'ЮС, Роберт** (Hues, Robert, 1553–1632) – англійський математик і географ, вихованець Оксфордського університету.

[91] **ВОТТОН, Едвард** (Wotton, Edward, 1492-1555) – відомий англійський лікар, автор трактату з зоології *De differentiis animalium* (1552).

[92] **ТЕРНЕР, Вільям** (Turner, William, 1508-1568) – англійський натураліст, ботанік і теолог, якого називають “батьком англійської ботаніки” і вважають вважається першим у науці Нового часу орнітологом. Він є автором відомих наукових трактатів: *Libellus de re herbaria* (1538), *Avium praecipuarum historia* (1544). *The Names of Herbes* (1548), *New Herball* (1551-68).

Кембріджі, чи доктором Томасом Маффетом[94], першим автором ентомологічних праць і батьком «маленької міс Маффет», теж могли бути цікавими для когось з науковим нахилом. Опус Маффета про комах був написаний, хоча й не надрукований, вже після смерті Гарріота. Деякі тогочасні праці французів Матьє де Льобеля[95] чи Бріса Бодерона[96] теж були доступні або на латині, або в латинських перекладах. Важко уявити, щоб Гарріот був дуже зацікавлений у кількох виданнях коментарів до Арістотелевої фізики, що були надруковані в Англії на зламі сторіччя, хоча один з них – передрук праці німця Йоганна Маґіра, *Physiologiae peripateticae libri sex*[97], соковитий текст у стилі підручника, – згодом у XVII сторіччі читав у Кембріджі молодий Ісаак Ньютон. Але звісно, латинські книги на усі наукові теми друкувалися за кордоном – латиномовний читач, на відміну від одномовного англійця чи англійки, не обмежувався лише тим, що друкували в Англії.

Одна з власних праць Гарріота ввійшла в цей міжнародний світ латиномовної науки через переклад. Його *Briefe and True Report of the New Found Land of Virginia*

---

[93] **КАЮС, Джон** (Caius (Kees, Keys, Kay, Kaye), John, 1510-1573) – англійський гуманіст і лікар, доктор медицини. З 1559 р. по 1573 р. очолював Кембриджський коледж Ґонвілла і Каюса, будучи одним із його фундаторів. Найвідомішими творами Каюса є надрукований у 1552 році латиномовний медичний трактат, в якому вперше описано епідемії, та книга про англійських собак *English Dogges* (1570).

[94] **МАФФЕТ**, **Томас** (Muffet, Thomas, 1553-1604) – англійський священик, ентомолог і поет, автор відомого наукового твору *Theatrum Insectorum* (1634; tr. 1658).

[95] **ЛЬОБЕЛЬ**, **Матьє де** (Matthias de L'Obel (Lobel, Matthaeus Lobelius), 1538-1616) – французький лікар і ботанік, чий трактат *Stirpium adversaria nova* (1570); написаний у співавторстві з П'єром Пена (Pierre Pena), став віховим явищем у тогочасній ботаніці.

[96] **БОДЕРОН**, **Бріс** (Bauderon, Brice, 1540-1623). *Pharmacopee...* (Rouen, 1627); Latin: *Pharmacopoea : Cui adiecta sunt paraphrasis et miscendorum medicamentorum modus* (Londini: Typis Edvvardi Griffini, sumptibus Richardi Whitakeri, apud quem prostant sub insignibus regalibus in Coemeterio D.Pauli, 1639).

[97] **МАҐІР, Йоганн** (Magirus, Johannes, 1537-1614) – німецький фізик і теолог, автор трактату *Physiologiae peripateticae libri sex* (Frankfurt, W Ritter for C.Neben, 1605; Francofurti, 1616).

(«Короткий і правдивий звіт про Новознайдену землю Вірджінії») 1588 року було перекладено на латину як *Admiranda narratio* («Захопливий опис») і надруковано на континенті 1590 року. Хоча сьогодні це може здатись дивним, перекладання на латину праць, написаних національними мовами, було явищем поширеним і тривало ще й у XIX сторіччі. Англійські тексти, що перекладалися латиною, були переважно теологічного змісту, як деякі з творів єпископа Джуела[98] і Джона Рейнолдса[99]. Наступна категорія – історія та географія. Спідів *Theatre of the Empire of Great Britain* («Театр імперії Великої Британії», Лондон 1610)[100] було перекладено латиною через рік, тоді як *De republica anglorum* сера Томаса Сміта[101] – працю, написану англійською незважаючи на латинський заголовок, що

[98] **ДЖУЕЛ, Джон** (Jewel, John, 1522-1571). Латиномовний варіант його теологічного твору *Apologia ecclesiae Anglicanae* вийшов друком у 1562 році.

[99] **РЕЙНОЛДС, Джон** (Rainolds (or Reynolds), John, 1549-1607) – англійський богослов, пуританський проповідник. У 1572-73 роках він почав викладати грецьку словесність в Оксфордському університеті, і одразу ж його лекції, присвячені "Риториці" Аристотеля, зробили його відомим. Будучи найбільш яскравим представником пуританської партії, він мав велику підтримку від короля Якова I. Саме Рейнолдс у 1604 році ініціював підготовку нового перекладу Біблії, який згодом одержав назву Версії короля Якова (1611). Він також брав безпосередню участь у тлумаченні й перекладі книг пророків Старого Заповіту для цього відання. Він був затятим противником театру. На латинську мову перекладалися його Оксфордські лекції з "Риторики" Аристотеля та спрямований проти театральних вистав полемічний твір *The Overthrow of Stage Plays* (1599**).**

[100] **СПІД, Джон** (Speed, John, I552-1629) – англійський історик і картограф, член Товариства антикварів. Його *Theatre of the Empire of Great Britaine* (1610)– це серія із п'ятидесятичотирьох карт різних частин Англії. Кожна із цих карт супроводжувалася відповідними описами. Він прославився також своєю історіографічною працею «Історія Великої Британії від завоювання римлянами до короля Джеймса» (*History of Great Britaine under the Conquests of the Romans . . . to . . . King James,* 1611).

[101] DE REPVBLICA ANGLORVM / *The maner of governement or* / policie of the Realme of Englande, / compiled by the honorable / man Thomas Smyth, Doctor of the / civil lawes, Knight, and Principall / Secretarie vnto the two most worthie / Princes, King Edwarde the sixt, / and Queene Elizabeth. // Seene and allowed. // *AT* LONDON, / Printed by Henrie Midleton / for Gregorie Seton. // Anno Domini / 1583.

СМІТ, Томас (Smith, Thomas, 1524-1581) – відомий знавець античної спадщини, професор цивільного права і віце-канцлер Кембриджського університету. Його твір *De republica Anglorum* тільки з 1583 р. по 1640 р. перевидавався 11 разів.

розглядала у простий спосіб закони, правління, людей, звичаї, історію та географію Англії, – переклав латиною Джон Будден (Budden), професор права Оксфордського університету і надрукував у Лондоні 1610 року[102]. Ця праця кілька разів виходила на континенті. Саме такі праці, я вважаю, є хорошим доказом існування латиномовних читачів, «загальнолатинського» читача. Вони писані не надто ученою мовою, але, як сьогодні «відмінно» з французької не означає, що студент досяг найвищого рівня знань, а тільки те, що він здатний читати цією мовою газети, романи, книжки та статті, так й інтенсивний курс латини у школах ренесансної Англії готував читача, здатного при бажанні читати латиною. Видання Сміта та інші популярні путівники по різних європейських та східних країнах творять серію тепер знану як «Little Republics». Вони є популярним введенням для загального читача в історію та культуру близько п'ятдесяти різних країн. Такі видання XVII сторіччя є еквівалентом сучасної кишенькової транспортабельної книги в м’якій обкладинці. Це тип видань невеличкого формату, однак легкий і простий для читання, та й відносно дешевий.

Латиномовний загальний читач у європейських країнах складав авдиторію, на яку були спрямовані латинські переклади з національних мов. У галузі художньої літератури, до англійських поетів, яким довелось бути перекладеними хоча б частково на латину, відносилися Едмунд Спенсер, Джеффрі Чосер та Джон Мільтон. Назагал у європейській літературі сотні відомих письменників національних мов перекладалися латинською, – серед них Макіавеллі, Тассо, Данте, Вольтер, Кастільйоне, Ґете, Камоенс, Фруассар та інші.

У працях лорда Бекона латинська та англійська мови плідно співіснували. Перше англійське видання *The*

---

[102] *De Republica et Administratione Anglorum [...], Nunc primum Ionnis Buddeni [...] de sermone Anglicano in Latinum conversi. Londini [London], pro Officina Nortoniana., [c. 1610]*. Це перше видання латиномовного перекладу, який згодом ще кілька раз перевидавався у Лейдені.

Advancement of Learning 1605 року було відкориговане та розширене латинською як *De augmentis scientiarum* 1623 року; більшість робіт Бекона існували і в латинському, і в англійському варіантах від самого початку, незалежно від того, якою мовою були написані в оригіналі. Деякі ж філософські праці так і залишились на латині до цього часу – варто відзначити серед них *Theoria analytica* Еверарда Діґбі, велику працю, що датується 1579 роком. Цей важкий і дуже довгий твір поєднує матеріал з перипатетичних, неоплатонічних та містичних традицій. Це перша серйозна праця у британській філософії з часів Реформації, яка досі чекає на тлумачення[103]. Далі треба згадати Ніколаса Гілла, англійського атоміста. Його епікурейська *Philosophia* була вперше надрукована в Парижі 1601 року. У ній знайдемо понад 500 афоризмів та роздумів про Бога як джерело енергії та творчої сили. Гілл обстоює думку, що час і простір є безмежними та однорідними і що матерія складається з атомів у формі правильних часток, які у різних поєднаннях спричинюють різницю у густоті, пористості, гладкості чи шорсткості інших тіл. Гілл знайомий з працями Коперніка та Вільяма Ґілберта[104], він теж розглядає такі явища, як світло і тяжіння[105]. Натанаел Карпентер – ще один не дуже відомий британський філософ латиномовної традиції. Його *Philosophia libera* мала кілька англійських та

---

[103] **ДІҐБІ, Еверард** (Digby, Everard, 1576-1606) – випускник Кембриджського коледжу Св. Джона, який прославився своєю риторичною майстерністю і логікою. Його найвідоміша праця *Theoria analytica, viam ad monarchiam scientiarum demonstrans* була опублікована у 1579 році.

[104] **ҐІЛБЕРТ, Вільям** (Gilbert, William, 1544-1603) – англійський фізик, придворний лікар королеви Єлизавети I. Він був основоположником науки про електрику і магнетизм. Його головна праця "*De Magnete*" ("Про магніт"), що вийшла друком у 1600 році, одразу ж і надовго стала найбільш популярною книгою про електромагнітні явища.

[105] **ҐІЛЛ, Ніколас** (Hill, Nicholas, 14..?-1559?) – англійський атоміст. Першим із вчених Нового часу почав активно розвивати вчення Демокрита про те, що матерія складається з атомів у формі правильних часток, які у різних поєднаннях спричинюють різницю у густоті, пористості, гладкості чи шорсткості інших тіл. Найвідомішою роботою є *Philosophia Epicurea, Democritiana, Theophrastica proposita simpliciter, non edocta.*

континентальних видань у XVII сторіччі[106]. Це антиарістотелівська у своїй основі праця, котра закликає до вільних досліджень в сфері точних наук. Є також інші праці 1620-х років, що з'явилися якраз після смерті Гарріота, – трактат лорда Герберта з Чербері про правду[107], та досить технічна за своїм характером і, наскільки мені відомо, невивчена і маловідома праця такого собі Вільяма Пембла *De origine formarum* (1629)[108].

Як ще міг світ Гарріота перетнутись зі світом латинської культури? Будучи студентом Оксфорду, він безперечно мав можливість бачити латиномовну виставу. Статути багатьох коледжів, заснованих у XVI сторіччі, передбачали щорічну постановку студентами п'єси на латині, частково для розваги у дні, коли подорож додому на канікули була непростою, а частково – як прийнятний метод популяризації латинських творів та вправляння пам'яті, поетичної декламації й латинської вимови. Таким чином, протягом XVI сторіччя на сценах коледжів регулярно

[106] **КАРПЕНТЕР, Натанаел** (Carpenter, Nathanael, 1589-1628?) – відомий британський філософ. Найвидатнішою його працею є видана у 1622 році Philosophia libera, що відома своїм антиарістотелівським пафосом та закликами до вільного розвитку точних наук.

[107] **ГЕРБЕРТ, Едвард, 1-й барон Чербері** (Edward Herbert of Cherbury, 1583-1648), старший брат поета Джорджа Герберта. Був найманцем, британським послом у Парижі. Після повернення до Лондона отримав титул барона Чербері. Писав історичні, літературні та філософські твори. Найвидатнішою працею є трактат *De Veritate*, *Prout distinguitur a Revelatione, a Verisimili, a Possibili, et a Falso* (1633), вперше опублікований у Парижі в 1624 році та декілька разів перевиданий. До латиномовних робіт належать також: *De Causis Errorum* (London, 1645), *Religio Laici* та *Appendix ad Sacerdotes* (1645), *Expeditio in ream Insulam (*1656), *De Religione Gentilium Errorumque apud Eos Causis* (1663). Його англомовні твори вийшли друком набагато пізніше: *The Life of Edward Lord Herbert of Cherbury, Written by Himself* (1764); *A Dialogue between a Tutor and his Pupil* (1768).

[108] **ПЕМБЛ, Вільям** (Pemble, William, 1591-1623) – англійській теолог. Писав англійською та латиною. Його перу також належать: *Vindiciae fidei* (1625), *Vindiciae gratiae* (1627), *Salomons Recantation and Repentance* (1627), *An Introduction to the Worthy Receiving the Sacrament* (1628), *De sensibus internis* (1629), *A Short and Sweet Exposition upon the First Nine Chapters of Zachary* (1629), *A Summe of Morall Philosophy* (1630), *A Briefe Introduction to Geography* (1630), *Tractatus de providentia Dei* (1631), *The Period of the Persian Monarchie* (1631).

ставилися п’єси Теренція, Плавта та Сенеки. На додачу до цих, декани та студенти теж писали п'єси. В Оксфорді, приміром, на початку 1580-х років у коледжі Церкви Христової була поставлена драма Річарда Едеса (Edes) про смерть Цезаря *Caesar Interfectus* (на сьогодні, на жаль, втрачена), так само, як і *Bellum Grammaticale* Леонарда Гуттена (Hutten) – не дуже захоплива п’єса про боротьбу між іменниками та іншими частинами мови. До нас дійшло кілька десятків оригінальних латинських п'єс з єлизаветинської та яковитської епох – похмурі трагедії помсти, такі як *Roxana* Алабастера[109], що, як казали, довела одного з глядачів до божевілля. Були також орієнтальні п'єси, зокрема *Tomumbeius*[110]. Було кілька римських п'єс, зокрема *Нерон* Матью Ґвінна[111], що вперше побачила світ у 1603 р., – розлога драматизація правління цього імператора. Гвінн у багатьох аспектах є хорошим прикладом інтелектуала з широким колом зацікавлень, оскільки він писав про музику і медицину Парацельса, складав вірші й допомагав Фулку Ґревіллу видати пасторальний роман Філіпа Сіднея «Аркадія»[112]. Були ще п’єси-хроніки, такі як

---

[109] **АЛАБАСТЕР, Вільям** (Alabaster, William, або ж Alablaster, 1567-1640) – англійський літератор та релігійний діяч, перу якого належать *Roxana* (поставлена *у* 1592, надрукована 1632), *Apparatus in Revelationem Jesu Christi* (Антверпен, 1607), низка теологічних трактатів, включаючи *De bestia Apocalypsis* (Дельфт, 1621) та *Ecce sponsus venit* (1633), а також *Lexicon Pentaglotton* (1637) і декілька метафізичних релігійних поезій, що не були опубліковані за його життя.

[110] Латиномовна орієнтальна п’єса *Tomumbeius sive Sultanici in Aegypto Inperii Eversio* належить перу англійського літератора **Джорджа СЕЛТЕРНА** (Salterne, George, 1568-1603).

[111] **ҐВІНН, Матью (**Gwynne, Matthew, 1558? - 1627) – англійській інтелектуал, поет, письменник, вчений. Його перу належать римська трагедія „*Нерон*” (*Nero),* що вперше вийшла друком *у* 1603, та мала ще два перевидання – 1603 та 1639 р.р., п’єса *Vertumnus* (1605), поема *Tres Sibyllae* (1607), цілий ряд віршів та декілька італійських сонетів, а також посібник з алхімії *In assertorem chymiae (1611)*. Ґвінн також допомагав своєму другові Джону Флоріо перекладати Монтеня.

[112] У 1590 році Матью Ґвінн та Фулк Гревілл спільними зусиллями відредагували пасторальний роман сера Філіпа Сіднея *New Arcadia*, який був надрукований у Лондоні видавцем Вільямом Понсонбі під назвою *The Countesse of Pembroke’s Arcadia*.

Richardus Tertius, про життя Річарда III, написана в 1579 році Томасом Леґґом, віце-канцлером Кембриджського університету[113]. Були трагедії на класичні теми – наприклад, *Дідона, Мелеагр* та *Ulyss Redux* Вільяма Ґейджера, одного з найуспішніших драматургів[114], чиї п'єси були серед перших творів, надрукованих у новоствореній Оксфордській друкарні Джозефа Барнса[115]. Було також чимало дотепних розважальних комедій доброї слави, часто з досить складними сюжетами. Вистави п'єс були подіями у житті університету. Їх ставили у великих залах коледжів або у каплицях. Популярним місцем вистав була каплиця Королівського коледжу в Оксфорді, так само й велика зала у коледжі Церкви Христової. Постановка вистави була одним із способів попису для університету. За час свого правління королева Єлизавета двічі відвідала Оксфорд і одного разу – Кембридж, щоразу її розважали кількома видовищними п'єсами. Яків I з дружиною та дітьми теж був відданим прихильником університетської драми. Не були винятками й канцлери університетів та інші аристократи і високоповажні

---

[113] Трилогія *Richardus Tertius*, про життя Річарда III, написана **Томасом Леґґом**, віце-канцлером Кембриджського університету і вперше поставлена у 1579 році, була першою тюдорівською адаптацією матеріалу, запозиченого з історичної хроніки. Вона стала яскравим прикладом, який наочно показав, що захоплюючі історичні сюжети можна вдало перекладати мовою сцени. Хоч цю п'єсу так і не було надруковано аж до XIX сторіччя, вона була доволі впливовою та популярною, і широко циркулювала у рукописах. Є підстави вважати, що вона була відома В.Шекспіру та використовувалася ним при написанні його „Річарда III". Трилогію наслідували та пародіювали принаймні двоє відомих університетських авторів Вільям Ґейджер (William Gager) та Роберт Бертон (Robert Burton). „Нерон" Матью Ґвінна був єдиною історичною п'єсою, що була здатна конкурувати з „Річардом III" Леґґа за масштабністю та амбіційністю.

[114] **ҐЕЙДЖЕР. Вільям** (Gager, William, 1580-1619) – англійський письменник. Його перу належать трагедії на класичні теми *Dido* (1583), *Meleager (*1592), *Ulysses Redux (*1591/2). Ґейджер редагував Оксфордську антологію 1587 року, присвячену пам'яті сера Філіпа Сіднея (1554-1586), *Exsequiae Illustrissimi Equitis, D. Philippi Sidnaei, Gratissimae Memoriae ac Nomini Impensae.*

[115] У 1585 році граф Лейсестер (The Earl of Leicester) – на той час канцлер Оксфордського університету – придбав для університету новий друкарський прес. Тоді ж Джозефа Барнса було призначено на посаду університетського друкаря (University Printer), яку він займав до самої смерті (близько 1617 р.).

гості. Ці вистави є очевидним аналогом тогочасного публічного театру, хоча й ставили їх у приміщенні увечері, а не під відкритим небом, як у театрі «Глобус». Костюми були вишуканими, будівництво сцени, вибирання вітражів з вікон коледжу у разі пошкодження і т. ін. вимагало багато столярних робіт та чималих витрат. У сценах з випивкою деколи використовували справжнє вино, що, безумовно, приваблювало акторів. Голіншед зазначає, що у сценах полювання в *Дідоні* Вільяма Ґейджера, поставленій у Церкві Христовій 1583 року, були використані справжні зграї хортів. Тож для всіх, хто бачив ці вистави, вони були в пам'ятку. Вхід був вільним для всіх – студентів, деканів, міських жителів і жительок, хоча останні, можливо, й не розуміли мови. Не всі ці п'єси друкувалися, але значна частина була надрукована. Критичні передмови до них є важливими документами в історії англійської драматургічної критики, хоча вони й рідко розглядалися під цим кутом зору.

Не знаю, чи Гарріот особливо цікавився поезією. За його життя було видано чимало латинської поезії, – скажімо, близько 400 чи 500 книг лише в Англії. Видань на континенті було, безперечно, набагато більше. Певним чином ця поезія виконувала деякі з функцій сьогоденної газети, іншими словами, вона інформувала про події дня та підсумовувала їх. Погляди авторів представляли офіційну версію того, що відбувалось у світі. Латинська поезія того часу переважно була офіційною та громадською за змістом – не особисто-приватною. На диво, бурхливої любовної лірики, написаної англійцями на латині, було небагато, але Гарріот міг читати латинські вірші про багато подій, що мали загальногромадський інтерес. Університети друкували збірки віршів, що їх провідні почесні члени присвячували подіям національної ваги. Смерть сера Філіпа Сіднея, наприклад, викликала появу епітафій в обох університетах[116]. Справді, коли помирала якась поважна

[116] Див. вище згадану антологію, видану В.Ґейджером 1587 року: *Exsequiae Illustrissimi Equitis, D. Philippi Sidnaei, Gratissimae Memoriae ac Nomini*

особа, до стін коледжу та церковних дверей пришпилювали латинські вірші, клали їх на нагробок чи труну. Пізніше їх збирали і спільними зусиллями видавали книгою. Народження, одруження, щасливе повернення з подорожі осіб королівської крові чи аристократів теж відзначали подібним чином у ті часи. Маємо латинські вірші, присвячені таким особам чи подіям, як сер Френсіс Дрейк, поразка Армади, змови Перрі та Бабінгтона проти королеви Єлизавети і т. ін. Природно, що у всіх цих віршах представлена офіційно схвалена версія подій. Ще однією національною подією, що викликала несподівано велику

Impensae. За присвятою Вільяма Ґейджера графу Лейсестеру слідують більш ніж сотня поезій, включаючи епітафії, класичні елегії, епіграми, пасторальні еклоги та „конкретні" вірші (shape poems). Участь в упорядкуванні антології брав 41 автор, серед яких були Вільям Кемден (William Camden), Джордж Карлтон (George Carleton), Томас Купер (Thomas Cooper), Річард Ідс (Richard Eedes), Вільям Кейджер (William Gager), Матью Гвінн (Matthew Gwynne), Лоренс Хамфри (Laurence Humphrey), Річард Лейтвер (Richard Lateware), Френсис Мейсон (Francis Mason) та Томас Торнотон (Thomas Thornton).

В Оксфорді під редакцією Джона Лойда (Lloyd (Lhuid), John) було видано збірку *Peplvs. Illvstrissimi Viri D. Philippi Sidnaei Svpremis Honoribvs Dicatvs* (1587), що являла собою зібрання сімдесяти двох поем, написаних латиною членами Нью Коледжу на честь Сіднея та присвячених Генрі Герберту, графу Пембруку (Henry Herbert, Count of Pembroke). До складу двадцяти дев'яти авторів цієї збірки входили, зокрема, Томас Бастард (Thomas Bastard), Річард Деніел (Richard Daniel), Метью Девід (Matthew David), Джон Гіффорд (John Gifford), Джон Хант (John Hunt), Джон Хоскинс (John Hoskins), Джон Ллойд (John Lloyd), Генрі Мартін (Henry Martin), Джон Оуен (John Owen), Роджер Рейвенкрофт (Roger Ravenscroft) та Вільям Уотсон (William Watson).

У Кембриджському університеті 1587 року під редакцією Александра Невіла (Neville, Alexander) вийшла меморіальна збірка *Academiae Cantabrigiensis Lachrymae Tvmvlo Nobilissimi Equitis, D. Philippi Sidneij Sacratae per Alexandrum Nevillum.* Видання включало 124 посмертні елегії на адресу Ф.Сіднея, що належали перу шістдесят восьми авторів, серед яких Томас Бінг (Thomas Bing), Едвард Чепмен (Edward Chapman), Джайлз Флетчер ст. (Giles Fletcher the Elder), Гебріел Харві (Gabriel Harvey), Томас Холланд (Thomas Holland), Яків VI Шотландський, сер Роберт Нонтон (Sir Robert Naunton), Александр Невіл, Вільям Темпл (William Temple), та автор із псевдонімом „R.S.", за яким, можливо, приховувався невідомий редактор *The Phoenix Nest* – поетичної антології 1593 року. До складу збірки ввійшли здебільшого латиномовні поезії, проте були в ній і декілька віршів, написані англійською, грецькою та давньоєврейською мовами. Усі вони присвячувались графові Лейсестеру, який доводився Ф.Сіднею дядею.

кількість латинських віршів, була Порохова змова[117]. Вона зачепила струну. Невдовзі після цієї події близько десятка поетів надрукували присвячені їй томики віршів, що продовжували друкуватись аж до XVIII сторіччя. Одним із тих, хто складав вірші на цю тему, був Джон Мільтон.

Латинська культура мала, звичайно, прихильників при дворі у буквальному сенсі. Королева Єлизавета отримала хорошу освіту з латини, тож мала усі підстави називатися вченою. Вона цікавилась латинською культурою[118]. Її міністри теж були освіченими людьми. Лорд Берлі більшу частину свого життя був канцлером Кембриджського університету і часом складав латинські вірші – наприклад, на честь візиту королеви Єлизавети до його маєтку в Теобалдсі. Латинський секретар королеви, Джон Вулі (Woolley), теж віршував і переклав Секста Емпірика з грецької на латину.

Король Яків I також був ученим і поетом. Він писав про демонологію та тютюн. Його твори було перекладені латиною і видані в Лондоні у 1619 році. Яків написав поему про битву під Лепанто, яка теж з'явилася у Лондоні латинським віршем. Інші аристократи, такі як графи Лестер та Ессекс, сер Френсіс Волсінгем і, звичайно, граф Нортумберлендський – покровитель Гарріота у другій половині його життя, – як бачиться, з великою симпатією ставилися до культивування латини. Почасти вони потребували інтелектуалів для протистояння вченим з континенту, які критикували королеву Єлизавету та

[117] Викрита 5 листопада 1605 року.

[118] Королева Єлизавета мала репутацію високоосвіченої дами. Ще будучи принцесою, вона готувала себе до управління країною і щодня по три години присвячувала вивченню історії. Її заняття включали також уроки астрономії, математики, логіки, філософії, архітектури, поезії. Вона добре знала латинську і грецьку мови, вільно розмовляла французькою, іспанською та італійською. Ставши королевою, Єлизавета використовувала кожну можливість, щоб поговорити з іноземними послами їхньою рідною мовою. Вона багато читала. Разом зі своїм наставником, видатним педагогом Роджером Ешемом, вона перечитала усі праці Цицерона, Лівія, а також давньогрецькі трагедії та численні релігійні трактати.

Англіканську церкву. Тож нерідко професори-богослови обох англійських університетів одержували завдання вступити у суперечку з континентальними опонентами, що трапилось, приміром, коли Едмунд Кампіон опублікував свої нападки на державну церкву у 1580-х роках. Таким чином, королівський двір і маєтки вельмож були одним із центрів латинізованої культури. У цьому середовищі вона стала доступною принаймні для жінок з вищих класів. Матью Паркер у 1570 р. писав, що Англія сповнена благочестивих пань, які читають псалми на латині; леді Джейн Грей[119], як бачиться, добре знала латину і греку, а її прихильники додавали до списку ще знання гебрейської та основних європейських мов. Сер Антоні Кук, колишній репетитор Едварда VI , мав п'ятеро освічених дочок, кожна з яких залишила по собі слід в історії. Леді Анна Бекон, мати лорда Бекона, переклала з латини на англійську *Apologia ecclesiae anglicanae* єпископа Джуела (Jewel) –класичний твір на захист Англіканської церкви. Ще одним центром латинізованої культури були, звісно, університети – звідти вийшли більшість латиномовних авторів. Третім центром були школи, вчителі та керівники яких писали латиною. Тут деякі дівчата теж мали можливість долучитися до переважно чоловічого світу латинської учености, оскільки, вочевидь, їхні батьки – шкільні вчителі – учили їх латини приватно. Саме так, здогадуюсь, здобула освіту Батшуа Реджинальд. 16-річна дівчина, відома як донька директора лондонської школи Генрі Реджинальда, видала у 1616 році збірку віршів під назвою *Musa virginea*, що містила її латиномовні, грекомовні та франкомовні поезії[120]. Все це – жінки, які

[119] **ГРЕЙ, Джейн** (Grey, Jane, 1537–1554) – королева Англії з 10 по 19 липня 1953 р., відома як «королева на дев'ять днів». За наказом Марії Тодор вона була страчена 12 лютого 1954. Леді Джейн Грей з дитинства вражала сучасників своїми блискучими успіхами у навчанні. Вже у шестирічному віці дівчинка вивчила латинську, грецьку, італійську, іспанську та французьку мови. Декілька років потому вона оволоділа ще й давньоєврейською, давньовавілонською та арабською мовами.

[120] **Батшуа Реджинальд Мейкін** (Bathsua Reginald Makin, 1600-1675?) – дочка директора однієї з лондонських шкіл Генрі Реджінальда. Вона вільно володіла

залишили очевидний доказ своєї освіти; схоже, були й інші читачки, котрі пам'яті по собі не залишили.

Ця латинізована культура дотривала в Англії до XVIII сторіччя. Я не маю точних даних, але підозрюю, що коли перед 1640 роком кожна десята книга виходила латинською мовою, то ця цифра значно змаліла після 1650 року. З іншого боку, якщо загальна кількість виданих книг зростає, то кількість латинських книг, можливо, в абсолютній величині і не дуже менша. Недавно я переглянув Вінґів (Wing) каталог книг, виданих з 1641 по 1700 рр. Я продивився літеру А, шукаючи книг на латині, і виявив 250 латиномовних назв супроти 3500 англомовних – що становить ледь більше 7 відсотків. Зрозуміло, що там було багато авторів та творів, про які я ніколи не чув, але деякі з них виглядали цікавими та навіть вартими досліджень. У межах літер A- Z напевно нарахуємо кілька тисяч книг, огляд яких буде доказом живої культури. І то в часи занепаду цієї культури. За часів же молодості Гарріота, вона, однак, ще розцвітала. І якби йому хотілося бути свідком повної слави її розквіту, то годі було вибрати кращу дату народження, аніж 1560 рік.

ТОМАС ГАРРІОТ (Thomas Harriot, чи Harriott, 1560-1621) – випускник Оксфордського університету, алгебрист і астроном, етнограф і перекладач, винахідник знаків < та > (у дещо іншому вигляді). Саме він навчав Сера Волтера Релі та його капітанів навігації. У 1585 році Гарріот відправився до Вірджинії та вперше описав її. Він став першим англійським мандрівником, що записав індіанську мову, уклавши під час подорожі фонетичну абетку та словник індіанської мови Алгонкін (Algonkin). Його трактат *A briefe*

принаймні сімома мовами: англійською, латинською, грецькою, французькою, іспанською, німецькою та сірійською. Перш ніж вийти заміж за Річарда Мейкіна, Батшуа (Батшуа – варіація біблійного імені Bathsheba-Батшеба-Вірсавія), викладала іноземні мови у школі батька. Під його пильним наглядом у шістнадцятирічному віці вона опублікувала свою першу книжку *Musa Virginea*. Ця збірка містила поезії та панегірики, присвячені різним членам королівської родини, написані грецькою, латинською, давньоєврейською та французькою мовами.

and true report of the new found land of Virginia of 1588 був однією з найперших спроб опису будь-якої з частин Північної Америки.

Томас Гарріот був близьким другом Генрі Персі, дев'ятого графа Нортумберленда (Henry Percy, ninth Earl of Northumberland, 1564-1632) – відомого покровителя вчених на прізвисько „Лорд-Чарівник" ('Wizard Earl'). З 1598 року Гарріот жив у садибі графа, де за допомогою телескопу проводив астрономічні спостереження. Він виявив супутники Юпітера та вирахував їхні періоди. У 1601 році (тобто, за двадцять років до Снеліуса) він відкрив закон синусів.

Чимало наукових праць Гарріота так і залишилися у рукописах і зберігаються сьогодні у фондах Британської бібліотеки.

З англійської переклала Жанна Рогальська.

Козьмик Ганна
(Запоріжжя)

Ренесансні топоси і мотиви у джестовій збірці «Торбина новин» (1558): специфіка інтерпретації та аксіологічна семантика

Гуманістичний дух епохи Ренесансу сприяв відродженню інтересу до комічної стихії, реабілітації сміхового начала і заклав основи культу дотепності. Жанрова парадигма літератури Західної Європи помітно розширилися за рахунок таких комічних форм як шванк (Німеччина), фабліо (Франція), фацеція (Італія), фрашка (Польща), джест (Англія) та ін. Остання зі згаданих літературних моделей сформувалася в лоні англійської національної культури в II половині XV-XVI ст. Вона була своєрідним відгуком на суспільно-історичні умови та відбивала проблеми, які турбували нову читацьку аудиторію, що утворилася в Англії на початку єлизаветинської доби.

Інтерес науковців до вивчення поетики джесту – малої епічної форми комічної орієнтації – відчутно пожвавився протягом останніх десятиліть, що зумовлене, з одного боку, зростанням загальної уваги до наукового осмислення стихії комічного (А.Бергсон; М.Реутін; Г.Нога та ін.), а з іншого – інтенсифікацією генологічних студій, в поле зору яких все частіше потрапляють малі епічні форми (У.Кіблер, М.Шенк, Б.Пурішев, Е.Штраснер, Н.Торкут, О.Сидоренко). Втім, попри наявність низки публікацій, присвячених окремим аспектам джестової поетики (K.Stanley[121], Т.Власова[122]

[121] *Stanley K.* The medieval origins of the sixteenth-century English jest-books // Studies in the Renaissance. – 1966. – V.13. – P.166-183.

[122] *Власова Т.И.* О малых жанрах предновеллистики (jest-books) и проблеме повествовательности в английской художественной прозе XVI в. //

Н.Торкут[123], О.Сидоренко[124]), англійський ренесансний джест все ще потребує більш системного і поглибленого вивчення. Адже досі не структуровано історію становлення й розвитку цієї жанрової традиції, не з'ясовано специфіку кореляції топіки та естетики джесту зі світоглядними стереотипами і художніми смаками тогочасного англійського соціуму. Тож метою цієї літературознавчої розвідки є виявлення специфіки інтерпретації ренесансних топосів і мотивів у джестовій збірці «Торбина новин», а також з'ясування їх аксіологічної забарвленості.

Традиційно вважається, що джести генетично пов'язані з середньовічною традицією «exempla» (повчальних прикладів) та фольклорним анекдотом. Під терміном «джест» розуміють малу епічну жанрову форму комічної орієнтації, що втілює світоглядні уявлення, ідеали і цінності середнього стану та нижчих верств населення ренесансної Англії у звичних образах та формах, простою і зрозумілою для них мовою[125]. Джестова модель репрезентує важливу фазу жанротворчого процесу в англійській ренесансній прозі. Джест виступав органічним компонентом літературного процесу в Англії XVI ст.: він не лише розвивався як самостійний жанр, але і входив у якості вставної мікро-структури до художнього простору пізньоренесансного роману та єлизаветинської комедії.

Провідний ідейно-змістовий концепт англійського ренесансного джесту формується в площині суто земних справ[126]. При цьому принципова орієнтація джестів на

Ренесансні студії. – Запоріжжя, 1997. – Вип. І. – С. 41-44.

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

[124] *Сидоренко О.В.* Малі комічні форми в Західноєвропейських літературах високого середньовіччя і Ренесансу. – Автореф. дис. канд. філол. наук − 10.01.05. − Київ, 2006. − 18 с.

[125] *Торкут Н.М.* Цит. вид. − С.106.

[126] *Торкут Н.М., Шкловська О.Н.* Специфіка комічного у структурі англійського ренесансного жесту // Вісник Запорізького державного університету. − Запоріжжя: ЗНУ, 2002. − № 3. – С.140.

правдоподібність підсилюється імітацією стихійності реального життя. В багатьох випадках джестовий простір містить не тільки опис події, але й реакцію певної умовної аудиторії. Історичний зміст джесту полягає в тому, що в ньому в яскравій і доступній формі зображений процес звільнення пересічних англійців від феодальних і католицьких догм та, водночас, представлене багатогранне життя широких народних мас, яке ігнорувалося літературою «високою». Джест – це одна з літературних моделей культурної саморегуляції соціуму, що були характерні для ренесансної Англії. Адже швидке розширення читацької аудиторії за рахунок ремісників, йоменів, інших представників третього стану, які мали власне коло інтелектуально-духовних запитів та інтересів, зумовлювало зростання популярності тих літературних форм, що були спроможними задовольнити їхні потреби. Саме тому джест поряд із педжентом (Е.Манді), комедією, памфлетом (Дж.Лілі, В.Шекспір, Р.Грін, Дж.Оделі, Т.Гармен), новелою (В.Пейнтер, Дж.Петті, Дж.Фентон), а згодом і так званим «низовим» романом (Т.Неш, Т.Делоні, Г.Четтл та ін.) виявився тим жанром, який відновлював рівновагу між елітарним і популярним потоками англійської літератури доби Відродження.

Джест, генетично укорінений у фольклорі, являє собою частину єдиної та цілісної народної сміхової культури. У своєму дослідженні «Створення веселощів» («Mirth Making») американський літературознавець Кріс Голком (Chris Holcomb) характеризує англійський Ренесанс як коротку, але значущу фазу в історії джестового дискурсу (jesting discourse). К.Голком розрізняє конфліктну ситуацію, що вибудовувалася на гумористичному зіткненні двох начал за часів Відродження, та аналогічні ситуації в класичних і середньовічних творах. При цьому він підкреслює, що характерний для Ренесансу джестовий конфлікт репрезентує комунікацію між людьми різного (відмінного) соціального статусу: протилежної статі, відмінного становища, – а саме

комунікацію між священиками і парафіянами, між господарями та слугами, між дворянами і торговцями, придворними та королем[127]. Отже, сюжетотворчим елементом у джесті часто виступає зіткнення представників різних соціальних верств, котрі вступають у суперечку за право лідерства у суспільній або побутовій сферах. Введення до системи образів дзеркальних персонажів відтворює радість буття, захоплення життям та його радощами, що було усвідомленою потребою ренесансної особистості[128].

Спроможність людей сміятися є універсальним засобом покращення життя в соціумі та безпечного набуття певної особистої свободи. Сміх джесту мав чітке оціночне забарвлення. Комічний ефект джестових збірок формувався в результаті естетизації сміхової стихії, характер якої визначався специфікою тогочасних світоглядних уявлень. Соціально-історичний зміст джесту був до певної міри новаторським. По-перше, саме ця літературна форма – лаконічна і наративно неускладнена – стала оптимальним форматом для письмового вираження творчої енергії народу. Психологічне звільнення представників нижчих верств англійського соціуму від феодальних та релігійних догм сприяло популярності джесту. Доступні за ціною і змістом джестові книги давали чималу розраду новій читацькій аудиторії, стомленій труднощами повсякденного життя. По-друге, джест, безперечно виконував певні регуляторні функції в соціумі, стимулюючи розвиток одних культурних практик та стримуючи інші.

Як наголошують представники «нового історизму»[129], світ повний текстів, більшість з яких є незрозумілими, якщо ці тексти відірвані від їхнього безпосереднього оточення.

---

[127] *Holcomb C.* Mirth Making: The Rhetorical Discourse of Jesting in Early Modern England. – Columbia: University of South Carolina Press, 2001. – P.138.

[128] *Сидоренко О.В.* Цит. вид. − С.15.

[129] *Greenblatt S., Gunn G.* Introduction // Redrawing the boundaries. The Transformation of English and American Literary studies / Ed. by S.Greenblatt and Giles Gunn. − NY: The Modern Language Association of America. 1992. − P.1-11.

Для реконструкції значення таких текстів необхідно реконструювати ту ситуацію, в якій ці тексти були створені. Такий процес є амбівалентним. З одного боку, розуміння конкретного культурного періоду дозволяє краще зрозуміти літературний твір, створений в його часових межах, а з іншого боку, ретельне вивчення такого твору дозволяє скласти більш адекватні уявлення про ту культурну епоху, в лоні якої був народжений цей твір.

Специфіка уявлень людей про смішне і комічне є історично детермінованою, тому сучасний читач, що перебуває в іншому духовно-інтелектуальному просторі, здебільшого не зовсім адекватно сприймає ідею того чи іншого ренесансного джесту. Крім того, багато сюжетів і фабул ренесансних джестів пережили віки і нерідко в модифікованому вигляді постають в сучасних анекдотах. Тож зрозуміло, що необхідним кроком на шляху виявлення стійких формальних характеристик ренесансного джесту як жанру є аналіз того соціокультурного контексту, в якому відбувалося формування даної жанрової моделі.

Ведучи мову про анекдоти, Стівен Грінблат наголошує на доцільності вивчення цієї малої епічної форми саме в контексті соціо-історичного аналізу Ренесансу. Він розглядає їх як вікно в ту епоху, або як «дотик до реальності» («реальний дотик», «the touch of real»)[130].

Аналіз англійських ренесансних джестів, здійснений крізь призму «нового історизму», дозволяє відтворити загальну ментальну атмосферу тієї доби, пролити світло на деякі важливі особливості національного духу та гумору, виявити роль джестової традиції у подальшому розвитку демократичних тенденцій в літературі Англії.

Джести, певною мірою, дозволяють реконструювати систему аксіологічних уявлень пересічних англійців доби Відродження. У джестах, як, до речі, і в інших жанрових моделях, відбивалися окремі специфічні риси тогочасного англійського соціуму. «В епоху відважних мандрівок,

[130] *Greenblatt S., Gunn G.* Op. cit. − P.3.

подорожей до далеких морів та віддалених континентів, – пише Д.Марголіс, – найважливішим відкриттям, зробленим єлизаветинцями, було відкриття самих себе та свого суспільства»[131].

Думається, що важливим кроком на шляху створення цілісної візії світоглядно-естетичної парадигми реципієнтів джесту є виявлення ціннісного забарвлення ключових топосів і мотивів англійських джестових збірок.

Анонімна збірка «The Sackful of News»[132] («Торбина новин»), що вийшла друком у 1557-1558 роках, складається із 22 окремих, не пов'язаних тематично або структурно, оповідок. Усі вони є кумедними історіями, в яких поряд зі сміховою стихією присутні гуманістичні настрої, а за фабульною конструкцією криється мислення нової людини – людини доби Відродження. Ця збірка була орієнтована на неелітарного читача, і це зумовило не тільки її жанрову специфіку, а й засоби художнього відображення дійсності, які мали бути зрозумілими цьому адресатові.

Аналіз 22-х джестів збірки «Торбина новин» дає можливість реконструювати окремі елементи того онтологічного і ментального простору, в якому перебував типовий читач «низової» англійської ренесансної літератури, та відкрити завісу над багатьма тайнами духовного універсуму тогочасних городян, селян, ченців, збіднілих дворян тощо. Саме вивчення подібних літературних пам'яток, на думку російського культуролога А.Гуревича, дозволяє «вступити в інтелектуальне спілкування з людьми, думки, почуття і картина світу яких − загадка»[133].

Об'єктом художнього зображення у «Торбині новин» виступає, здебільшого, сфера повсякденного життя пересічних англійців та церковного кліру. Серед тематичних

---

[131] *Morgolies D.* Novel and society in Elizabethan England. – Totowa, NJ: Barnes and Noble Books, 1985. − P.1.

[132] The Sackful of News (1558). Anonymous // Elizabethan Prose fiction. Ed. by Merritt Lawlis. – New York: The Odissey Press, Inc. 1967. − P.18-30.

[133] *Гуревич А.Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. − М.: Искусство, 1990. − С.8.

домінант цієї збірки можна виділити наступні: стосунки між представниками чоловічої та жіночої статі (джести 1, 2, 3, 12, 14, 15, 20, 21); аморальність священиків, які разом із церквою поступово починали втрачати абсолютну монополію в царині духовності (1, 4, 6, 10, 17, 19); сатиричне висвітлення непорозумінь, що виникають між іноземцями і англійцями (5, 4, 22, 15), а також між лондонцями та недолугими провінціалами (10, 21, 22, 13, 7); апологетика шахрайства (11) та хитромудрих витівок (11, 2), спрямованих на поліпшення матеріального становища; обсценні жарти та обігрування матеріально-тілесного низу (20, 21).

До речі, антиклерикальна тема, що набувала потужного звучання та яскравого сатиричного забарвлення в ренесансних джестах, була популярною не лише серед англійців. Мислителі доби Відродження, як відомо, взагалі вельми критично ставилися до тих служителів божих, чия життєва практика суперечила високим моральним приписам, які виголошувалися з церковних кафедр. Проте для Англії, де процес Відродження хронологічно співпав з реформаційним рухом, ця тема мала особливе значення, зокрема в плані гострої критики окремих доктринальних положень та практик католицької церкви (закон про целібат, індульгенції тощо).

У збірці «Торбина новин» одним із найяскравіших зразків антиклерикального джесту є перша історія, що втілює ренесансний тип мислення та демонструє, яким чином у рамках джестової форми відбувалося помітне розширення жанрового простору. Детальний аналіз поетики та жанрової специфіки цієї джестової оповідки, що розповідає про конфлікт пастора з мірошником, представлений у монографії Н.Торкут[134], тому в цій статті ми лише акцентуємо увагу на тому, що в фіналі історії хтивий і розпусний священик несе заслужене покарання, а мірошник, який є носієм християнської етики протестантського типу, отримує схвалення єпископа.

[134] *Торкут Н.М.* Цит.вид.− С.111-115.

Думається, що цей джест, за термінологією «нового історизму», виконував функцію розхитування культурних кордонів. Адже очевидно, що симпатії автора, а, відповідно, й читача на боці винахідливого і дотепного мірошника. Саме такі чесноти, як мудрість, сміливість, дотепність, особиста відповідальність людини перед Богом, що органічно вписувалися в етику протестантизму, і були затребувані тогочасним суспіль-ством, яке переживало кризу в релігійній сфері та, водночас, ставало на шлях капіталістичного розвитку.

У шостому джесті збірки йдеться про священика-п'яницю, який під час хрестин так напився, що впав біля канави та й проспав там аж до ранку. У цій оповідці очевидне критичне ставлення до тих служителів божих, що погрузли в земних гріхах. Антиклерикальний пафос відчувається і у 17-му джесті, де розповідається про священика, який під час проповіді подивився у вікно церкви та побачив, що у його городі копирсається чужа свиня. Злякавшись, що вона попсує йому городину, священик перервав проповідь та стрімголов вискочив з церкви, покинувши приголомшених парафіян.

У дев'ятнадцятому джесті згаданої збірки висміюється жадібність малоосвіченого священика, котрий заради грошей почав плести кошики разом зі своїм слугою. Та одного разу через помилку у підрахунку сплетених кошиків він пропустив месу, оскільки завжди розпочинав службу лише після того, як виготовляв шостий кошик.

Отже, в антиклерикальних джестах збірки «Торбина новин» піддаються гострій критиці як досить глобальні речі − доктринальні положення та онтологічна практика католицької церкви, так і суто побутові – жадібність, неосвіченість, хтивість та дурість представників кліру.

Переходячи до аналізу тих джестів, що висвітлюють стосунки між чоловіком і жінкою, необхідно зауважити, що за часів Ренесансу в суспільстві ще продовжували домінувати середньовічні уявлення про жінку як істоту менш

розумну і більш гріховну, ніж чоловік, проте вже почали з'являтися літературні твори, в яких жінка наділялася індивідуальністю, особистими бажаннями та почуттями. Саме до таких творів і відносився англійський джест.

Тепер розглянемо детальніше кілька історій на вищезазначену тематику зі збірки «Торбина новин». Третя оповідка, приміром, вибудовується на типовому анекдотичному сюжеті про любовний трикутник: старий чоловік − молода жінка − молодий коханець. Щоб випровадити свого чоловіка з опочивальні, кмітлива молодиця розповідає йому, що їхній слуга нібито запросив її на побачення в сад. Тому вона, як вірна дружина, просить свого чоловіка піти на побачення замість неї, перевдягнувшись жінкою. Той погоджується і йде з дому, а вона досхочу бавиться у своїй опочивальні зі молодим слугою. Після цього слуга іде в сад, де зустрічає вдягненого у жіночу сукню старого недотепу, та, обізвавши шлюхою, б'є його, ніби за зраду своєму господарю. У такий спосіб молода жінка та її коханець пошивають в дурні старого чоловіка, а самі виходять сухими з води. У даному джесті, як бачимо, жінка представлена кмітливою і розумною, хоча водночас на імпліцитному рівні у ньому відчутний також і перегук з популярною в ті часи думкою про гріховність жіночої натури, про те, що «жінки в будь-якому випадку залишаються творіннями слабкішими та ганебнішими за чоловіків, суб'єктами, більшою мірою підвладними дияволу»[135].

Друга оповідка «Торбини новин», де висміюється жіноча скупість, розробляє традиційний для багатьох народних культур сюжет, про жінку, яка ховала їжу кожного разу, коли до неї приходили гості. Одного разу чернець попросив її принести йому точильний брусок та сковороду. Поклавши брусок в сковороду він поставив її на вогонь. Господиня почала хвилюватися, що пуста сковорода

[135] *Краснова И.А.* Вдовы и жены изгнанников // De Mulieribus Illustribus. Судьбы и образы женщин средневековья. − СПб: Алтейяб 2001. − С. 29-30.

зіпсується на вогні, і тоді дотепник попросив її принести олії та яєць, аби зберегти сковороду. Вона принесла яйця й олію, з яких чернець і приготував собі яєчню. У цьому джесті, як бачимо, чоловік представлений кмітливим і винахідливим, а жінка скупою та недоумкуватою.

Лукавість та жадібність жінки стають об'єктом висміювання і у п'ятнадцятому джесті збірки. Комічний ефект у ньому створюється за рахунок застосування так званого «дотепного слівця», яке дозволяє суттєво розширити проблемно-тематичний простір анекдотичної ситуації та привнести певний ідейно-філософський підтекст[136]. Героїня джесту – скупа вдова – вирішує накормити свого слугу-іноземця зіпсованими сиром та маслом. Той куштує масло, але відмовляється від сиру. Коли ж вона починає дорікати йому за невдячність, між ними вникає сварка. Під час цієї сварки господиня кидає на адресу слуги образливу репліку: «Так і будеш вештатися від однієї хвойди до іншої». На це він дотепно відповідає, що піде зараз від неї до її сестри.

Вельми цікавим є найкоротший джест збірки, дванадцятий. У ньому йдеться про чоловіка, який народився в Есексі, але з самого дитинства виховувався у Норфолку. Якось, приїхавши до Есексу відвідати батьків, він почув каркання ворони. «Дякую тобі, Боже, – сказав він, – за те, що я ще раз за життя почув мову моєї матері». У такій оригінальній і лаконічній формі, як бачимо, репрезентує думку, що «дым отечества нам сладок и приятен», тобто навіть каркання ворони на батьківщини є може тішити слух.

У декількох джестах «Торбини новин», як уже зазначалося, розробляється сюжет про недолугих і заляканих селюків, які потрапляють до великого міста. Зокрема, у четвертій оповідці йдеться про селянина, який вперше потрапив до Лондона та, зайшовши до собору Святого Павла під час обідні, вперше в житті почув мелодію органу та спів церковного хору. Відчувши велике потрясіння, він подумав, що вже настав його час відходити

[136] *Торкут Н.М.* Цит. вид. − С.111.

до Раю. Тоді цей чоловік голосно попросив Господа не забирати його на небо, поки він не сходить додому та не вдягне каптур і не візьме своєї білої трості. Почувши це, усі парафіяни щиро засміялися.

Подібним же чином недолугість, неосвіченість та косність селян висміюється і у сьомому джесті. Його герой – селянин, який також ніколи не бував у Лондоні, – опиняється на Лондонському мосту та вперше бачить, як вітрила надають руху човнам. Повернувшись додому, він вирішує зробити так, щоб його плуг теж рухався від вітру. Для цього він просить у дружини простирадло та виготовляє із них вітрила. Кульмінація цієї історії наступає тоді, коли недоумкуватий селянин відчуває глибоке розчарування, зрозумівши, що плуг рухатися не може, а простирадло було зіпсоване марно.

У восьмому джесті збірки йдеться про м’ясника, який запалює свічку, щоб присвітити собі під час знімання шкіри з теляти. Він ставить свічку на шляпу та забуває про неї. Згодом, бажаючи запалити світло в опочивальні, він довго розшукує свічку, поки не приходять його друзі й не говорять йому, що вона горить у нього на голові. Ця історія, як бачимо, висміює людську забудькуватість та недотепність.

Цілком природно, що у джестовій збірці висміюються також і ряд інших людських вад, зокрема пияцтво. Так, приміром, сюжетоутворюючим стрижнем дев’ятого джесту 9 є розповідь про чоловіка, який весь день чаркував і страшенно сп’янів. Ледь тримаючись на ногах, він почимчикував до дому, але по дорозі зачепився за живопліт з терену. Сприйнявши кущі за товаришів по чарці, пияка так і не зміг дійти до свого дому.

Отже, аналіз збірки «Торбина новин» показав, що художній світ, створений джестом, є своєрідною енциклопедією повсякденного життя пересічного англійця доби Відродження. Запропоновані в джестах інтерпретації популярних топосів і мотивів були оригінальними літературними проекціями тих проблем, що хвилювали

представників нової читацької аудиторії – ремісників, дрібних торговців, йоменів, підмайстрів тощо. На сторінках згаданої джестової збірки створена ціла низка специфічних образів, які уособлюють портрети представників третього стану, кліру, студентства та соціального дна. Сюжетика джестів вибудовується на пригодах таких героїв, їхніх вдалих витівках і дотепних відповідях. При цьому домінуючими виявляються соціально-побутові мотиви, розгортання яких надає аксіологічної забарвленості таким ключовим для тогочасся топосам, як моральний занепад кліру, конфлікти між іноземцями та англійцями, лондонцями і провінціалами, апологетика винахідливості й гострого розуму.

Лещенко Ганна
(Запоріжжя)

Ейдологія роману Ентоні Манді "Зелото" і культурні коди світосприйняття єлизаветинців

За часів Ренесансу рівноцінними об'єктами письменницької уваги стають найрізноманітніші виміри людського буття: від побутової реальності до внутрішнього світу особистості. Зумовлювалося це, на думку С.Грінблатта, важливими змінами, які відбувалися у тих "інтелектуальних, соціальних, психічних та естетичних структурах, що керують формуванням особистості"[137]. І ключові ідейно-смислові концепти Ренесансу (гуманізм, антропоцентризм, секуляризація мистецтва), і культуротворчий імпульс відродженої античної спадщини, і виплеканий Середньовіччям психологізм – усе це, безперечно, впливало на свідомість ренесансного індивідуума. Розширювався простір його інтелектуально-духовних пошуків, збагачувалася палітра етико-аксіологічних уявлень.

Вагому роль у формуванні світоглядних орієнтацій відігравала література. Згідно з уявленнями представників "нового історизму", література, що постає "культурою в дії"[138], спроможна виконувати три взаємопов'язані функції: вона є проявом конкретної поведінки даного автора, вираженням тих кодів, які формують таку поведінку, і рефлексією щодо цих кодів[139]. Отже, твори мистецтва виконують вкрай важливу культурну місію – вони служать

[137] *Гринблатт С.* Формирование «я» в эпоху Ренессанса: От Мора до Шекспира (главы из книги) // Новое литературное обозрение. – М., 1999. – № 35. – С.34.

[138] *Монроз Л.И.* Изучение Ренессанса: поэтика и политика культуры // Новое литературное обозрение. – М., 2000. – № 42. – С.13-35.

[139] *Гринблатт С.* Цит.вид. – С.36.

“майстернею”, в якій піддаються рефлексії (осмислюються) і формуються певні культурні коди. Тож цілком логічно, що алгоритм аналізу поетики літературного твору має включати дослідження специфіки кореляції артефакту з тим широким соціокультурним контекстом, в лоні якого він народився.

З огляду на це, доцільно вести мову про з'ясування тієї функції або функцій, які виконує художній твір по відношенню до своєї культури, соціуму, владних відносин та ін. За С.Грінблатом, існує два типи співвідношення тексту з контекстом – “стримування” – “constraint” (тобто збереження усталених етичних, ментальних і соціально-психологічних стереотипів), та “стимулювання” – “mobility” (тобто розхитування культурних кодів і формування нових світоглядних уявлень)[140]. Через стримування культурних кордонів суспільство намагається зберегти себе. А за допомогою стимулювання суспільство видозмінюється. Думається, що ейдологія літературного твору – система образів персонажів, взята у кореляції з його основними мотивами і загальним авторським художнім задумом, – спроможна дати певні уявлення про те, як саме автор ставився до ключових проблем свого часу, які культурні коди були актуалізовані в його творі. Під кодом у даному контексті мається на увазі сукупність усталених у певному соціумі уявлень, правил і обмежень, які „служать для забезпечення комунікації”[141].

Завдання цієї статті полягає в тому, щоб простежити особливості структурування центральних образів роману Е.Манді „Зелото” (1580) шляхом виявлення та аналізу культурних кодів, які знайшли відображення в даному творі.

Система образів персонажів мандівського твору представлена головними героями (Зелото, Астрефо,

---

[140] *Greenblatt S.* Culture // Critical Terms for Literary Study / Ed. by Frank Lentriechia and Thomas McLaughlin. – Chicago: The University of Chicago Press, 1990. – P.23.

[141] Антологія світової літературно-критичної думки XX ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. – Львів: Літопис, 2001. – С.795.

Страбино, Корнелія і лихвар Трусуленто) та низкою другорядних дійових осіб.

У перших двох частинах центральними фігурами постають головний герой Зелото, який виконує одночасно функцію і суб'єкта, і об'єкта розповіді, та відлюдник Астрефо, котрий є слухачем. Характеристика Зелото орієнтована на актуалізацію і полемічне переосмислення романічних жанрових кліше. Автор вдається до усталених стереотипів, змальовуючи протагоніста як шляхетного високородного героя: "Природа подарувала герцогу сина – Зелото, який був відомий усій Венеції своїм струнким станом, швидким розумом та приємною зовнішністю"[142]. Цей персонаж, у відповідності до романічної логіки, протягом всієї оповіді залишається статичним, тотожним самому собі: він не змінюється, не еволюціонує, не втрачає якихось ілюзій або чеснот. Складається враження, що вся наративна стратегія формування образу протагоніста орієнтована на чітке дотримання обраного стереотипу і спрямована на обґрунтування стартової тези про взірцевість Зелото. Його позитивні якості, задекларовані у перших рядках роману, конкретизуються в діалогах, його власних розміркуваннях та вчинках.

Щоправда, герой Манді все ж таки не позбавлений певної амбівалентності. І це може вважатися кроком вперед у порівнянні з персонажами перших англійських "romances" (Вінклін де Ворд, Дж.Ветстоун, Т.Лодж, Р.Грін). Він наділений як силою, так і певними слабкостями, його душі властиві як благородні почуття, так і малодушність. Наприклад, коли здичавілий за роки відлюдництва Астрефо нападає на нього, Зелото не чинить опору, а закликає суперника до милосердя: "він так стомився, що упав на коліна і віддав себе на милість відлюдника"[143]. Згідно з романічною логікою герой-лицар мав би бути більш рішучим і мужнім, адже поведінка, вчинки і навіть думки

[142] *Mundy A.* Zelauto: The Fountain of Fame. The Introduction & Notes by Jack Stillinger. – Southern Illinois University Press, 1963. – P.6.

[143] Ibid. – P.14.

такого персонажа зазвичай визначалися його статусом. Невідповідність Зелото лицарському іміджеві не могла, звісно, не впадати в око ренесансному читачеві, тож можна припустити, що Е.Манді свідомо "занижує" взірцевість свого персонажа. Думається, що такий дисбаланс між статусним каноном і "життєвою практикою" літературного героя міг бути зумовлений суто маньєристичними стильовими тенденціями, які відчутно посилювалися в англійському романі 80-х років XVI століття. Саме маньєристичному стилю, як зазначає А.Гаузер, були властиві "відсутність єдності та послідовності в зображенні характерів, немотивована зміна та протиріччя в їхньому розвитку, самохарактеристики та самопояснення в монологах та діалогах, ... велика кількість висловлювань, не пов'язаних з характером того, хто говорить"[144]

На початку твору Зелото постає доволі наївним та легковажним юнаком, котрий здобуття слави ставить вище за інтелектуальне самовдосконалення: „Людині королівської крові більш властиво шукати незвідані місця, які належать Леді Славі, аніж гаяти молоді роки у мовчазному сумі, порожніх думках та роздумах, а також у марних справах, що зробить його скоріше порочним ніж доброчесним..."[145]. Герой Манді виступає тут як своєрідний антипод Евфуеса – протагоніста роману Дж.Лілі "Евфуес", для якого роздуми та навчання становлять сенс життя. Евфуес вважає, що "існують три речі, які роблять людину досконалою – це характер, розум, здібності"[146], а "головний смисл життя полягає не у великій кількості прожитих днів, а у здійсненні доброчесних вчинків"[147].

На перший погляд, Зелото є типовим персонажем рицарських романів, чий характер формують шляхетні вчинки та авантюрні пригоди під час подорожі. Адже герої популярних у ті часи рицарських романів завжди

[144] *Hauser A.* The social history of art. N.Y., 1956. – P.168.
[145] *Mundy A.* Op. cit. – P.10.
[146] *Lyly J.* The Anatomy of Wit. – London, 1579. – P.248.
[147] Ibid. – P.269.

подорожували. Рух, зміни, героїчні діяння були невід'ємною рисою запрограмованого хронотопом дороги сюжету. „Мандрівний лицар, найкращі якості якого розкриваються в дорозі, – зауважує О.Свєтлакова, – протистоїть будь-якій замкненості... фатальні обставини змушують героїв пережити призначені їм лихі пригоди, перед тим, як заспокоїтися в нерухомій замкненості родинного побуту"[148].

Однак, на відміну від романічного лицаря, Зелото повсякчас виявляє абсолютно не властивий героям епосу або рицарського роману практицизм Приміром, у ситуації, коли він постає перед вибором: мужньо стати на захист засудженої до страти християнки чи спробувати допомогти їй якимось іншим чином, він вирішує не ризикувати власним життям. Замість того, щоб зі зброєю в руках відстояти честь і життя дівчини, протагоніст вигадує хитромудрий вихід, який за своєю логікою повністю суперечить рицарським етико-аксіологічним приписам. Роблячи вигляд, ніби його дуже хвилює ситуація в Персії, він радить султанові: „вигнати дівчину з країни й під страхом смерті не дозволяти їй повернутися"[149]. Отже, намагаючись врятувати дівчину-християнку, герой водночас не забуває продемонструвати султанові й свою власну лояльність. До речі, прагматизм відчувається і в тих ситуаціях, коли Зелото пояснює мотивацію власних вчинків. Зокрема, в бесіді з Астрефо він таким чином виправдовує вбивство султанового сина: "як ви самі розумієте, людина за таких обставин робить усе, що в її силах, для того, щоб захистити себе"[150].

При створенні художнього образу Зелото домінують такі способи характеристики персонажа, як зображення героя через дію та в діалогах. Втім і вчинки, і промови Зелото за своїм смисловим наповненням часто суперечать рицарським приписам. Тобто, запозичена з ренесансних

---

[148] *Светлакова О.А.* Изменение хронотопа дороги в «Дон Кихоте» // Сервантесовские чтения. – Л.: Наука, 1988. – С.118.

[149] *Mundy A.* Op. cit. – P.92.

[150] Ibid. – P.97.

рицарських романів стратегія структурування художнього образу персонажа наповнюється семантикою доволі далекою від рицарської. Цей образ, до певної міри, є своєрідним антиподом героїв єлизаветинських „високих” романів, зокрема протагоністів таких творів як „Пригоди майстра F.J.” Дж.Гасконя, „Евфуес” Лілі, „Розалінда” Т.Лоджа та „Пандосто” Р.Гріна. Якщо ці автори в основу структурування образу зазвичай покладали розміркування і рефлексії персонажів, то Манді надає перевагу не риторичній стихії самоаналізу, а подієвій динаміці. Внаслідок такого відчутного зсуву вбік подієвості, образ Зелото постає як схематичний, позбавлений стереоскопічності. Його амбівалентність вибудовується не в площині духовних пошуків, а як похідна від зіткнення суто ренесансного прагматизму, підживлюваного індивідуалізмом, та власне лицарських культурних кодів, що культивувалися рицарським романом.

Таким чином, з формальної точки зору, в зображенні Зелото Манді начебто послідовно дотримується певних рицарських канонів (його герой намагається діяти відповідно до лицарського етикету), однак, по суті, він далекий від цих канонів (на практиці Зелото керується абсолютно іншими спонуками, які суперечать рицарському кодексу). В структурі особистості головного героя практицизм домінує над ідеалізмом, властивим куртуазній доктрині. З огляду на це можна стверджувати, що образ Зелото (І, ІІ розділи), який розсуває етико-моральні межі лицарських стереотипів, виконує функцію „мобільності”, закладаючи основи нового культурного коду, пов’язаного зі світоглядним імперативом, який у культурологічному дискурсі зазвичай називають „ренесансним індивідуалізмом”. “Усвідомлення права бути вільним у виборі життєвих пріоритетів і стратегій, – пише Н.М.Торкут, – вочевидь, стимулювало підвищену увагу ренесансної особистості до власного „Я” та культ ініціативи ... індивід, що перебував у полоні ілюзій стосовно власної тотальної

свободи і потужних креативних можливостей, прагнув самореалізації й самоствердження"[151].

Письменницька техніка, яку використовує Манді при змалюванні образу Зелото, спирається здебільшого на стратегії геліодорівського роману (домінування подієвої стихії над описом психологічних станів), хоча водночас відчувається і врахування досвіду сучасників літератора. Намагаючись наблизити свого героя до потенційної читацької аудиторії, автор відмовляється від легендарності та псевдоісторичної конкретики, якими так захоплювалися єлизаветинські „men of letters" Томас Лодж, Джордж Гасконь, Роберт Грін, а розробляє іншу модель формування атмосфери достеменності. Аби створити ефект правдоподібності у своєму творі, Манді щедро залучає власний життєвий досвід. Це дозволяє йому, принаймні на рівні фону, досягати певної достовірності й реалістичності в плані описів, відтворення колориту тощо. Автор ставить свого героя у ситуації, які змальовує, так би мовити, "з натури" – тобто, із його власного життя. Опис зустрічі Зелото з неаполітанськими розбійниками, наприклад, ґрунтується на особистому досвіді письменника. Із його біографічного роману "Англо-романське життя", в якому розповідається про подорож до Риму, нам відомо, що одного разу солдати-мародери напали на Манді та пограбували його. Сцена, в якій засуджують дівчину-християнку[152], та епізод втечі Зелото з тюрми[153] описані досить детально і також свідчать про особистий досвід письменника.

Цікаво, що Манді, на відміну від Т.Лоджа, який в деталях змальовував сцени насильницької смерті, уникає опису страти хазяїна таверни, обмежуючись лише констатацією факту. Річ у тім, що письменник неодноразово був свідком подібних жорстоких процедур і навіть брав

---

[151] *Торкут Н.М.* Провідні ідейно-смислові концепти італійського гуманизму (спроба культурологічної реконструкції) // Біблія і культура: Збірник наукових статей. – Чернівці: Рута, 2005. – Вип.7. – С.285.

[152] *Mundy A.* Op. cit. – P.87.

[153] Ibid. – P.104-105.

активну участь у процесі над Едмундом Кемпіоном[154]. Цим подіям у 1582 році він присвятив декілька своїх памфлетів, зокрема “Викриття Едмунда Кемпіона та його союзників, їх найстрашніша зрада проти її Величності та Королівства”, “Коротка доповідь про арешт Едмунда Кемпіона”, “Коротка відповідь двом підбурювальним памфлетистам”, “Коротке і правдиве повідомлення про страту деяких зрадників у Тіборні”. Можна припустити, що автор “Зелото” навмисно уникає детальних описів трагічних епізодів, щоб загальна емоційна палітра твору не була драматичною і домінуючими в ній залишалися оптимістичні світлі тони.

Наближенню героя до читацької аудиторії сприяють і особливості його характеру: Зелото постає не стільки лицарем, скільки шляхетним юнаком, який нагадує читачам їх самих. Прагматично орієнтований, ініціативний і добре вихований, він пише вірші і справляє враження доволі типового для єлизаветинської доби молодика. Його поезії, які, до речі, свідчать про непогані поетичні здібності самого автора роману, поєднують ліризм, мелодійність і яскраву оригінальну образність. Такий інтерес Зелото до поетичного мистецтва цілком відповідає вимогам часу. Як зазначає Г.Кружков, „У XVI столітті Англію охопила пошесть тотального захоплення римуванням – вірші писали всюди: на троні, на сходинках ешафоту і за шкільною партою ... не кажу вже про те, що мистецтво поезії вважалося невід’ємною частиною рицарської досконалості і в цій якості було поширене при дворі та у вищих колах; вірші ввійшли і до вжитку поміж усіх освічених верств населення”[155].

Лінія Зелото-Астрефо, яка розпочинається в першій частині і завершується в кінці другої, створює своєрідне обрамлення сюжету. Образ Астрефо слугує основним об’єднуючим елементом доволі розгалуженої структури і

---

[154] **КЕМПІОН, Едмунд** (Campian, Edmund, 1540-1581) – відомий діяч католицької церкви, якого у грудні 1581 року було четвертовано.

[155] *Кружков Г.* Лекарство от Фортуны. Поэты при дворе Генриха VIII, Елизаветы Английской и короля Иакова. – М.: “Б.С.Г.- ПРЕСС”, 2002. – С.9.

дозволяє авторові залучити максимальну кількість популярних мотивів в якості аргументів бесіди-диспуту. Варто зауважити, що єлизаветинці досить часто вводили відлюдників у якості дійових осіб у свої твори. Це дозволяло їм органічно вплітати до мережива роману філософсько-теологічні пасажі та стимулювати читацький інтерес до розмірковувань і дискусій. Згадаймо хоча б романи Томаса Лоджа „Тінь Евфуеса" та „Славетне, правдиве та історичне життя Роберта II, герцога Нормандії", в яких стихія філософствування розгортається насамперед завдяки введенню до системи персонажів постаті відлюдника. Такий герой не завжди бере участь у описуваних подіях, він виконує не стільки сюжетні скільки ідейно-смислові (дозволяючи залучати до сфери художнього осмислення широке коло етико-психологічних та морально-виховних тем), або структурні (слугуючи сполучною ланкою між різними частинами твору) функції. Призначення відлюдника – бути радником. Він постає не тільки співбесідником головного героя, але й своєрідним рупором авторських ідей. Усі ключові події роману стають предметом обговорення і коментарів, під час яких порушується широке коло проблем: життя і смерть, доброчесність і порочність, слава і безчестя, достоїнства і вади, кохання і дружба, ставлення до жінки, поезія, музика та ін. Такі розмови, що привносять до художнього простору інтелектуальну стихію і надають романові проблемно-дидактичного звучання, сприяють посиленню ролі виховного та „розважального" компонентів в ідейно-естетичній палітрі твору.

Однак необхідно визнати, що в цілому образ Астрефо в романі Манді представлений досить схематично. Автор навіть не наводить портретної характеристики героя. Лише в експозиції твору він коротенько окреслює попередню історію життя відлюдника: „хоробрий лицар – християнин, котрий через якийсь злочин змушений був утекти з країни та оселитися в печері посеред лісу"[156]. Більш того, відомості

[156] *Mundy A.* Op. cit. – P.12.

про те, скільки років Астрефо жив самітником, є доволі суперечливими. На початку роману письменник зазначає, що Астрефо „побачивши Зелото, розгубився, оскільки десять років не зустрічав ні чоловіка, ні жінки”[157]. А згодом сам герой в розмові з Зелото називає іншу цифру: „Я тут уже чотирнадцять років і вже забув про вподобання та колишні розваги”[158].

Образ відлюдника дозволяє авторові ввести до художнього простору свого твору улюблений топос ренесансних авторів – locus amuenus, віддаючи належне модній у ті часи пасторальності. Серед героїв роману немає пастухів і пастушок, проте контраст природи і цивілізації – одна із ключових проблем ідейного спектру пасторалі – зберігається. Водночас, Астрефо неправомірно ототожнювати з типовим пасторальним героєм – „pastor bonus”. Подібно до пасторального вчителя мудрості, цей герой є свідомим у виборі власної життєвої стратегії. “При дворі, – говорить він, – я задовольняв власні бажання і якщо скаржився на щось, то мене ніхто не слухав. А тут я живу наче принц, і у мене нема ворогів, і я не є ворогом нікому… Якщо в місті тебе поважають менше, ніж твій гаманець, то тут ти захищений від усіх вимагань та збирачів податків. Тож я живу тут не через гордість, або за звичкою, а тому, що я так вирішив, тому, що я не ворог нікому”[159]. Цей пасаж, як бачимо, цілком співзвучний з ренесансною неоплатонічною ідеєю про можливість досягнення внутрішньої гармонії особистості через споглядальний спосіб життя на лоні чудової природи. Щоправда, на відміну від традиційного „pastor bonus” Астрефо ніколи не повчає свого співбесідника, не дає йому порад, які б кардинально змінили хід життя, не закликає відмовитися від благ цивілізації. У дискусіях обидва герої постають рівноправними учасниками діалогу і жоден з них не претендує на якусь вищу мудрість.

---

[157] Ibid.

[158] Ibid. – P.63.

[159] Ibid. – P.63-64.

Отже, з героями пасторалей образ Астрефо зближують ізольованість від будь-якого „епізму" (термін Є.М.Мелетинського[160]), перебування в абсолютно умовному часопросторовому континуумі „благодатного місця" („locus amuenus") та апологетичне ставлення до ідеї усамітнено-споглядального способу життя. Хоча насичена перипетіями і авантюрними колізіями новела, яку він дає прочитати Зелото, аж ніяк не корелюється ані з декларованими ним поглядами, ані зі статусом відлюдника. Ця сповнена суто ренесансного буяння почуттів історія про пригоди юних закоханих, за своїм пафосом, як думається, більше пасувала б саме характерові Зелото – особистості ініціативної й наділеної життєвим ентузіазмом.

Герої новели – дві любовні пари: Корнелія і Страбіно, Бризана і Родольфо. Вони молоді, добрі, веселі, діяльні, пристрасні, здатні на самопожертву і подвиг в ім'я дружби та кохання. Їм притаманне вміння вільно віддаватися власним почуттям. Саме ці різноманітні почуття й привертають увагу автора. Потрапляючи в складні ситуації в ході заплутаної дії, герої впадають в оману, розчаровуються, зазнають страждань і, зрештою, знаходять щастя. Найбільш вдалим з точки зору характерології є образ Корнелії. Авантюрність, життєлюбство, жага насолод, любов до жартів, карнавальної гри – усі ці риси, що властиві її натурі, змальовані письменником досить вдало. Навіть зовнішній вигляд героїні підкреслено святковий, він виписаний у петрарківському дусі: довге золотаве волосся та ясні очі. Однак, у цілому цей образ є набагато рельєфнішим і яскравішим, ніж типові образи коханих жінок у популярних в ті часи любовних сонетах. Головними рисами Корнелії є незалежність, розум та кмітливість. У розмові зі Страбіно, приміром, вона характеризує себе так: „Ми – жінки – не занадто прискіпливі й суворі, не робимо поспішних висновків, але й не зволікаємо. Спочатку треба зрозуміти, що змусило вас так сказати, а вже потім дати достойну

[160] *Мелетинский Е.М.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. – С.165.

відповідь. Ми не скрупульозні у першому випадку, і не лукавимо у другому”[161]. І далі: „Однак, Сір, вам треба встати раніше, якщо ви бажаєте йти попереду, і краще грати, якщо ви хочете мене обіграти”[162]. Корнелія є більш рішучою, ніж Страбіно. У відповідь на його промовисті любовні визнання, вона відповідає коротко: „Не потрібно пишномовних слів: якщо ми подобаємося вам, кохайте нас, якщо ні, дайте нам спокій”[163]. Саме завдяки цій героїні, на думку Дж.Спенс, створюється враження, що діалоги в романі Манді не такі нудні, як в „Евфуесі” Лілі[164].

Легко й невимушено вступає Корнелія в боротьбу за своє щастя. При цьому вона постає як освічена, весела й дотепна людина, як ренесансна особистість, що має сильний характер і тверді гуманістичні переконання. А в сцені суду, коли героїня захищає свого коханого, її образ навіть набуває певної величі. В галереї жіночих персонажів, створених Манді, це один із найбільш привабливих і художньо довершених образів. До, речі, змальовуючи Корнелію як позитивну дієву особистість, письменник по суті солідаризувався з іншими тогочасними митцями, зокрема з Т.Лоджем („Розалінда”), Р.Гріном („Пандосто”), В.Шекспіром („Сон літньої ночі”, „Як вам це подобається”).

Прикметно, що в ті часи в англійському суспільстві ставлення до жінки було більш прогресивним ніж на континенті. Вона сприймалася не лише в контексті суто ґендерної ролі (кохана, дружина, мати), але й у власне соціальній іпостасі – як особистість, що має певні права. Безперечно, важливу роль у процесі відмови від середньовічних стереотипів сприйняття жінки як гріховного створіння відігравала постать Єлизавети І – освіченої монархії, за правління якої Англія переживала золоту добу своєї історії. Тож очевидно, що в аспекті подолання

[161] *Mundy A.* Op. cit. – P.123.

[162] Ibid. – P.125.

[163] Ibid. – P.122.

[164] *Spens J.* An Essay on Shakespeare’s Relation to Tradition. – Oxford: Blackwell, 1916. – P.20.

ґендерних стереотипів вставна новела роману Манді в виконувала функцію „стимулювання".

Позитивним героям в новелі протистоїть Трусуленто, чиє багатство забезпечується доволі сумнівним у моральному плані заняттям – лихварством. Він скнара, єдиною метою його життя є накопичення. Золото спустошило його душу і спотворило характер (слово *truculent* перекладається з англійської як *жорстокий, лютий*). Ці риси наближають Трусуленто до традиційного типу Скупого, відомого ще з комедій Плавта і Теренція.

Слід зазначити, що за часів правління королеви Єлизавети лихварство було дуже поширеним явищем в Англії. Поступово розвивалися капіталістичні відносини. Лондон перетворювався на великий центр міжнародної торгівлі, комерції та фінансів. Дуже часто комерсанти потребували великі суми грошей у короткий час для того, щоб розширювати свої підприємства, і тоді в нагоді ставали лихварі[165]. Їхні послуги також конче потрібні були впливовим аристократам, які намагалися зберегти свою репутацію та становище в суспільстві. Річ у тім, що багатства аристократичних сімей неухильно танули, оскільки традиційна, феодальна економіка, яка їх підтримувала, уже занепадала, а нова, конкуруюча, капіталістична система набирала сили. Багато впливових придворних мали в ті часи великі борги. Навіть сама королева Єлизавета I змушена була позичати значні суми грошей у своїх підданих та іноземців[166]. Відомо також, що в 1599 році театральна трупа, де грав Шекспір, позичила гроші на будівництво театру „Глобус", і згодом ще багато років вони вимушені були виплачувати великі відсотки[167].

За часів Ренесансу в англійському суспільстві дуже поширеною була думка, згідно з якою, всі лихварі – негідники і лиходії. Значною мірою на негативне ставлення

---

[165] *Мортон А.Л.* История Англии. – М., 1950. – С.127.

[166] История, география и культура Англии / Под общ. ред. В.С.Кузнецовой. – К., 1976. – С.39.

[167] *Аникст А.А.* История английской литературы. – М., 1956. – С.18.

англійців до лихварства впливали література і театр. Писалося багато творів, які тим або іншим чином торкалися цього суспільного явища. Це і мораліте „Три леді з Лондона” (1580) Р.Вільсона, і памфлети „Протест проти лихварів” (1584) Т.Лоджа, „Гріш мудрості, придбаний за мільйон каяття” (1592) Р.Гріна та „Мудрості на півпенні на папері за пенні, або ж розповіді самітника” (1599) Г.Кінга, і комедія В.Шекспіра „Венеціанський купець” (1596) та ін.

Отже, звертаючись до популярного топосу тогочасної літератури, Е.Манді йде у річищі стійкої традиції. Він виступає як захисник моральних підвалин суспільства, як той, хто бичує його вади. Лихварство, роль якого у становленні капіталістичної формації, була прогресивною і історично виправданою, сприймається представниками тогочасної спільноти як соціальна виразка, ганебне зло. Змальовуючи Трусуленто в негативному світлі, автор роману по-суті стримує морально-етичні кордони. Його аксіологія далека від прагматики капіталістичної ейфорії від „майбутніх банкірів”, тож, думається, правомірно вести мову про те, що стосовно такого суспільного явища, як лихварство, роман Е.Манді виконує функцію „стримування” (constraint).

На думку Дж.Стілінгера, Манді не можна назвати майстром опису. Більшість персонажів в романі – це лише голос без образу[168]. Письменник часто забуває про героїв, яких раніше ввів у розповідь, наприклад, про лицарів, що мали супроводжувати Зелото в подорожі: їх було чи-то три, чи-то чотири. Натомість іноді він наводить характеристику другорядних персонажів, які згодом виявляються абсолютно не задіяними в сюжеті.

У розкритті більшості характерів та зображенні тих змін, що відбуваються з героями роману, важливим чинником виступає зовнішній простір. Пригоди трапляються на дорозі (метафоричний життєвий шлях),

---

[168] *Stillinger J.* Introduction to Zelauto. The Fountain of Fame. Southern Illinois University Press, 1963. – P.xv.

якою мандрує лицар, набуваючи досвіду в зіткненні з зовнішніми перешкодами. Але у змалюванні образу самого Зелото автор орієнтується головним чином на відтворення реалій буття та власний життєвий досвід. Щодо жіночих образів, то у їх створенні суттєву роль відіграє усвідомлення самоцінності людської особистості, що намагається реалізувати своє право на активність та ініціативу. При цьому, конструюючи специфічну романну реальність, Е.Манді послуговується рядом стійких культурних кодів, основними з-поміж яких є ренесансний індивідуалізм, апологетика королеви Єлизавети, реабілітація жінки як дієвого начала та негативне ставлення до лихварства.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Гааз Эрвин
(Москва, Россия)

«Ричард III» В.Шекспира как монодрама

В 1597 г. состоялась первая публикация пьесы Шекспира «Ричард III». Эта хроника написана в ранний период творчества великого драматурга. По жанру данная пьеса – переход от исторической хроники к классической трагедии. Но для нас важно то, что это, по сути, монодрама. И дело даже не только в обилии монологов, а в значительности, мощи главного действующего лица.

Ещё выдающийся шекспировед А.Смирнов отмечал так называемую «монодраматичность» этой трагедии: «все краски Шекспира в этой трагедии ушли на обрисовку Ричарда. На остальные персонажи их осталось мало. Но это вполне соответствует всему замыслу этой "монодрамы", в которой <…> все остальное – лишь фон для центральной фигуры титанического, выходящего за рамки нормальной жизни героя».[169]

Подобно раскрученному волчку, Ричард направляет свой указующий перст на первого попавшегося и хлесткими репликами разит его наповал. Какая разница, кто именно подвернется ему: Риверс, королева Маргарита или Елизавета…

Образ Ричарда за несколько столетий претерпел множество изменений. Он был романтическим тираном,

[169] *Смирнов А.* «Ричард III».(Комментарии) // В кн. У.Шекспир. ПСС в 8 томах. – Т.1. – М.: Искусство, 1957. – С. 612.

хитрым интриганом, ничтожеством, рвущимся к власти, наконец, – обаятельным злодеем, гипнотизирующим людей…

Внешность этих Ричардов также была различной: от скрюченного горбуна (во времена Шекспира при постановке «Ричарда III» важнейшей деталью реквизита была специально сплетенная из лозы кошелка диаметром примерно 50 см, которая играла роль горба) и еле передвигающегося на больных ногах полиомиелитчика до почти красавца.

И вот в этой разности и есть, как думается, ключ к пониманию образа Ричарда, во-первых, и возможность проявления и развития многообразных качеств актера монодрамы, во-вторых.

Ибо, на мой взгляд, трактуя образ Ричарда Глостера на сцене, надо исходить не из того, каков он во всей пьесе, а из того, какой он в данной конкретной ситуации.

Кстати, и жанровая природа всей пьесы «Ричард III» трудно определима одним термином. Есть сцены, написанные как классическая трагедия, есть комедийные и фарсовые моменты, присутствуют элементы, присущие мелодраме, проскальзывают черты древнего моралите, а некоторые монологи – просто предвосхищают появление интеллектуальной драмы XX века… Существование в одном определенном жанре для актера возможно в лучшем случае на протяжении одной сцены.

Вообще, уникальность личности Глостера в том, что у него **нет личности**. Характеристика образа Ричарда возможна только применительно к той сиюминутной задаче, которую он перед собой ставит. Причем надо постоянно помнить, что он **не изображает**, например, героя-любовника или палача, или скорбящего друга, или храброго воина. Он действительно **является** множеством персонажей. Со всей достоверностью, какая только доступна человеческому существу.

Ричард Глостер – уникальное явление дискретного существования образа в драматургии. Актеру надо сыграть

сто действующих лиц за один спектакль, меняя характерность на протяжении не только одной сцены, но иногда и одной стихотворной строки.

Амплитуда – из жара в холод. Из смеха – в слезы. Из тишины – в звенящий крик. Весь спектр человеческих чувств, от любви до ненависти – в одном человеке.

Наша задача – в результате режиссерского анализа пьесы понять, по какой причине этот человек превратился в злодея, что сделало его таким.

Здесь может помочь верное первое ощущение от «болевой точки» – того момента в пьесе, который по-настоящему затрагивает режиссера, а через него и актера. Я для себя это называю «услышать ноту» зарождающегося будущего спектакля.

Применительно к нашей пьесе – «Ричарду III» – этой нотой было ощущение от горького одинокого вопля Глостера в пустоту лондонской улицы…

Приняв рождение Ричарда таким, какой он есть, за отправную точку повествования, можно выстроить событийный ряд из трех основных элементов:

– **возникновение у Глостера судьбоносного решения: «Решился стать я подлецом и проклял / ленивые забавы мирных дней»[170];**

– **убийство маленьких принцев.**

– **появление духов на Босуортском поле, объявивших герою о его неминуемой смерти.**

Все остальное, происходящее на сцене (обольщение Леди Анны, убийство короля Эдуарда и прочих царедворцев, неправомочное воцарение на английском троне и даже гибель Ричарда), – лишь следствие этих трех событий, вехи на кровавом пути Глостера, которые позволяют по-разному проявиться герою.

---

[170] *Шекспир У.* Король Ричард III. Пер. А.Радловой. ПСС в 8 томах. – Т. 1. – М.: Искусство, 1957. – С. 436.

НАЧАЛО

Именно неприятие окружающими несчастного ребенка-урода, взросление в атмосфере тотальной нелюбви родных (и даже матери) заставило юного Ричарда Глостера защищаться, и, защищаясь – нападать. Не примитивная борьба за корону, а обида на весь белый свет и необходимость выживания среди ненавидящих его монстров, – вот, что движет Ричардом.

Следовательно, в основание событийного ряда «Ричарда III» следует положить произошедшее почти за 33 года до описываемых событий рождение физически неполноценного, но зато очень смышленого малыша, не загруженного излишними нравственными принципами.

Безусловно, идея «стать подлецом» родилась не в таком зрелом возрасте. Но момент размышления и последующего принятия решения на глазах у зрителя безусловно острее и интереснее, чем констатация давно ставшей привычной аксиомы. Поэтому важно так организовать начало монодрамы, чтобы чаша терпения героя переполнилась «здесь и сейчас».

Итак, перед зрителями – традиционно пустая сцена. За кулисами слышны звуки какого-то шумного веселого застолья: музыка, смех, пение, звон бокалов и т.д. Постепенно на них накладывается нарастающий хор перекрывающих друг друга женских и детских голосов, произносящих проклятия в адрес Ричарда Глостера.

– Красней, красней, обрубок безобразный...[171]
Бог, кровь ты создал, отомсти за смерть!
Земля, кровь пьешь ты, отомсти за смерть!
О небо, молнией убей убийцу!
Земля, раскройся и пожри его…[172]
– Король, наш дядя, в этом виноват.
Накажет бог его. Я помолюсь,

[171] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 440.
[172] Там же. – С. 440-441.

Чтоб бог его за это наказал…[173]
– Родился ты, клянусь распятьем я, –
И стала адом бедная земля...[174].
Кровав ты был, и кровью кончишь ты;
Жил в сраме – и умрешь средь срамоты![175]

На последних словах кто-то невидимый пинком выталкивает Ричарда на сцену. Тот неловко падает. С трудом поднимается. Ощупывает себя – все ли кости целы. Видно, что эта процедура для него – привычная. Укоризненно покачивая головой, оглядывается в ту сторону, откуда только что вылетел. С тем же выражением смотрит на небо. Затем опускает голову. Видит людей в зрительном зале. Опять жест отрицания. Медленно с горечью в голосе начинает говорить.

На протяжении первой части монолога Ричард постепенно растравляет свою обиду, распаляется, полувопросительными интонациями провоцируя зрителей: «Ну что, все у вас замечательно, празднуете, веселитесь?..» В его словах появляется энергичная злость…

Здесь нынче солнце Йорка злую зиму
В ликующее лето превратило...[176]

Комментируя эти начальные строки, А.Смирнов указывает: «После битвы при Таутоне, доставившей Йоркам престол, Эдуард IV велел изобразить на своем гербе солнце»[177]. Получается, здесь Ричард сразу же вовлекает публику в действие, ссылаясь на события, которые (по замыслу Шекспира) должны быть ей знакомы:

Нависшие над нашим домом тучи
Погребены в груди глубокой моря.
У нас на голове - венок победный;
Доспехи боевые - на покое;
Весельем мы сменили бранный клич
И музыкой прелестной - грубый марш.

---

[173] Там же. – С. 481.
[174] Там же. – С. 544.
[175] Там же. – С. 545.
[176] Там же. – С. 435.
[177] *Смирнов А.* Указ. соч. – С. 613.

И грозноликий бой чело разгладил;
Уж он не скачет на конях в броне,
Гоня перед собой врагов трусливых,
А ловко прыгает в гостях у дамы
Под звуки нежно-сладострастной лютни…[178]

…Шум застолья за кулисами усиливается, и Ричарду приходится его перекрикивать. Наконец, устав бороться, он замолкает, зажав уши. Наступает тишина. Ричард опускает ладони – грохот возобновляется: зрители слышат то же, что и Ричард, и по его воле… Далее – короткий вопрос:

Но я?[179]

Продолжает говорить, каждой строчкой вынося себе все более суровый приговор, и одновременно становясь все более уродливым: постепенно скрючивается, за его спиной «вырастает» горб, одна рука «усыхает» и начинает мелко трястись…

Но я не создан для забав любовных,
Для нежного гляденья в зеркала;
Я груб; величья не хватает мне,
Чтоб важничать пред нимфою распутной.
Меня природа лживая согнула
И обделила красотой и ростом.
Уродлив, исковеркан и до срока
Я послан в мир живой; я недоделан...[180]

По этому поводу М.Барг отмечает, что «то исходное обстоятельство, что Ричард был «не в ладах со временем», подчеркивается и комментируется на протяжении всей драмы. Это началось с рождения… Вне положенного времени появившись на свет божий, Ричард всю жизнь остается в разладе с ним»[181].

Такой убогий и хромой, что псы,
Когда пред ними ковыляю, лают.[182]

---

[178] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 435.
[179] Там же. – С. 435.
[180] Там же. – С. 435.
[181] *Барг М.А.* Шекспир и история. – М.: Наука, 1976. – С. 60.
[182] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 436.

И действительно, за кулисами раздается собачий вой, которому вторит сам Ричард… Когда ему надоедает кривляться, внезапно распрямляется, и резко вопрошает зрителей, как будто обвиняя их во всех своих несчастьях:

Чем в этот мирный и тщедушный век
Мне наслаждаться?[183]

Ответа нет. Глостер задает публике следующий, наводящий вопрос:

Разве что глядеть
На тень мою, что солнце удлиняет,
Да толковать мне о своем уродстве?[184]

Опять не получив ответа, сурово подводит итог:

Раз не дано любовными речами
Мне занимать болтливый пышный век,
Решился стать я подлецом и проклял
Ленивые забавы мирных дней.[185]

Как интересно: Глостер резко обозначает свое жизненное кредо подлеца и тут же выдает поэтический образ в следующей строке, демонстрируя мастерство мгновенного перехода из одного стиля в другой.

Дальше темп монолога убыстряется, так как Ричард увлекается замыслами, постепенно входя в азарт: с «ленивыми забавами» покончено навсегда.

Представляя жертвы своих преступных планов, находит подходящую кандидатуру в публике:

Я клеветой, внушением опасным
О прорицаньях пьяных и о снах
Смертельную вражду посеял в братьях -
Меж братом Кларенсом и королем.
И если так же справедлив и верен
Король Эдвард, как я лукав и лжив,
Сегодня будет Кларенс в заключенье…[186]

---

[183] Там же. – С. 436.
[184] Там же. – С. 436.
[185] Там же. – С. 436.
[186] Там же. – С. 436.

Внезапно прислушивается и прерывает сам себя:

Мысли, на дно души нырните! –
Вот и Кларенс![187]

МНОГОЛИКИЙ КОРОЛЬ РИЧАРД III

Именно убийство маленького принца Уэльского и его брата, герцога Йоркского – главное событие пьесы «Ричард III», приведшее героя к фатальному концу. Да, Ричард многократно умерщвлял людей до этого, будет убивать и после, пока смерть на Босуортском поле не остановит его.

Но хотя лишение человека жизни – тяжкое преступление вне зависимости от возраста жертвы, – согласно общечеловеческим нормам вообще и христианской традиции в частности, убийство ребенка неизмеримо страшнее.

«Нельзя молиться за царя Ирода – Богородица не велит»[188], – знаменитая пушкинская реплика Юродивого в адрес такого же детоубийцы Бориса Годунова. А сам Ирод, как известно, повинен в смерти множества младенцев.

«Тогда Ирод, увидев себя осмеянным волхвами, весьма разгневался, и послал избить всех младенцев в Вифлееме и во всех пределах его, от двух лет и ниже, по времени, которое выведал от волхвов. Тогда сбылось реченное через пророка Иеремию, который говорит: глас в Раме слышен, плач и рыдание и вопль великий; Рахиль плачет о детях своих и не хочет утешиться, ибо их нет»[189].

Не правда ли, есть сходные моменты: изначальная «осмеянность», убийство детей, женский плач по ним… и скорая расплата за страшный грех: «Весной того же года тяжкая болезнь приковала Ирода к постели. Его продолжали мучить страхи, он то и дело выслушивал доносчиков, несколько раз менял завещание. Царю не давала покоя мысль, что народ с нетерпением ждет его конца… Агония

---

[187] Там же. – С. 436.

[188] *Пушкин А.С.* Борис Годунов. – М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1949. – С. 64.

[189] *Евангелие от Матфея*. – Гл.2, 16-18.

его была ужасна, он сыпал проклятиями, бредил новыми казнями» (А.Мень. «Сын человеческий»)[190].

Итак, появляется король Ричард III, «одетый как король, с короной на голове». Из-за чрезмерной напряженности момента исполнителю необходимо крайне точно вести диалоги с воображаемыми партнерами, находить к каждому резко отличающиеся друг от друга «пристройки».

В конце XIX века в Европе выступал иллюзионист Леопольдо Фреголи, которого называли человеком с тысячью лиц. В его представлениях ценились эффектность использования множества масок и скорость их перемены.

И вот совпадение: бредом Фреголи, или бредом положительного двойника в психиатрии именуется уверенность больного в том, что окружающие его люди на самом деле являются знакомым ему человеком, который постоянно меняет внешность и гримируется. Больной считает, что человек его преследует. Вспомним в связи с этим одну из последних фраз, произнесенных Ричардом перед смертью на Босуортском поле: «Мне кажется, шесть Ричмондов здесь в поле! / Убил я пятерых, но цел единый»[191].

Но вернемся к данной сцене… Зрителю должно быть сразу видно, что новоиспеченного короля гложет какая-то мысль, задача, на которую не находится решения. Возможно, что Ричард просто пьян. И пил он не от радости, что достиг, наконец, высшей ступени власти в Англии, а пытался утопить в алкоголе собственный ужас от того, что ему предстоит сейчас совершить.

Ричард чуть не падает, промахиваясь мимо трона. Заплетающимся языком командует:

Все отойдите.[192]

---

[190] *Мень А.* Сын человеческий. – М.: Протестант, 1992. – С.

[191] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 577.

[192] Там же. – С. 529.

Невидяще и ненавидяще оглядывает «тронный зал». Пауза затягивается. Наконец, недовольный поисками (не нашел, кого искал), командует:

– Бекингем, кузен мой!

Дай руку.[193]

Начинает говорить тихо, но внушительно, иезуитски перекладывая ответственность за свое воцарение на соратника: мол, ты уже, дружище Бекингем, замаран по самые уши.

По совету твоему
И с помощью твоей король здесь – Ричард.
На день ли краткий эта слава нам,
Иль долго ею наслаждаться будем?[194]

После многозначительной паузы, Ричард, наконец, произносит:

Ах, Бекингем, теперь я испытаю,
Из чистого ли золота ты отлит.
Жив маленький Эдвард. Меня ты понял?[195]

«Маленький Эдвард» здесь должно прозвучать не столько как имя ребенка, сколько как «маленькая копия предыдущего короля». Ведь того тоже звали Эдвардом. И ненависть к предыдущему убиенному монарху переносится на его сына. Не получив вразумительного ответа, Ричард начинает злиться.

Сказал уж я. Хочу быть королем.[196]

Слово «королем» Ричард выдает раздельно, вколачивая каждый слог в голову Бекингема:

Как! Я король? Ну да! Но жив Эдуард.[197]

Это пьяное «Ну да!» необходимо сыграть искренне. Дело в том, что Ричард, занятый борьбой, действительно ухитрился не заметить, что уже оказался на троне!

---

[193] Там же.
[194] Там же. – С. 530.
[195] Там же.
[196] Там же.
[197] Там же.

Воцарение для него не является событием: он продолжает сражаться, не соображая, что, выражаясь шахматной терминологией, «защита сильнее нападения» – его соперники теперь не полные сил Эдварды-Кларенсы-Хестингсы, и даже не сановные дамы Анны-Елизаветы-Маргариты, а дети…

Разъяренный непониманием, Ричард начинает оскорблять Бекингема:

Кузен, ты не был до сих пор так глуп.
Ясней?[198]

Издеваясь, разговаривает как с полным идиотом, сопровождая свою речь пояснительной жестикуляцией:

Хочу, чтоб умерли ублюдки,
Чтоб это выполнено было сразу.
Что скажешь? Отвечай мне сразу, кратко.[199]

Ричард в бешенстве, но все-таки дает Бекингему последний шанс:

Эх! Ты - как лед, и стыну я невольно
От ледяной учтивости твоей.
Скажи мне, на их смерть согласен ты?[200]

Все. Чаша терпения переполнена, и Ричард выплескивает злобу.

Уж лучше с меднолобыми глупцами,
С мальчишками мне говорить, чем с теми,
Кто осторожно на меня глядит.[201]

А следующая фраза должна прозвучать как смертный приговор: Бекингем – отработанный материал, и Ричарду он более не интересен. Тратить на него эмоции уже нет смысла. Монарх отворачивается.

Стал боязлив надменный Бекингем.[202]

---

[198] Там же.
[199] Там же.
[200] Там же.
[201] Там же. – С. 531.
[202] Там же.

Тут же совершенно другим тоном, ласково и нежно, даже, пожалуй, излишне нежно, подзывает к себе юношу-пажа:

Эй, малый![203]

Внешней приторностью Ричард маскирует страшный смысл просьбы:

Не знаешь ли, кто, золотом прельщенный,
Решился бы на темное убийство?[204]

«Выслушав» пажа, одобрительно кивает, жеманно поигрывая тростью.

А как зовут его, скажи мне...[205]

Повторяет за пажем, как бы пробуя на вкус новое имя и одновременно вспоминая, что с ним связано:

Тиррел?..
Его немного знаю. Ну, зови.[206]

Ласково отсылает «пажа». Вопрошает присутствующих:

Ну что, какие вести?[207]

В ответ на вопрос Ричарда откуда-то сверху, многократно повторенный эхом, звучит гром (буря – один из наиболее узнаваемых символов у Шекспира). Ричард переспрашивает:

Ричмонд?...[208]

Чувствуется, что король Ричард удивлен и напуган. Надо что-то предпринимать. Тут же другим, резким и грубым тоном, будто собаку, подзывает:

...Кетсби!
Слух распусти повсюду,
Что леди Анна тяжко заболела;
А я велю ее держать в затворе.[209]

---

[203] Там же.
[204] Там же.
[205] Там же.
[206] Там же.
[207] Там же.
[208] Там же.
[209] Там же. – С. 532.

Любое, самое малейшее промедление, даже заминка в исполнении его приказов, вызывает у него приступ гнева:

Спишь, что ли? Я сказал: слух распусти,
Что королева Анна умирает.
Ну, шевелись![210]

Отталкивает своего «цепного пса» и после паузы неожиданно трезво комментирует свои действия:

Мне очень важно в корне
Пресечь надежды, что вредить мне могут.[211]

Поднимает голову вверх, и четко, с полным осознанием того, что творит, выдает, обращаясь к небесам:

Неверный путь! Но нет уже помех.
Я в кровь вошел, и грех мой вырвет грех;
И слезы жалости мне не идут.[212]

Участь принцев решена. Осталась формальность, с которой необходимо побыстрее покончить: отдать приказание наемнику. Так Ричард и поведет эту сцену: сухо, жестко, холодно. Сэр Джемс Тиррел вызывает неприязнь даже у его нанимателя.

Так Тиррелом тебя зовут, скажи мне?[213]

Повторяя за Тиррелом его фразу, Ричард мрачно усмехается: вспомнил о только что предавшем его и тоже бывшем ранее «покорным» Бекингеме:

Джемс Тиррел и слуга покорный наш…
Покорный ли?.. Сейчас я испытаю…
Решишься друга моего убить?[214]

Ответ Тиррела успокоил короля, и он нетерпеливо переходит к делу:

Ну, ладно. Есть два кровные врага,
Враги покоя и помеха сну.

---

[210] Там же.
[211] Там же.
[212] Там же.
[213] Там же.
[214] Там же.

Я на руки сдаю тебе их, Тиррел, –
Ублюдков тех, что в Тауэре сидят.[215]

А здесь Ричард сорвался: нервишки пошаливают, и бранное слово выдает его. Но на исход дела это не влияет, и монарх успокаивается:

Как музыка - слова твои! Стань ближе.
Вот пропуск; подойди и дай мне ухо.[216]

Возможна такая мизансцена – когда в ответ на зов Ричарда Тиррел должен наклониться к королю, последний брезгливо отшатывается: видимо от наемника исходит нестерпимый смрад. Но дело есть дело, и Ричард что-то шепчет «на ухо Тиррелу».

Ну, вот и все. Скажи, что все готово, –
Я полюблю и отличу тебя.[217]

Покончив с этим, Ричард жестом отправляет Тиррела, и, обессиленный, откидывается на спинку трона, закрыв глаза.

РИЧАРД III В ТУПИКОВОЙ СИТУАЦИИ

После ночного появления духов Ричард мечется в бреду, стонет, кричит. Видения, которые посетили его, не предвещают ничего хорошего:

Коня сменить! Перевяжите раны![218]

Ричард просыпается. И вместе с возвращением к реальности приходит осознание гибельности тупиковой ситуации, в которую он сам себя загнал.

Противник оказался более грозным, чем виделось раньше: на его стороне высшие силы. Спасения нет – можно сражаться с войском противника, но бессмысленно воевать с небесами.

Весь последующий монолог и есть развернутый процесс тщетного поиска Ричардом выхода из смертельной

[215] Там же. – С. 533.
[216] Там же.
[217] Там же.
[218] Там же. – С. 570.

ловушки. Мысли сталкиваются в воспаленной голове преступного монарха, отсюда возникают паузы, стаккатированый ритм стиха и обильная чехарда знаков препинания.

Это явление, если прибегнуть к современным аналогиям, напоминает процесс «зависания» компьютера, тоже, кстати, именующийся тупиковой ситуацией, когда процессы обработки данных, использующие общие ресурсы, не позволяют друг другу продолжать работу. Удивительно, как это техническое определение подходит к нашей ситуации. Корона Англии – «общий ресурс», – пока еще на голове Ричарда, но по всем законам, божеским и человеческим, должна принадлежать его сопернику. Ричард понимает это, и в его сознании начинается процесс саморазрушения.

Замечу, что в медицинской психологии признаками тупиковой жизненной ситуации являются: состояние депрессии, страхи, одиночество, различные навязчивые мысли и действия, трудоголизм при потере ощущения удовлетворения от проделанной работы, опустошенность и суицидальное поведение, горе, переживание утрат и конечности существования, нерешительность и потеря жизненных ориентиров и т.д.

А впервые термин «тупиковая ситуация» применительно к театру я услышал на лекциях профессора А.М.Вилькина в Театральном Училище им. Б.В.Щукина. Разбирая основные положения действенного анализа, он указывал, что столкновение сквозного действия героя и противодействия ему (контрсквозного действия) со стороны внешних (или внутренних, но вырвавшихся наружу – как в современной психодраме) сил не обязательно сразу приводит к конфликту, но непременно к тупиковой ситуации, т.е. к тому уникальному состоянию, когда персонажи на глазах у зрителя ищут выход из создавшегося положения. А этот выход в свою очередь может привести

или к взрывному конфликту, или (что также случается) к бесконфликтному, мирному решению проблемы.

Но вернемся к Ричарду. Его первый непроизвольный вскрик – обращение к небесам – тут же заглушается попыткой самоуспокоения:

Помилуй, боже! – Шш... Все это сон.
О совесть робкая, как мучишь ты!
Огни синеют. Мертв полночный час.[219]

В то время существовало поверье, что синие огни на небе выдают присутствие духов. Ричард видит реальное доказательство присутствия высших сил…

В поту холодном трепетное тело.
Боюсь себя? Ведь никого здесь нет.[220]

Здесь опять попытка успокоить себя…

Я - я, и Ричард Ричардом любим.[221]

А дальше в тексте – противоречивые и обрывочные восклицания и риторические вопросы – тот самый тупиковый процесс в воспаленном сознании Ричарда… Темпоритм существования Ричарда – прерывистый и рваный. Постоянно возникают паузы: он прислушивается к тому, что происходит вокруг и, прежде всего, к самому себе.

Убийца здесь? Нет! Да! Убийца я!
Бежать? Но от себя? И от чего?
От мести. Сам себе я буду мстить?
Увы, люблю себя. За что? За благо,
Что самому себе принес? Увы!
Скорее сам себя я ненавижу
За зло, что самому себе нанес!
Подлец я! Нет, я лгу, я не подлец![222]

И, наконец, внезапно открывшаяся истина: осознание себя не гордым монархом, а шутом:

Шут, похвали себя. Шут, не хвались.[223]

---

[219] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 571.
[220] Там же.
[221] Там же.
[222] Там же.
[223] Там же.

Вот теперь, после этого признания, все становится на свои места, и речь Ричарда обретает былую поэтическую плавность. Безжалостно и твердо он констатирует:

У совести моей сто языков,
Все разные рассказывают сказки,
Но каждый подлецом меня зовет...
Отчаянье! Никто меня не любит.
Никто, когда умру, не пожалеет.
Как им жалеть, когда в самом себе
К себе я жалости не нахожу?[224]

Ричард постепенно успокаивается. Но это покой приговоренного к смертной казни, знающего, что спасение невозможно…

Казалось мне, все души мной убитых
Сошлись в шатер и каждый звал на утро
Возмездие на голову мою…[225]

И, наконец, печальная ирония – юмор висельника. Ричард, качая головой, усмехается:

Клянусь, что эти тени нынче ночью
Сильнее ужас Ричарду внушили,
Чем десять тысяч воинов живых,
Которых жалкий Ричмонд поведет…[226]

Теперь уже сказано все… Ричард отчаянно выходит к войскам, словно отсекая возможности к отступлению:

Вооружайтесь! В поле уж враги.[227]

Он видит только общую массу своего воинства и неукротимо мечется перед ним темным вихрем, рыча и призывая к действию.

Живей! Покройте чепраком коня!
Велите Стенли привести полки;
Сам в бой я поведу своих солдат.
И вот приказ мой по моим войскам.[228]

---

[224] Там же.
[225] Там же.
[226] Там же. – С. 572.
[227] Там же. – С. 574.
[228] Там же. – С. 575.

Воспользуюсь музыкальной терминологией – речь Ричарда здесь звучит allegro energico, appassionato, furioso, con fuoco (скоро, энергично, страстно, исступленно, с огнем):

Да не смутят пустые сны наш дух:
Ведь совесть – слово, созданное трусом,
Чтоб сильных напугать и остеречь.
Кулак нам – совесть, и закон нам – меч.[229]

Шекспировед М.Морозов так объясняет мотивы поступков Ричарда в столь критичной для него ситуации: «Он знает, что существует совесть, но предпочитает силу»[230].

Сомкнитесь, смело на врага вперед,
Не в рай, так в ад наш тесный строй войдет.[231]

Останавливается на секунду… и с новой силой начинает сыпать проклятиями, своей язвительностью уничтожая противника:

Я все сказал; что вам еще сказать?
Припомните, с кем боретесь вы нынче:
Со стадом плутов, беглецов, бродяг,
С бретонской сволочью и жалкой гнилью,
Что выблевала полная земля
Для гнусных подвигов и разрушений.[232]

Переводчик Анна Радлова здесь очень удачно транспонировала на речь Ричарда полууголовный язык преступных тиранов-ораторов XX века.

А кто ведет их? Жалкий тот нахлебник,
Что жил у матери моей в Бретани,
Молокосос, что холод испытал,
Лишь по снегу гуляя в башмаках!.[233].
Коль битым надо быть, пусть бьют нас люди
Не выродки бретонские, которых
На родине топтали наши предки;

---

[229] Там же.
[230] *Морозов М.* Театр Шекспира. – М.: ВТО, 1984. – С. 43.
[231] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 575.
[232] Там же. – С. 575.
[233] Там же. – С. 575-576.

Побив, ублюдков оставляли им…[234]

В тексте пьесы ремарка: «Издали доносятся бой барабанов и звуки труб». Ричард усиливает мощь своих призывов, перемещаясь уже по всему сценическому пространству. Радость предстоящей битвы – вот единственное чувство, доступное ему сейчас:

Чу, трубы! В бой, дворяне! В бой, крестьяне!
Стрелки, стреляйте в голову врагу!
Пришпорьте гордых коней! Вскачь! И в кровь!
Ломайте копья, изумляйте небо![235]

Ричард, сознавая нелегитимность узурпированной им власти, всё же не желает без боя сдаваться на милость своих противников: «…в Ричарде есть черты, отличающие его, например, от Клавдия, который умирает трусом, позабыв о Гертруде и жалобно умоляя окружающих спасти его. Смерть Ричарда почти героична… В груди Ричарда кипят неукротимые страсти» [236]

В груди забилась тысяча сердец.
Вперед знамена - и врага разите!
Старинный наш пароль, "святой Георг",
Вдохни в нас злобу огненных драконов!
Над шлемами победа реет. В бой![237]

И, наконец, последний знаменитый монолог погибающего короля Ричарда. Финал жизни Ричарда, финал роли, финал моноспектакля.

Преступный Ричард умирает героем. Ему уже не нужна корона Англии: все он отдает за коня, который необходим, чтобы сражаться и победить или умереть.

Кстати, расхожий стихотворный перевод великих шекспировских строк («A horse, a horse! My kingdom for a horse!»), выполненный актером Я.Г.Брянским (1833) с французского прозаического перевода («Коня! Коня! Полцарства за коня!»), неверен прежде всего психологичес-

[234] Там же. – С. 576.
[235] Там же. – С. 576.
[236] *Морозов М.* Указ. соч. – С. 44.
[237] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 576.

ки – Ричард III перед смертью торговаться и выгадывать себе половину не станет. Крылатости же цитаты в переводе Брянского способствовала изумительная игра П.С.Мочалова (1800-1848) в роли Ричарда III. Его трактовка Глостера как тотального злодея была справедлива для театра XIX века, но наше время требует иных, куда более сложных мотиваций.

Аполлон Григорьев в стихотворении «Искусство и правда» (1854), вспоминая Мочалова, писал:

И помню, как в испуге диком
Он леденил всего меня
Отчаянья последним криком:
«Коня, полцарства за коня!»[238]

«Леденить» последний выплеск Ричарда, безусловно, должен. И именно потому, что перед нами смерть героическая, а не торгашеская.

Коня, коня! Венец мой за коня!
Раб, жизнь свою поставил я и буду
Стоять, покуда кончится игра.
Мне кажется, шесть Ричмондов здесь в поле!
Убил я пятерых, но цел единый.
Коня, коня! Венец мой за коня![239]

Ричард III погибает. Затемнение.

[238] *Григорьев А.* Стихотворения и поэмы. – М.: Советская Россия, 1978. – С. 124.
[239] *Шекспир У.* Указ. соч. – С. 577.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Білоус Богдан, Білоус Петро
(Житомир)

Художньо-образна структура міфу в «Похвалі поезії» Павла Русина

О.Лосєв у своїй відомій роботі «Діалектика міфу», проаналізувавши структуру міфологічної свідомості, запропонував таку формулу міфа: 1) особистість, 2) історія, 3) чудо, 4) слово. Цю формулу він витлумачує у таких зв'язках означених елементів: «Міф є слово про особистість, слово, яке належить особистості, яке виражає і виявляє особистість. Воно є *власне* слово особистості і *власне* слово про особистість. Воно є ім'я. В імені – *діалектичний синтез особистості та її вираженості*, її осмисленості, її словесності. Ім'я особистості і є те, що ми, власне, маємо у міфі. Але міф ще є чудом, тому виходить *чудесне* ім'я, яке говорить, свідчить про чудеса, ім'я, яке *творить* чудеса. Правильно буде назвати його *магічним ім'ям*. А приєднання, зрештою, другого компонента, історії, дає останнє перетворення, яке отримає таку форму: міф є розгорнуте *магічне ім'я.* Це – остаточне ядро міфу <…> Глибоке і цікаве розгортання міфу із первісного магічного імені можна знайти в багатьох християнських текстах»[1]. Таке тлумачення структури і змісту міфа заглиблює у сферу слова-імені, тобто у сферу лінгвістично-понятійну, а спроби з'ясувати цю структуру в кожному конкретному (текстуальному,

[1] *Лосев А.Ф.* Миф. Число. Сущность. – М.: Мысль, 1994. – С.195-196.

інтертекстуальному) випадку ведуть до визначення й означення формальних засобів вираження «магічного імені» – інакше кажучи, спрямовують до художньо-образних засобів фіксування і розгортання того «імені».

Уже саме ім'я автора, твір якого ми обрали за об'єкт нашої студії, можна трактувати як «магічне», оскільки воно відображає не лише географічно-крайовий статус походження автора (*Русь*, від чого виводиться етнонім – *русин*), а й вказує на етнічну ідентифікацію, має патріотичний смисл. **Павло Русин** (рік народження невідомий – помер у 1517 р.) походить із західноукраїнських земель. Освіту здобував у Краківському (з 1491 р.) та Грейфсвальдському (Німеччина) університетах (в останньому з них декілька років працював бакалавром вільних мистецтв). У 1506 р. переїхав до Кракова, де викладав в університеті римську літературу[2]. Вірші писав латинською мовою, і в цьому виборі виявився не лише вплив давньоримської літератури чи середньовічної європейської традиції, а й ренесансне осмислення давньої мови. О.Лосєв у фундаментальній праці «Естетика Відродження» зауважив, що до «практичних проблем гуманізму слід віднести і загальновідоме захоплення *давніми мовами*, але не просто з метою оволодіти ними. Технічне володіння давніми мовами у середні віки не було меншим, ніж у пору гуманізму. Новиною було те, що латинь тепер уже переставала бути чимось таким, що мислилось само собою. Латинь почали вивчати і науково, й естетично, і стилістично. Нею почали милуватися і в ній розшукували найкращий стиль»[3].

Поряд з уважним ставленням Павла Русина до латині можна бачити його глибокий інтерес до античності. Як відзначають дослідники, на початок XVI ст. цей інтерес був тривким: «З XVI ст. в Україні активно вивчаються грецька та латинська мови, увагу освічених українців починають привертати ідеї європейського Відродження, що несли в собі

---

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

[3] *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения. – М.: Мысль, 1982. – С.109.

естетику античного світу. Багато українців, наприклад, такі відомі діячі, як Павло Русин із Кросна, Юрій Котермак із Дрогобича, Іван Ужевич із Києва вчилися і викладали в кращих європейських університетах й несли знання античності на батьківщину. Так, Павло Русин із Кросна був яскравим представником новолатинської поезії і гуманістом, він же став видавцем і дослідником творів Овідія, Персія, Сенеки»[4].

Античність – то була нова можливість українських авторів вийти поза межі середньовічних уявлень, котрі значною мірою консервували застарілі форми і смисли в українській літературі, яка в минулому, починаючи від доби Київської Русі, не культивувала, зокрема, віршову творчість. Павло Русин – один із перших вітчизняних авторів, хто звернувся до ритмізованого мовлення, покладаючись передусім на античні взірці та обравши для цього латинь для словесного самовираження. Слушно відзначає Б.Криса, що це був «період іншої орієнтації, побудова художнього світу за найвищими взірцями – за взірцями античності», цей період примітний «спробою усвідомити попередню стадію свого розвитку, яка характеризується небажанням учитися у древніх, наслідувати їх. Сучасність сприймається як логічний результат минулого і як нова можливість учитися <…> Лінія розвитку поезії красномовно позначена іменами античних богів, героїв, філософів і поетів»[5].

О.Савчук (Циганок) виділяє у творчій спадщині Павла Русина низку «морально-дидактичних віршів», куди відносить і взятий нами для студіювання вірш «Похвала поезії». Дослідниця вважає, що в цій групі творів виразно виявилися «риси ренесансно-гуманістичного світогляду»: «Морально-дидактичні твори пов’язані з педагогічною діяльністю магістра Павла Русина у стінах Краківської

---

[4] *Микитенко Ю.О.* Антична спадщина і становлення нової української літератури. – К.: Наукова думка, 1991. – С.35.

[5] *Крыса Б.С.* Феномен античности в процессе становления украинской поэзии // Отечественная философская мысль XI-XVII вв. и греческая культура. – К.: Наукова думка, 1991. – С.286.

академії, де він у 1507-1516 рр. (з перервами) як «collega minor» тлумачив римських письменників: Вергілія, Овідія, Клавдіана, Лукіана, Сенеку та ін. <…> Павло Русин намагається не лише заохотити академічну молодь вивчати римську літературу, а й допомогти їй знайти своє місце в житті. Дороговказом тут можуть бути книги – джерела мудрості»[6]. До таких джерел він відносив твори Публія Теренція, Апулея, Валерія Максіма, Теренція, Горація, які мали водночас пізнавальне і виховне значення.

Хоч у добу Відродження поезію величали не лише вершиною словесного мистецтва, а й науки, проте поезія потребувала виправдання і захисту перед скептичним ставленням до неї консервативного духовенства, котре знецінювало поетичне слово, вважаючи його виплодом лицемірства та вигадки. У «Похвалі поезії» Павло Русин створив апологію поетичного мистецтва, вдавшись передусім до художньо-образних аргументів – до античних міфів, які розкривають естетичну природу і значення поезії в історії людства.

Уже з першого рядка свого твору Павло Русин відображає міф про божественне походження поезії: «Світлий дар богів – поетичне слово, // Їхнє дитя, гомінке й солодке»[7]. Топос «дар богів» тлумачиться автором як «наслання-натхнення»:

Отже, про співця недаремно кажем,
Що натхненний він божеством небесним,
Бо летить до зір, над земним поділлям,
Крила простерши[8].

У процитованих рядках закодовано декілька античних міфів, кожен з яких має свою семантичну і наративну структуру. Ставлячи в один ряд поняття «натхнення» і «божество небесне», Павло Русин не вказує на ім’я Аполлона (Феба), хоч саме з цим іменем олімпійського бога,

---

[6] *Савчук О.* Цит. вид. – С.146.

[7] *Русин П.* Похвала поезії // Українські гуманісти епохи Відродження. Антологія: У 2 кн. – Кн. 1. – К.: Основи, 1995. – С.16.

[8] Там само. – С.16.

сина Зевса і Лето, пов'язувалося в античні часи мистецтво. Спогадавши Аполлона у такому сенсі (мистецька функція цього бога – одна з багатьох у його легендарній біографії), виходимо на міфи про Гелікон і Парнас. Відомо, що Гелікон – гора, де жили музи, де Аполлон водив з ними хороводи, де влаштовувалися творчі змагання з музики, поезії, гімнастики; у переносному значенні Гелікон – місце творчого натхнення. Таким же місцем вважався і Парнас – святилище поезії. В одній з ущелин Парнасу, біля Дельфів, за міфом, б'є Кастальське джерело, священна вода з якого надихала поетів на творчість (у сучасній мові вислів «кастальське джерело» означає «джерело натхнення»). У цьому контексті доречний ще й образ Пегаса, про якого Павло Русин згадує у рядку: «Хто б Пегаса знав, якби все у пісні не оживало?»[9]. Цей чарівний крилатий кінь, який, за найдавнішим міфом, народився з крові горгони Медузи, коли Персей відтяв їй голову, у творчості александрійських поетів (III ст. до н.е.) перетворився у «коня поетів»: якось музи співали так гарно, що вся природа від зачудування завмерла, а Гелікон здійнявсь аж до неба; тоді олімпійські боги наказали Пегасу повернути гору на землю – кінь ударив по горі копитом, від чого вона опустилася, а на місці удару забило джерело Гіппокрена (аналог Кастальського джерела). У сучасному образному тлумаченні вислів «осідлати Пегаса» означає «стати поетом».

Десь згадавши імена міфічних персонажів, а десь обійшовшись тільки натяком («натхнення», «божество небесне»), український поет не розгортає жодного міфа і жодного «магічного імені», розраховуючи, очевидно, на освіченого читача-слухача, обізнаного з античною міфологією, з образною семантикою міфологічних персонажів. Тож у вірші помічаємо лише поверхневий пласт міфа, своєрідну загадку, яку читач має розгадати, спираючись і на знання, і на власну уяву. Така співтворчість забезпечує розуміння художньої суті висловленого.

[9] Там само. – С.17.

У декількох строфах Павло Русин за допомогою певних алюзій розвиває свої ренесансні уявлення про естетичну природу мистецтва і творчого натхнення. Він пише про те, що «поетичне слово» – це високе мистецтво («лине ввись»), яке співзвучне «дев'ятьом небесним сферам». Неясною тут є кількість «небесних сфер», оскільки в античні часи греки і римляни називали сім планет іменами богів: Меркурій – Гермес, Марс – Арес, Юпітер – Зевс, Сатурн – Кронос, Венера – Афродіта, а також до планет зараховували Сонце і Місяць. Число дев'ять вжите тут або помилково, або ж свідомо, на що вказують подальші слова: «дев'ять муз подають свій голос влад із хором сфер, що в глибокім небі мірно кружляють»[10]. Очевидно, поет співвідніс кількість муз із уявною кількістю планет, підкресливши зв'язок мистецтва з небесними силами. Муз (у римлян – *камени*) він також не називає, як і планети, даючи можливість читачеві самостійно уявити собі таку картину: навесні і влітку на схилах зеленого Гелікону, де таємниче переливаються води Гіппокрена, або на високому узгір'ї Парнасу, біля чистого Кастальського джерела, Аполлон водить святкові хороводи з дев'ятьма музами; юні прекрасні музи, дочки Зевса і Мнемосіни, – чарівні супутниці Аполлона, який іде попереду і супроводжує їхній злагоджений хор грою на золотій кіфарі. Він іде велично, увінчаний лавровим вінком, а за ним Калліопа – муза епічної поезії, Евтерпа – муза лірики, Ерато – муза любовних пісень, Мельпомена – муза трагедії, Талія – муза комедії, Терпсихора – муза танців, Кліо – муза історії, Уранія – муза астрономії і Полігімнія – муза священних гімнів. Урочисто звучить їх хор, і вся природа заворожена божественним співом[11].

Скупі, лаконічні рядки Павла Русина насправді місткі і запліднені внутрішнім змістом, який спроможний оприявнитися в уяві освіченого і чутливого до поезії читача.

---

[10] Там само. – С.16.

[11] *Сковорода Г.* Твори. – К.: Наукова думка, 1983. – С.86-87.

Тут автор не лише інтерпретатор античних міфів, він ще й учений, котрий у «Похвалі поезії» демонструє свої широкі пізнання з античної філософії, історії, культури. Трактуючи божественну природу поезії, Павло Русин покликається на Платона, котрий у своїх працях висловлював міркування щодо цього питання:

Сам Платон-мудрець у своїх писаннях
Вчив, що й дев'ять муз подають свій голос
Влад із хором сфер…[12].

Жанр твору українського поета не спонукав до розшифрування назви «писань» чи до експлікації поглядів філософа, а проте можна здогадуватися, що в цьому разі йдеться про містичні уявлення Платона про природу мистецтва, суть якого, на його думку, пояснюється особливостями творчого акту, позначеного одержимістю митця: це винятковий вид натхнення, який передається творцю вищими, божественними силами. Творчість, вважав Платон, –- це містичний процес, який доводить здатність мистецтва впливати на людей, «заражати їх тими почуттями й афектами, які вмістилися в художньому витворі» (див. діалоги «Тімей», «Федр», «Федон»[13]).

Пояснюючи природу мистецтва в античному дусі, Павло Русин у своєму творі не оминув полеміки довкола поезії, що для нього видавалося, мабуть, актуальним аспектом на початку XVI ст., коли в українську літературу почали проникати із Західної Європи ренесансно-гуманістичні ідеї. Поет вдається до імітації мовлення прихильників середньовічного погляду на поетичне мистецтво: «Кожен твір співця, – вороги ясного Феба твердять так, – небилиці сущі»[14]. Власне, Павло Русин і не полемізує із «ворогами Феба», а викладає такі свої міркування: «В пісні ж, десь на дні, по-мистецьки скрита // Зблискує правда»; «Хист тонкий бува і у грубім тілі.// Так і

[12] *Русин П.* Цит. вид. – С.16.
[13] *Платон.* Діалоги / Перекл. з давньогрецької Й.Кобів та ін. – К.: Основи, 1999.
[14] *Русин П.* Цит. вид. – С.16.

суть свою досконала пісня // Звикла ховати»[15]. Як бачимо, автор замислюється над проблемою взаємозв'язку змісту і форми в поезії, і його позиція однозначна: головне – зміст, який приховує вигадлива (мистецька) форма. У цих міркуваннях Павло Русин солідарний з поглядом Платона, який стверджував, що суть прекрасного доступна лише розумові, мисленню, тому людина повинна, на його думку, у прекрасному (себто істинному) бачити сам зміст, ідеальну сутність буття, що дається в чуттєво сприйнятій формі[16]. Як видно, форма апелює до чуттєвості і є утвором чуттєвого, власне естетичного (акцентуємо, що «естетика» з грецької мови означає «чуттєво сприйняте»).

Відтак художня форма, художній прийом як своєрідний механізм естетичного творення мають передусім мистецький сенс і призначення, що сприяє творчому пізнанню істини («правди», «суті», за Павлом Русином). Значно пізніше, у XVIII ст., інший український поет і філософ Григорій Сковорода також розмірковував на цю тему в античному руслі: «Люблю тое, что сверху ничто, но в серіодке *чтось*, снаружи ложь, но внутрь истина <…> Иногда во вретищі дражайшій кроется камень <…> Самое солнце всіх планет и царица Бібліа из тайнообразующих фігур, притчей и подобій есть богозданна. Вся она выліпленна из глинки и называется у Павла буйством, но в сію глинку водхнен дух жизни, а в сем буйстві кроется мудріе всего смертного. Изобразить, приточить, уподобить значит то же»[17].

Поезія в розумінні Павла Русина постає чудовим засобом увічнення історичних подій та імен, лише вона є найбільш тривкою у «зрадливім світі» – понад «ладан», «рудий метал», «перли». Саме поезії, на думку автора «Похвали», людство завдячує тим, що пам'ять про Трою і Фіви, про Ахілла і Гектора, про Енея і Дідону не зникла у плині часу, тому-то Гомер і Вергілій, Овідій і Персій славні

[15] Там само. – С.16.

[16] *Платон.* Цит. вид. – С.210.

[17] *Сковорода Г.* Цит. вид. – С.86-87.

передусім тим, що в слові закарбували те, що руйнує час. У вірші Павла Русина зринає чимало імен, топонімів, подій з античного минулого, більшість із них набуває у тексті образного значення, стає символом, за яким стоїть певна історія, певний сюжет, але автор обмежується тільки знаковою номінацією, тобто ніби пропонує читачеві розшифрувати «магічне ім'я». З-поміж тих історичних і культурологічних алюзій є чимало закодованих міфів. Наприклад, у вірші згадується Ясон і «золоте руно, ним добуте», а за цим, як відомо, стоїть цілий цикл легенд про аргонавтів – від оповідок про народження Ясона у Фессалії і до його смерті під уламками витягнутого на берег ветхого корабля «Арго» (всі міфи про походи аргонавтів викладені у поемі грецького поета III ст. до н.е. Аполлонія Родоського «Аргонавтика», зі змістом якої міг бути знайомий український поет).

Або ж такі рядки у «Похвалі поезії»:

Звідки знали б ми й про братів-фіванців,
Тих, які – о гріх! – піднімали в гніві
Брат на брата меч, щоб його багрити
Братньою кров'ю? [18].

І в цьому разі Павло Русин не розгортає міф, а подає лише його художній код, в основі якого архетип – братовбивство. Розкодування цієї строфи розкриває міфологічний сюжет, у якому зображено трагічні стосунки двох братів, синів Едіпа та Іокасти – Етеокла й Полініка. Коли Едіп залишив Фіви, то владу передав обом синам, але сварки і незгоди поміж ними призвели до того, що Полінік звернувся до Адраста, який організував змову проти Етеокла, що вилилось у збройний похід проти Фів. У битві полягло багато воїнів, після чого брати завершили справу двобоєм, у якому обидва загинули (цей сюжет використав Есхіл у трагедії «Семеро проти Фів»). Видається так, що Павло Русин не тільки знав цей міфологічний сюжет, який входить у так званий «Фіванський цикл» (дитинство і Юність Едіпа у

[18] *Русин П.* Цит. вид. – С.17.

Фівах, смерть Едіпа, семеро проти Фів, Антігона, похід Епігонів, Алкмеон), а й був знайомий, зокрема, з творчістю Есхіла, який увічнив у слові міфічні події.

Лаконічно, сконденсовано означує український поет міф про Орфея, навіть не називаючи цього імені, обходячись лише поетичним евфемізмом:

Слава йде гучна по широкім світі,
З краю в край гримить – про співця-фракійця:
Милим дзвоном струн він дуби та скелі
Зрушував з місця[19].

У двох останніх рядках цієї строфи закладена своєрідна інтрига, яка спонукає заглибитися у міф, що структурно тільки окреслений, причому він стосується лише однієї грані образу Орфея – його здатності зачаровувати своєю грою на золотій арфі не тільки людей, а й упокорювати звірів, дерева, скелі і навіть розбурхане море. Проте цей образ зітканий ще із цілої низки міфів, серед яких поетична історія про кохання Орфея та Евридіки: коли вона померла від укусу гадюки, то Орфей спускався за нею на той світ, де підкорив своїм співом та грою самого володаря підземного царства Аїда, який дозволив відпустити Евридіку із своїх володінь, але за умови, що співець не гляне на неї, допоки не увійде до свого будинку. Орфей порушив заборону і навіки втратив кохану.

Безперечно, Павло Русин знав цю легенду, але акцент зробив на тому, чого вимагав творчий задум: прославив силу мистецтва. Таку ж мету він ставить, згадуючи «співця із Смірни», тобто Гомера, «з Мантуї співця», тобто Вергілія, «з Кордови співця», тобто римського поета Марка Аннея Лукана, а також поета, який «уславив край Пелегнійський», тобто Овідія. У цьому випадку Павло Русин використовує образне іносказання, не називаючи прославлених античних поетів на ім’я, оскільки «магічне ім’я» мається на думці, його означено творчими діяннями тих, про чиє ім’я треба здогадатися – це свого роду «літературна загадка» у

[19] Там само. – С.18.

«Похвалі». Проте деякі інші імена названі без закодовування – це Флакк, Юній, Персій, Назон, Катул, Тібул, Проперцій, кожному з яких дається образна характеристика: наприклад, Флакк – «в сім'ї поетів перший лірик був», Персій – «той, хто сатиру вперше вигострив», Тібул – «сумний», Проперцій – «гордий» тощо.

Апологія поезії у вірші Павла Русина має дидактичний смисл, оскільки поетична творчість в уяві автора «Похвали» асоціюється з «вічним світлом», яке проливається із книг, без яких він сам «помацки йшов би». Тому, апелюючи знову і знову до міфічного Феба-Аполлона та дев'ятьох муз, поет ненав'язливо запрошує:

Ось тому, прошу, - коли справді вабить
Фебів храм тебе і шануєш ревно
Дев'ять муз, сестер, - до того поета
Серцем горнися[20].

Павло Русин, вслід за давньоримським автором «Ars poetika» Квінтом Горацієм Флакком (I ст. до н.е.), проповідує у поезії єдність «користі і насолоди» (пізнання й естетичного задоволення). Цей принцип цілком вписується у ренесансний ідеал спраги життєвих відчуттів, що продемонстровано, наприклад, в «Апології поезії» Дж.Бокаччо (1313-1357 рр.) і трактаті Л.Валла (1407-1457 рр.) «Про насолоду». Діячі Відродження прийшли до думки про самоцінність мистецтва, яке здатне пробуджувати у людині високі пориви до прекрасного і розумного, що, зрештою, пропагує і Павло Русин у своїй «Похвалі поезії».

[20] Там само. – С.19.

Малинка Микола
(Переяслав-Хмельницький)

Образ Діви Марії в апокрифі "Ходіння Богородиці по муках" та в українському хронографі XVI століття

Святе Письмо і релігійна освіта міцно ввійшли в свідомість і культуру нашого народу. Біблійні теми, образи, сюжети з часу прилучення наших предків-русичів до віровчення та європейської християнської спільноти, завдяки посередництву Візантії, Болгарії трансплантувалися в національне письменство, часто поєднуючись зі зразками народної творчості, входили в життєвий побут українців. Так, наша давня творчість синтезувала в своїх підвалинах пратрадиції з надбанням християнизованого світу. Популярними та вагомими за значенням у давній книжності були матеріали, пов'язані з життям і діяннями світочів біблійного віровчення – земним Богом Ісусом Спасителем, апостолами, проповідниками, мучениками, фундаторами церкви як реальними прикладами-ідеологемами для наслідування в повсякденному бутті наверненої до православ'я української нації. Однак, особливої уваги в середньовічній Європі, після Ефеського собору 431 року, зазнав образ земної жінки, від якої з'явився в світі рятівник від гріхів усього людства – Спаситель, коли її "велено шанувати як Богородицю"[21].

Літературний образ Матері Божої ввійшов у світове мистецтво завдяки пам'ятці святого Єфрема Сирина (306-373 рр.) "Дерево життя, сховане в центрі раю, виросло

[21] *Качуровський І.В.* Генерика і архітектоніка. – К.: Видавничий дім "Києво-Могилянська академія", 2005. – Кн.1: Література европейського Середньовіччя. – С. 156.

в Марії", проте змістовна маріїнська література з'являється в європейському світі лише на початку VI століття низкою творів Романа Солодкоспівця та Германа Константинопольського. Одначе, продуктивного культивування ця велична постать, як підкреслюють французькі дослідники біблійного матеріалу в європейській культурі А.Ланглуа та Ле Муане, зазнає з XII ст., зокрема з латиномовних письменницьких творінь Бернара Клервоського та Адама Сен-Вікторвоського[22]. В Україну ж цей образ, як і християнська традиція взагалі, потрапляє через перекладні твори у період правління Ярослава Мудрого, започаткувавши надалі потужну маріїнську культурну (зокрема літературну) традицію.

Діва Марія, Богородиця, Мадонна закріпилася в свідомості українців і як мати Ісуса Христа, "яка чудесно народила, не порушивши своєї незайманості"[23], і як трансформований образ язичницької богині Лади, символ заступництва. У такому своєрідному синкретичному сприйнятті цей образ зміг глибоко проникнути в народну свідомість як оновлено-краще рідне, а не запозичене й насаджене з князівської ласки. Тому закономірним явищем є популярність у національній традиції культивування Богородиці як богорівної заступниці роду людського.

Своєрідного висвітлення й літературного вмотивування в давньоруській словесності зазнають вказані тема й образ у житійній та апокрифічній словесності та літературно-історіографічних пам'ятках, зокрема в апокрифі "Ходіння Богородиці по муках" (XII ст.) та українському хронографі XVI століття, який нещодавно було повернено до скарбниці національної літератури. Зазначимо, що апокрифи як жанр виникли на рубежі нашої доби й спочатку призначалися для обраних книжників, а згодом

---

[22] *Ланглуа А., Ле Муане А., Спіс Ф., Тібо М., Требюшон Р., Фуйу Д.* Святе Письмо в європейській культурі: Біблійний словник / Зоя Борисюк (пер.з фр.), Наталя Лисюк (пер.з фр.). – К.: Дух і Літера, 2004. – С.130.

[23] *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. – 3-е видання. – К.: Дух і Літера, 2007. – С. 138.

трансформувалися в заборонені церквою літературні зразки. Вони поділялися на старозавітні (цикл книг Єноха, "Ювілеїв", "Псалмів Соломона"), новозавітні (про Ісуса Христа, апостолів, Богоматір) тощо. Ціннісні класифікації цих оповідей-легенд, що функціонували в національному письменстві, здійснили І.Франко, М.Грушевський, Г.Булашев, Ф.Колесса та інші[24]. Апокрифи в Україні користувалися широкою популярністю серед населення, мали просвітницьке значення, позаяк, асимілювавши в собі дохристиянські елементи, завдяки "контамінації біблійних сюжетів та образів і поганського фольклору або Біблії та інших джерел"[25], у такий спосіб "служили вони доповненням і розширенням Святого Письма та біблійних книг"[26].

Тема Апокаліпсису пронизує твір "Ходіння Богородиці по муках", в якому зображується подорож Діви Марії до потойбічного світу, де вона бачить муки грішників. Сповнена співчуття до приречених, прохає Творця зменшити їхні страждання. Своєрідного значення в такому випадку зазнає сам жанр пам'ятки: "ходіння" тлумачиться не традиційно як "подорожні замітки", "мандрівка до Святих місць"[27], а – переміщення між світами, між небом і землею. Згадані антиномічні пари немов би протиставляють людське та боже, виражаючи антитетику бароковості, елементи естетики якої характерні не лише для творчості XVII століття, а й інших періодів.

---

[24] *Франко І.* Передмова до видання "Апокрифи та легенди з українських рукописів. Т.1. Апокрифи старозаповітні" // Франко І. Зібрання творів: у 50-ти томах / Редкол.: Є.П. Кирилюк (голова) та ін. – К.: Наукова думка, 1983. – Т.38: Літературно-критичні праці (1896-1911) / Упоряд. та комент. О.І. Гончара; Ред. М.Т.Яценко. – С. 34-36; *Колесса Ф.* Українська усна словесність. – Едмонтон: КІУС, 1983. – С. 254.

[25] Лексикон загального та порівняльного літературознавства / Буковинський центр гуманітарних досліджень / Анатолій Волков (голова ред.). – Чернівці: Золоті литаври, 2001. – С. 38.

[26] Історія української культури / І.Крип'якевич (заг. ред.). – 4.вид., стер. – К.: Либідь, 2002. – С. 202.

[27] *Білоус П.* Давня українська література в школі. – Житомир, 2007. – С. 203.

Сам Образ Божої Матері ідейно не вписується в картини пекельного суду, акумулюючи в собі християнське поняття чеснот. Таким чином збільшується прірва між небесним, світлим і земним, недосконалим. Завдяки принципові хронотопної невизначеності, що є характерною ознакою житійного підходу при описі канонізованих героїв[28], з одного боку, глибше підкреслюється доброчесність Діви, а з іншого, – засуджується ступінь людської гріховності, бо муки безкінечні. Пекло немов би вміщує ввесь топос негативізму епохи Середньовіччя, згрупований за релігійно-народним розумінням рівнів морального відступництва. Так, найгіршу кару спокутують світське населення "іж чужоє добро шарповали, … пили"[29], "лінивії вставати до церкви"[30], лихварі; духовенство, яке ставить перед прихожанами високі моральні вимоги, а самі "'волі божої не творили'", "зле чинять"[31]. Дана класифікація знайшла своє продовження та інтерпретацію в поетиці національних богословів, зокрема в працях Кирила-Транквіліона Ставровецького та Йоаникія Ґалятовського.

Однак, ключова ідея розуміння образу Матері Божої, на думку О.Сирцової, "виражена в молитві про припинення пекельних мук", котра "у певному культурному контексті могла набирати… "чистецевого" сенсу"[32]. А це вже свідчить, як стверджує сучасна харківська дослідниця маріїнської

---

[28] Александров Александр Васильевич. Образный мир агиографической словесности: Статьи и материалы (1990-1997) / Институт литературы им. Т.Г.Шевченко НАН Украины; Одесский гос. ун-т им. И.И.Мечникова / А.В.Мишанич (отв.ред.). – О.: Астропринт, 1997. – С. 6.

[29] Українська література XIV – XVI ст.: Апокрифи, агіографія, паломницькі твори, історіографічні твори / Ред. В.Л. Микитась; Упор. і прим. В.П.Колосової. – К., 1988. – С. 38.

[30] Українська література XIV – XVI ст... – С. 39.

[31] Там само. – С. 40.

[32] *Сирцова О.* Апокрифічна апокаліптика: Філософська екзегеза і текстологія з виданням грецького тексту Апокаліпсиса Богородиці за рукописом XI століття Ottobonianus, gr. 1 / О.Сирцова; Інститут філософії НАН України. – К.: Видавничий дім "КМ Academia"; Університетське вид-во "Пульсари", 2000. – С. 189.

тематики в давньому національному письменстві Олена Матушек, про "поєднання рис православної і католицької субкультур"[33] у даній пам'ятці і символізує її україноєвропейську спрямованість. Крім того, завдяки проявленню співчуття та безмежного милосердя до людей (навіть ймення Марія ("Міріам" із давньосемітської мови – "та, що ридає"[34]) цей образ, відповідно до католицької та православної традицій, контамінує в собі значення "всепрощаюча Мати, до якої може звернутися найбезнадійніший грішник"[35]. Тому через її заклик до духовного очищення простежується дидактична спрямованість апокрифа.

Ідеологема Матері Божої відображена і в зведеному збірникові оповідей зі всесвітньої історії на основі матеріалів Біблії, візантійських (Іоанна Малали, Григорія Амартола, Григорія Синкелла), польських (Яна Длуґоша, Марцина Бєльського, Матвія Стрийковського) хронік, перекладних повістей ("Олександрії", "Юдейської війни" Йосифа Флавія), літописних пам'яток національного письменства тощо, що відомий у раніших наукових розвідках як "неподілений на глави"[36], "західноруської"[37] чи "південноросійської редакції"[38], а нині розглядається як "український хронограф 1 редакції (XVI ст.)"[39].

---

[33] *Матушек О.Ю.* Символіка Богородиці у метатексті барокової літератури: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Харківський держ. ун-т. – Х., 1999. – С. 1.

[34] Словник символів культури України / За заг. ред. В.П.Коцура. – К.: Міленіум, 2005. – С. 54.

[35] *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. – С. 142.

[36] *Попов А.* Обзор хронографов русской редакции. – М.: Тип. Лазаревск. ин-та, 1866. – Вып. 1. – С. 95.

[37] *Розанов С.П.* Хронограф западнорусской редакции. К вопросу об его издании // Летопись занятий Археографической комиссии. – 1913. – Вып. 25. – С. 2.

[38] *Науменко В.* Хронографы южнорусской редакции // Журнал министерства народного просвещения. – 1885. – №5. – С. 35.

[39] *Мыцык Ю.А.* Украинские летописи XVII века. – Днепропетровск: ДГУ, 1978. – С. 40.

Дана історіографічно-літературна пам'ятка була створена на основі найдавнішої редакції "Хронографа" Пахомія Логофета (1442), ввібравшого в себе матеріал згаданих вище візантійських середньовічних хронік, через одну проміжну редакцію; польської "Хроніки всього світу" Мартина Бєльського (1550); частково матеріалу з російського хронографа першої редакції (1512 року), з яким походили з одного першоджерела, та з давньоукраїнської літописної творчості. Вона продовжила хронікарську традицію Київської Русі, що була добою вітчизняної античності, започатковану "Хронографом за великим викладом", створеним у Києві в XI ст., та "Хронографом XIII століття", який з'явився на Волині в 1262 році[40].

Розпочинається твір повістю про славнозвісного О.Македонського, що відрізняє його від давніх російських та візантійських хронографів, де оповідь ведеться від біблійного першопочатку. Опущена в ньому Старозаповітна історія, практично відсутній літописний матеріал. Фактично, форма твору стала й продовжує літературні хронікарсько-літописні традиції Київської Русі. І це не дивно, адже XVI ст., час створення цієї пам'ятки, в національному письменстві – перехідна доба від Середньовіччя до Нового часу, який визначається Й.Хьойзинґою "пізнім Середньовіччям"[41]. Д.Лихачов конкретизує його ознаки зверненням до тем, ідей княжих часів, що є стилем другого монументалізму[42], "коли література немов знову повернулася до принципів монументального історизму XI – XIII ст. з його прагненням охопити і відобразити хід світової

---

[40] *Пелешенко Ю.В.* Українська література пізнього Середньовіччя (друга половина XIII – XV ст.). Джерела. Система жанрів / НАН України; Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка. – К.: Поліграфічний центр "Фоліант", 2004. – С. 30.

[41] *Хёйзинга Й.* Осень Средневековья. Исследование форм жизненного уклада и форм мышления в XIV и XV веках во Франции и Нидерландах / Й.Хёйзинга; Пер. с нидерландского Д.В.Сильвестрова – М.: Наука, 1988. – С. 212.

[42] *Лихачёв Д.С.* Избранные работы: в 3 т. / Д.С.Лихачев. – Л.: Худ. лит., 1987. – Т.1.: Развитие русской литературы X – XVII веков; Поэтика древнерусской литературы. – С. 100.

історії, побачити в кожній історичній постаті втілення тих чи інших суспільних якостей – позитивних чи негативних”[43].

Синкретичність жанру пам’ятки дала авторові збірника змогу виразити пов’язаний з маріїнською темою матеріал у відповідній національному письменству формі – житії. Специфіка поетики вираження цього образу – поєднання художніх засобів хронографічного жанру (просвітницьке висвітлення її образу як жінки, що дала життя Спасителеві) та житія (показ її як символу християнського благочестя, мучеництва, приклад якої нагально був необхідний у складній для України ситуації занепаду церкви, поширення єресей, моральної зневіри суспільства, тобто на час створення твору – другої половини XVI ст.). У такий спосіб образ Матері Божої виражений у творі в євангельських літературних традиціях: походження, славні діяння, підсумок людського земного існування, перехід в іншу іпостась.

Постать Діви Марії вперше з’являється у творі із представлення її генетичного коріння. Однак її родовід виводиться не лише за його чоловічою гілкою, що було каноном для біблійної традиції (зокрема, так представлене походження Ісуса Христа в Євангелії від Луки[44]), але й, оскільки “про походження й … дитинство Марії … євангельська оповідь (де взагалі відомості про Марію дуже незначні) нічого не повідомляє”[45], – за жіночою, що є апокрифічним елементом пам’ятки. Таким чином, розкривається славетне (богообране) її походження; цей вірогідний матеріал, крім елементу житійного підходу до показу образів християнських світочей, виражає споконвічно традиційне для української літописної (писемної взагалі) творчості культивування слави предків.

---

[43] Там само. – С.101.

[44] Библия. Книги священного писания Ветхого и Нового Завета. Канонические в русском переводе с объяснительным вступлением к каждой книге Библии и примечаниями Ч.И.Скоуфилда с английского издания 1909 года. – Чикаго, 1989. – С. 1183.

[45] *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. – С. 138.

Відповідно до особливості ідейного підґрунтя хронографічного жанру подальша доля й висвітлення образу цієї святої жінки має інформативне спрямування: подача відомостей про народження нею Сина-Спасителя, де закцентовано увагу, що її "“дѣвство бысть н**е** по возд**е**ржанію, якож**е** прочимъ ч**е**ловѣкомъ, но наш**е**ствие**м**ъ святаго Духа, **е**ж**е** **е**сть паче ч**е**ловѣч**е**скаго **е**ст**е**ства, якож**е** мнози отъ святыхъ свидѣтельствуютъ”»»”[46]. У такий спосіб реалізується просвітницька спрямованість пам’ятки на збагачення читача світськими й церковними історичними відомостями та водночас підвищує його моральний ухил і духовний розвиток. Упроваджений в канву твору авторів підхід, концепція якого, можливо, запозичена у голландського гуманіста Еразма Роттердамського – для досягнення щастя необхідні гармонійно поєднані гострий розум і висока моральність, – був відповіддю на злободенне знецінення в добу відкриття нових світів, реформації і церковного устрою й закликав до релігійної чистоти європейців, українців зокрема. Приклад діянь Марії – яскравий зразок для наслідування, ідеал для наближення кожного в своїх ученнях і діях для власного духовно-свідомісного очищення та задля суспільного спасіння від аморального звиродніння і цинізму конформізму в цілому. Це була нагальна потреба і для Європи, і для Вкраїни.

Агіографічна форма вираження образу Богоматері проявлена і в підсумкових матеріалах її земного життя та епізодах так званого Успіня – переходу у вічні небеса, “яко и по см**е**рти жива **е**сть и воскр**е**с**е** изъ гроба, якож**е** и Господь Ісусъ Христосъ”[47]. Переповідаючи знову славетність її діянь, автор хронографа наголошує на гармонійному поєднанні в образі Марії людського і божественного начал, яка всім своїм життя утверджувала

[46] Хронограф западнорусской редакции // Полное собрание русских летописей. – Пг., 1914. – Т. 22. – Ч.2. – С. 49.

[47] Там само. – С. 59.

ідеали духовної чистоти і материнських почуттів для наслідування, що актуальне в усі часи для християнських народів. Як відзначає медієвіст Сергій Аверинцев, оповіді про Успіня Марії використовуються в пам'ятниках письменства "символічно", бо вони "немов повторюють найважливіші смислові моменти Її життя: провіщення від Архангела Гавриїла про Близьку смерть – нове Благовіщення, прилучення до "небесної слави"… – нове "введення до храму"[48]. Здається, докладне зображення закінчення земного життя Марії – це просвітницька достовірність для переконання людського інтелекту, а епізод переходу Богоматері в небесні світи – душі освіченого читача.

Отже, впродовж століть українська творчість черпала натхнення й авторитетні приклади духовної величі зі сторінок Святого Письма. Образи, сюжети, інтенції трансплантувалися в пам'ятки національної творчості, додаючи до суто авторового бачення світу ще й канонічні християнські концепти. Особливою популярністю в давньоукраїнській книжності користувалися сюжети, пов'язані з образом Діви Марії. Так, своєрідне ідейне вираження цієї постаті спостерігається в апокрифічній пам'ятці середньовічної доби "Ходінні Богородиці по муках", де образ Матері Ісуса Христа виступає антитезою грішному світові і його представників, символізуючи світло й порятунок; пов'язаний з нею і чистець як єдина можливість очищення і звільнення від пекельних мук за гріхи. Потребу морального і розумового українського (європейського, світового) ренесансу виражено також у потрактуванні образу Богородиці в українському хронографі XVI століття. У ньому автор звертаються до літературного образу Діви не як символу, а реальної визначної постаті в цивілізаційній ході людства. У житійній формі, наближеній до канонічної євангельської традиції, представлено її земне життя як історичну ланку становлення світового

[48] *Аверинцев С.* Софія-Логос. Словник. – С. 140.

християнства і його церкви, а її чистота і боговірні діяння – задля просвітницької повчальності та християнського дидактизму. Таким чином, Божа Мати виступає в обох творах образом-закликом до очищення від буденної жорстокості і віровідступництва душі, помислів і діянь свідомих українців (людської спільноти взагалі) (в апокрифі завдяки протиставленню в тексті божого (духовно чистого) і людського (гріховного)", а в хронографі – достовірній оповіді, вираженій у формі житія, її земного буття, вартого наслідування), що було й залишається актуальним й необхідним для нормального співжиття homo sapiens.

IV. Полемічна трибуна.

Габлевич Марія
(Львів)

Духовна концепція сонетів Шекспіра

Conception is a blessing, but not
as your daughter may conceive.
Hamlet to Polonius

Сонет 1
From fairest creatures we desire increase…

1-4: Від найкращих створінь ми бажаємо примноження,
Щоб [таким чином] *Троянда* краси ніколи не вмирала,
Але як [той, що] старіший, повинен з часом упокоїтися,
Щоби пам'ять його ніс [виношував у собі] його ніжний нащадок.

Creatures – біблійний термін, що позначає будь-яке "(с)творіння"[1]. Отже, автор говорить про культуру загалом, як про плекання-культивування всього, що є найкраще з-посеред плодів, рослин, тварин, людей і людських творив-творінь. Шекспір загалом користується такою лексикою, яка своїми образотворчими можливостями дає змогу охоплювати світ, творений і природою, і людьми, – світ видимий (тілесно-матеріальний) і невидимий (душевно- і духовно-матеріальний).

Троянда краси – в оригіналі "beauty's *Rose*" (з великої букви і курсивом). *Rose* в англомовній поетиці є чоловічого

[1] …So God created man in his own image, in the image of God he created him; male and female he created them. God blessed them and said to them: «Be fruitful and increase in number» (Genesis 1:27-28).

роду (так само як персоніфікована Любов-*Love – Eros,* анаграма *Rose*), і цей чоловічий рід кидає чоловічу тінь на всі 125 наступних сонетів, хоча, коли окремо взяті, багато з них можуть читатися як звернені до жінки[2].

"Упокоїтися", як і оригінальне *decease* – слово, що асоціюється з людьми; однаково передають образ припинення руху життя, настання спокою. А от "старішому" в оригіналі насправді відповідає слово з рослинного контексту, *riper* – "стигліший, зріліший". Отак, перемежовуючи між собою слова з різних ужиткових царин, Шекспір досягає якнайзагальніших обширів значень. "Шекспір – універсальний, як сама природа", – кажуть шекспірознавці. Перемежовування – в міру – різних асоціативних семантичних полів і є одним зі способів досягнення універсальності.

Другий чотиривірш вже звернений прямо до Читача – будемо традиційно називати його "Юнаком", маючи на увазі будь-кого з молодою і живою душею[3]:

5-8: Але ти, прив'язаний до своїх власних яскравих очей,
Годуєш пломінь свого світла самодостатнім паливом,
Роблячи голод з достатку,
Самому собі ворог, до солодкого себе занадто жорстокий.

Голод Читач цього сонета "робить" не для себе, а для інших – *для світу* (14); ніхто не має користі з пломеніння в його грудях, що сяє з його очей. Автор вочевидь мислить пломеніння у грудях, описане в цьому катрені, і красу, згадану в попередньому катрені, як одне і те ж.

Пломінь у грудях – це любов, E-R-O-S; краса, яка потребує розмноження – R-O-S-E.

EROS породжує ROSE.

Любов породжує – творить – веде за собою – Красу.

---

[2] Так, із 13 рукописних списків Сонета **2**, які дійшли до нас із XVI століття, п'ять мають заголовок: "До тієї, яка хоче вмерти Дівчиною".

[3] В англомовному шекспірознавстві прийнято називати адресата сонетів **1-126** *the Young* ***Man***. Пор. значення слова *man* у сонеті **20**, а також у наведених вище рядках Старого Завіту (прим.1).

Таке мовно-образне злиття Краси й Любові в єдине ціле започатковане в старофранцузькому "Романі про Розу" і є ренесансним розвитком куртуазної традиції провансальських трубадурів XII ст. (що, як показують серйозні дослідження XX ст., була традицією віровизнавчою і – єретичною: "sub rosa"[4]).

Самому собі ворог, до солодкого себе занадто жорстокий.

Thy selfe thy foe, to thy sweet selfe too cruell.

Продовжуючи думку про "самого себе" (про *thy self* – "твоє я"), Поет фактично робить аналіз психіки Читача, ділячи оте його "я" на "просто-я" ("твоє я", *thy self*) і на "твоє солодке-я" – *thy sweet self*. "Просто-я" несе відповідальність за його ж "солодке-я" (тут воно до нього "занадто жорстоке"). Розуміємо дві речі: що "солодке я" – це складова частина (*part*) того свідомого та відповідального "я", до якого й звертається Поет, і що "солодким я" позначено те, що щойно було окреслене як "*Троянда* краси", пломінь у грудях та його світіння в очах. Отже, наше "солодке я" – це наша любов, і вона ж – наша душевна краса, більше того, це – найкращий ЦВІТ нашої душевної краси, який може і *повинен* ДАВАТИ ПЛОДИ, МНОЖИТИСЯ.

9-12: Ти, що тепер є свіжою окрасою світу
І єдиним вісником веселої весни,
В твоєму пуп'янку ховаєш твій вміст
І, ніжний скупарю, марнотратиш, ощадячи.

"Пуп'янок" – це те ж саме, ще нерозквітле, "солодке я"; це пуп'янок Троянди краси, себто Краси-Любові. Так

[4] "Під трояндою", тобто "приватно, таємно". Єдине відоме мені дослідження про куртуазно-релігійну образотворчу мову і традицію: Дені де Ружмон. *Любов і західна культура*. – Львів, 2001 (Denis de Rougemont. *L'Amour et l'Occident*, 1956), однак таких у французьких медієвістів вже з'являється більше. Пор. Гамлетові "**дві** провансальські троянди на стоптаних черевиках", у відповідному контексті (III.2.259-272), що їх ніхто до пуття пояснити не годен. Сам Гамлет, устами Офелії, названий "Трояндою"; "майською Трояндою" названа й Офелія, як також ряд інших молодих персонажів в інших шекспірівських п'єсах.

Шекспір підказує нам, де і в чому полягає наше суто людське – наша сутність, зміст, вміст – і водночас радість життя: *content*.

Сонет 2.
When forty Winters shall besiege thy brow…

Як уже зазначалося, цей сонет зберігся, з дрібними змінами, в тринадцяти рукописних списках під різними заголовками, або й без них. П'ять із семи заголовків звучали: "До тієї, що прагне померти Дівчиною" – тобто, тієї, що свідомо уникає заміжжя і народження дітей. Специфіка англійської граматики в тому, що вона часто не дає вказівки на рід. Але в цьому сонеті є одна лексична вказівка на жіночий рід адресата – це число "сорок", з якого читачі-переписувачі сонета і зробили висновок, що адресований він дівчині. Адже сорок років для чоловіка аж ніяк не може вважатися критичним віком під оглядом старіння й народження дітей. (Тому навіть в одному із тих тринадцяти списків хтось поміняв число "сорок" на "шістдесят".) Нам цей факт говорить те, що 126 сонетів, названих нині "юнаковими", автор звів в один цикл не з думкою про фізичну стать якогось одного адресата чоловічої статі, бо писав їх для багатьох[5]. Скільки читачів, стільки адресатів. Душі людські, до яких і звертається автор, в любові відрізняються за статтю тільки тоді, коли йдеться про любов тілесну, плотську – а цій любові автор-чоловік присвятив 26 "жіночих" сонетів під номерами **127-153**. Та й більшість із них присвятив не жінці, а власному духові любові, якого у **144** сонеті назвав "*моїм* жіночим злом".

1-4: Коли сорок Зим обляжуть твоє чоло
І викопають окопи на полі твоєї краси,
Твоєї юності пишна ліврея, на яку задивляються нині,
Буде пошарпаним зіллям малої вартості.

[5] Про писання (любовних) сонетів див. у кількох п'єсах Шекспіра – "Марні зусилля кохання", "Два веронці", "Едвард III".

Слово “Зим” написане з великої букви. Великою буквою Шекспір позначав ідейно вагомі, ключові слова, що в сукупності творять змістову філософську картину. “Обляжуть” – військовий термін, від “облога”; разом з “окопами” це слово доречне остільки, оскільки йдеться про “поле краси”, яке водночас є полем битви між Зимою-старістю і красою-юністю.

Зрозуміло, що під “лівреєю юності” Поет має на увазі (зовнішню) вроду Юнака, красивого вже хоч би тим, що він юний[6]. Не забуваймо теж, що тут описується зовнішня краса Троянди (внутрішня – далі, вона в очах). Тому різні варіанти “лахміття”, які звичайно знаходимо в перекладах, є не цілком адекватним і, на жаль, гіршим образним означенням постарілої вроди, ніж оригінальне англійське *weed.* Це слово найчастіше перекладається як “бур’ян”, але це не зовсім те, що наш “бур’ян”; це – “польове зілля”, “польові квіти”. На тлі краси культивованої Троянди з попереднього сонета, прирівняти піднищену сорока зимами жіночу красу до “пошарпаного польового цвіту” (*a tottered weed*) цілком доречно – тим більше, коли щойно говорилося про “**поле** краси”.

Сонет 3.
Look in the glass and tell the face thou viewest…

В оригіналі, який починається з від-ображення Юнакового обличчя у дзеркалі, ключовим образом, звісно, є “образ” – ним і завершується сонет, в останньому рядку якого маємо це слово, *Image*, ще й написане з великої літери:

Та якщо ти живеш не для того, щоб тебе пам’ятали,
Умри самотнім, й Образ твій (у)мре з тобою.

Цей образ “Образу” бачиться мені тим важливішим, що невдовзі (через дванадцять сонетів) Поет сам візьме на себе функцію відтворення й увічнення Юнакового образу. Хоча насправді він уже це робить – увічнює образ Юнака – і свій.

[6] “Врода” переважно зовнішня, “краса” – обояка.

Деінде[7] я говорила, що, написавши саме цей заклик до Юнака – глянути в дзеркало, – Поет теж глянув у дзеркало – але в дзеркало власних віршів, і побачив у кожному з них відображення власного Образу – власного "я".

Говорячи про увічнення Поетом Юнака, не забуваймо, що цими ж віршами увічнив себе і Поет. Цю думку виніс на шмуцтитульну сторінку сонетарію його видавець у 1609 році, побажавши "єдиному батькові цих сонетів, містерові W.H., всякого щастя і тієї **вічності**, що обіцяна нашим **вічно живим** поетом."

Одна вічність на двох: один названий **батьком** ("зачинателем", *begetter*), а другий – **поетом** (гр. "творцем") **цих сонетів**. Отже, видавець книжок Томас Торп у XVI столітті добре розумів, чий Образ насамперед відбився в авторському тексті *цих сонетів* – образ власного – **двоякого** – "я" Поета, батька-творця: одне "я" ("несвідоме солодке") запліднює, друге "я" ("відповідальне свідоме") – виношує плід. Поет прославив у своїх любовних сонетах свого власного – і не тільки власного, бо одного для всіх – Запліднювача, яким є вічно юний Дух Краси-Любові[8]. Що це так, чому це так і задля чого це так – ось чого він учить своїх (молодих) читачів, із сонета в сонет.

Ось цей сонет, **3**, справді писався для чоловіка-юнака – це його стосуються риторичні питання:

5-12: Бо де є та, настільки гарна, чиє невколосковане лоно
Погордує твоєю господарською обробкою?
І ким є той, настільки залюблений, [що] стає гробівцем
Власного самолюбства, аби припинити родовід?
Ти — люстро твоєї матері, і вона в тобі
Пригадує милий квітень свого цвітіння,
Так і ти крізь вікна свого віку повинен побачити,
Незалежно від зморщок, цей твій золотий час.

---

[7] "Шекспірів Ерос життя і творчості" // William Shakespeare. Sonnets. Вільям Шекспір. Сонети / Пер. Д.Павличка. – Львів: Літопис, 1998. – С. 200.

[8] Про "запліднювача" див. початок розділу "Поет і Любов", зі статті "Шекспірів Ерос…".

“Золотим твоїм часом” Шекспір називає перший місяць весни – квітень, *April*. Саме перший, бо рік в Англії офіційно починався 25 березня, згідно з зодіакальним календарем, від пори весняного рівнодення, коли Сонце входить у перший знак Зодіака (Овен). Відповідно, весняними для тодішніх англійців були місяці квітень-травень і три чверті червня, аж до дня літнього сонцестояння – найдовшого дня 24 червня. Останню чверть червня, липень, серпень і три чверті вересня (по 22 вересня), відповідно, англійці називали *літом*. Це, звісно, трохи відрізняється від звичного нині для нас календаря. Відрізняється ще й тим, що англійці, ділячи рік чи добу на чотири пори, водночас мислили їх вдвічі ширшими категоріями. Тобто, мислили добу як “день-і-ніч”, а рік – як “зиму-і-літо”. До дня відносили ранок, до ночі – вечір; до зими відносили осінь, до літа – весну[9]. А якщо мислити календар ширшими категоріями, то термін **Літо** (з “весною” у ньому) стає синонімом народження, росту й дозрівання нового сімені – тобто, символом буття; тоді як **Зима** (з “осінню” вкупі) стає символом відмирання, забуття, небуття.

Оригінальні “вікна віку” (рядок 11) недарма фігурують поруч зі “зморшками” (на початку 12), бо ідеться про “вікна дому душі” – себто, про очі. Шекспір тут демонструє ще й свою унікальну здатність будувати речення так, що воно продукує два образи одночасно:

Так і ти крізь вікна твого віку побач
(*або:* повинен побачити, *або:* неодмінно побачиш),
Незалежно від зморщок, цей твій золотий час.

“Так і ти” апелює до попередніх двох рядків: “твоя мати в тобі бачить час свого розквіту”. Тобто так само, як мати зараз бачить в тобі свою юність, так і ти зараз в матері – незалежно від зморщок – *повинен* уміти побачити (*thou shalt see*) свою юність. “Зморшки” тут – материнські, а “твій

[9] Тому одна із Шекспірових любовних комедій називається “Сон *пів*літньої ночі” (це *пів* з перекладу викидають), а йдеться не про що інше, як про ніч на Івана Купала – за старим стилем, 24 червня; тобто йдеться про найкоротшу ніч у році, в яку, за легендами, закохані шукають “цвіт папороті”. Ця найкоротша ніч і наступний найдовший день позначають в англійців *півліта – midsummer*.

вік” – це твій теперішній юний вік. Це – перше прочитання і перше бачення у **зворотній** – **дзеркальній** – симетрії: так само, як мати дивиться на юнака, юнак дивиться на матір. Допоміжне дієслово *shalt* у другій особі однини (*thou shalt see*) виступає тут не як допоміжне майбутнього часу (як його необдумано трактують), а як модальне дієслово зі значенням повинності, обов’язку, наказу, яке є безчасовим.

Друге прочитання і бачення – оте граматично неточне, але традиційне, і має воно **паралельну** симетрію – тобто читач переноситься уявою в паралельну ситуацію далекого майбутнього: “Отак і ти, постарівши, будеш дивитися на свою дитину і бачити в ній те, що мати бачить зараз у тобі”. У цьому випадку “твій вік” – це твій старий вік, а “зморшки” – це зморшки довкола твоїх власних “вікон”-очей. Хоча в цьому випадку уявні зморшки довкола вікон-очей, *крізь* які уявно дивиться назовні “свідоме я”, уявно видимі цьому ж таки “я” тільки в дзеркалі. Отже, друге прочитання завертає нас до початку сонета: “Поглянь у дзеркало…”

Тобто, в цілому цьому вірші дзеркало присутнє чотири рази – 1) коли син дивиться на себе у дзеркало; 2) коли мати дивиться на обличчя сина; 3) коли син дивиться на звернене до нього старе обличчя матері, 4) коли син уявляє, як він дивитиметься на своє старе (і водночас материне) обличчя у дзеркалі, бачачи в ньому свою (і водночас материну) юність. Мати і син – одне для другого є дзеркалом; одне бачить в другому образ **власної юності**. Оцей Образ (з великої букви), каже Поет, разом з тобою і вмре – якщо лишиться невідтворений.

Та якщо ти живеш не для того, щоб тебе пам’ятали,
Умри самотнім, і **твій Образ** помре з тобою.

Цілий цей поетичний твір, вкупі з його Юнаком, є також *п’ятим* уявним дзеркалом. І як дзеркало (з Образом Юнака у ньому), він від-ображує Образ його-таки батька, творця – Поета. Поета, котрий сам є образом *свого* Батька-Творця. А от *свого* Юнака Поет не творить, тільки від-творює, від-ображує. Про це – в наступному сонеті.

Сонет 4.
Unthrifty lovelinesse…

1-2: Неощадлива вродо (милосте, приємносте), чому тратиш
На себе твоєї краси (законний) спадок?

Legacy – "спадок" у "спадку краси", *beauty's legacy* – юридичний термін, який впливає на стиль вірша, на його асоціації та визначає його ідею. Це словосполучення – "(законний) спадок краси" вказує, що будь-яка економіка краси повинна діяти згідно з законом.

Далі вказується, від кого цей спадок: замість *legacy* (просто "законної спадщини") маємо вже *bequest* – "спадкодавчий акт особистого передання":

3-4: Природи спадкодавство нічого не дає, тільки позичає,
І, будучи вільною (щирою), вона вільним і позичає.

Ідеться про індивідуально успадковані природні дари – красу зовнішню і внутрішню: здоров'я, таланти, душевні якості – зокрема і те, що англійці називають *graces*, латиняни називали Ґраціями, а греки – Харитами. Три Ґрації – три Харити були супутницями Афродіти-Венери, богині краси й любові. Отже, вони символізують ті якості душі, яких ми охоплюємо поняттями душевних краси і любові. (Які саме, точніше не скажу, але доброта й терпіння напевно до них належать.)

Позику звичайно дають особам юридично "вільним", необтяженим іншими боргами і тому платоспроможним. Від чого ще ці особи "вільні", буде сказано трохи далі.

5-8: Тоді, скнаро чарівний, чому ти зловживаєш
Багатим даром, даним тобі, щоб давати?
Лихварю безприбутковий, чому ти користуєшся
Такою великою сумою сум, а однак не можеш жити?

Англійські "лихвар"-*usurer* і "користуватися"-*use* – однокореневі слова, подібно як наші "корисливий" і "корисний". "Сума сум" – англійський варіант популярного латинського виразу *summa summarum*, для позначення

цілості, яка складається з частин (*parts*). “А однак не можеш жити” – бо “не маєш з чого жити”. Лихварі не мали з чого жити – не могли жити, не маючи прибутку, лихви. Підспудна думка автора: *радість життя, насолода з його багатств – в їх зуживанні, в самому проживанні життя.*

Двічі в цьому катрені підкреслюється багатство дару – капітал, що його успадкував Юнак для віддавання, але не пускає його у рух. Це пускання у рух – *having traffic* – обговорюється в третьому катрені:

9-10: *For having traffic with thy self alone,*
Thou of thy self thy sweet self dost deceive…

Бо, пускаючи у рух тільки своє “я”
(*або:* тільки себе **самого**),
Ти щодо свого “я” обманюєш твоє “солодке я”.

У цих рядках знову маємо поділ на “я” і “солодке (приємне, миле) я”, що був задекларований у найпершому сонеті. На своє превелике здивування, я помітила, що отих двох “я”, так яскраво вирізнених Поетом, англійські коментатори нібито не бачать. Вони мовчки оминають відповідні рядки (**1**.8; **4**.10) або посилено обговорюють інші речі у них. Різниця стерлася тим більше, що від певного часу (мабуть, від введення стандартної орфографії в кінці XVIII століття) ці словосполуки – *thy self, my self, our self, our selves* (“твоє я”, “моє я”, “наше я”, “наші я”) і так далі, – граматики зарядили писати тільки вкупі, перетворивши їх із повноцінних словосполук у формальні частки (як наша зворотня частка -*ся*) або у зворотний займенник, як наш *себе, собі, собою*[10].

Перекладачі або теж обходять стороною ці різні “я” в сонетах **1** і **4**, або номінують одне з них, “солодке”, хто “вродою”, хто “вродою-красою”, хто “власним життям”. Хоча аналіз цього сонета, **4**, показує, що “врода” і навіть

[10] У називному відмінку – “собь”, та й то тільки в російській мові, та й то це слово вийшло з ужитку в російській філософській мові після XIX століття. Натомість сучасні російські й українські перекладачі філософської літератури викинули навіть “я” як термін і ввели – для англійського *self* і французького *moi-toi-soi* – дивний семантико-морфологічний новотвір “самость” (“самість”).

“життя” – це тільки дві речі з тих великих цінностей, що одержані нами від Природи для віддавання.

Найкраще, обдумуючи цей сонет, тримати в пам’яті євангельську притчу про таланти (Мт. 25:14-30), з якої й походить юридично-лихварська лексика цього сонета. Лише у Шекспіра паном (Богом) є “Природа”, талантами – всі дари Божої природи, а ледачим робітником (рабом) Божим є Читач сонета. Різниця й та, що наш Поет звертається не тільки до робітника, котрий одержав у дар один-єдиний талант (26 кілограмів золота) і закопав його у землю, а до всіх – серед них і до тих, що обдаровані набагато щедріше.

Друге, що треба пам’ятати, це те, що Поет звертається до “**свідомого** я” свого Читача, нагадуючи про **неусвідомлені** цим “я” інші цінні його “частини” (*parts*, якості, *члены*), за які “свідоме я” несе відповідальність тим більше, що, даровані на час, вони не цілком йому належать.

З власною **свідомістю** годі “заключать сделки” чи “торгуватися”, як кажуть нам варіанти перекладів, – таке хіба роблять з власною **совістю**, свідомо кнуючи якісь не дуже добрі діла. Совість, як покажуть нам подальші сонети, теж належить до домени отого “солодкого я”[11]. А цей сонет каже, що, не пускаючи у прибутковий обмін, *traffic*, **ту частину себе**, те своє, дароване при народженні багатство, зване “солодким я”, “свідоме я” оту свою багато обдаровану частину **обманює**.

Говорячи образами притчі: робітник Божий[12] **свідомо закопує** свій солодкий скарб, замість віддати його грошомінам. Думаючи, що поступив розумно, робітник припустився непростимої помилки. Схитрувавши отак стосовно і скарбу, і свого пана, він обманув сам себе. А стався цей самообман через боязнь втратити скарб:

Я знав тебе, пане, що тверда ти людина, – ти жнеш, де не сіяв, і збираєш, де не розсипав. І я побоявся, – пішов і таланта свого сховав у землю (Мт. 25: 24-25).

---

[11] Сонет **61**.

[12] Той, що працює на Бога, Його діяч – рука, інструмент.

Боязнь, брак відваги, брак відкритості до світу – це той брак свободи, від якого застерігає Шекспір у 4-му рядку: “Вільна у щедрості природа щедро наділяє вільних (нескованих, неледачих духом, небоязких) людей”.

Ховаючи скарб у землю, ледачий робітник *про-ра-ху-вав-ся*. Цим і займається наше “свідоме я” – *раціо*, бо така його функція – важити, зважувати, розважати, вважати, важитися, відважуватися на щось, рахувати, прораховувати, рахуватися. Ось тут, мені здається, добрий за змістом переклад зробив Остап Тарнавський:

11-12*: Рахуючись з собою тільки, ти*
Обман наводиш тій красі й собі…
Тоді що ж, коли природа покличе тебе піти (з цього світу),
Який прийнятний *Звіт* можеш ти залишити?

“*Звіт*” надрукований курсивом і з великої літери. Таку ж ситуацію (з тим самим *Звітом* перед природою і так само надрукованим, та ще з *Поквитуванням* самої Природи) знаходимо в останньому Юнаковому вірші, **126**. Отже, Звіт перед природою у сонеті **4** – це не метафорична поетична забавка, і в ньому основну роль і грає оте “солодке я”, бо, коли воно так і залишиться обмануте відповідальним за нього Юнаком, Юнак не зможе успішно відзвітувати перед Природою в мить смерті.

Вочевидь, на час писання сонета **126** Поетів Юнак, який уже “виріс” (хоча і в **126** він залишається “любим Хлопцем”: *my lovely Boy*[13]), уже мав дещо для “прийнятного Звіту” перед Природою. Він сам, виявляється, **є** “скарб” пані Природи, її фаворит, якому вона не дозволяє старітися (вдумаймося тільки: що то за Природа, яка не дає “хлопцеві” старітися!). Мало того, цей, з волі Природи нестаріючий Юнак, який “все ще росте”, сам тримає у своїй владі Час – його пісочний годинник, його смертельний серп, самі його години!

А деякі сонети між **4**-м і **126**-м кажуть нам, що Поет мислить **себе і Юнака** як щось одне, або ж мислить його як

[13] Він *росте* принаймні від сонета **11.**

свого **друга** – своє "**друге я**"; він називає Юнака "свою кращою часткою", "всім кращим, що в мені", врешті – і неодноразово – називає його "своєю любов'ю". Значить, так воно і є: Юнак, до якого звернені принаймні ці два сонети – **4**-й і **126**-й, – це частка Душі самого Поета: її краща частка, її краса, її любов. "Краса" душі, з одного боку, і "любов", на яку здатна душа, з другого, – це синоніми, бо це – штучно розділені нашим аналітичним мисленням аспекти єдиного життєвого явища – Краси *як* Гармонії, *як* Ладу, *як* Досконалості, *як* Добра: кожне з них зокрема і всі разом *невіддільні від* нашого прагнення до них. А прагнення це ми й зовемо Любов'ю. Недарма в поетичній уяві стародавніх греків, у так званій гомерівській традиції, Афродіта була *богинею краси і любові разом* – і була вона *найпершою* богинею, народженою Ураном-Небом у водах Геї-Землі.

Українці мислили і мислять Красу і Любов згідно з гомерівською поетичною традицією, в жіночому роді (краса – "вона", і любов – "вона"). Але існує ще гесіодівська традиція, а з нею – образ Ероса, найдревнішого і найважливішого *бога* любові, що об'єднав Урана і Гею у створенні ними світу. Давні євреї мислили створення світу подібно, як мислив Гесіод: перед створенням світу над темною безоднею нерозділених ще вод витав дух любові, "любовне прагнення", *ruah* – гебрейське слово, яке у християнських перекладах Книги Буття прозвучало як "Дух Божий". Оцей старогрецький **Ерос**, гебрейський **Ruah**, християнський **Дух Любові** (і Життя: *ним же надихнув Бог найпершу земну людину*[14]) – *все це і є шекспірівський* **Юнак**.

Зайве говорити, що "солодкий пуп'янок" (зародок, зав'язь) цього Юнака носить у собі кожна людська душа, і що вона (ця мисляча душа, *свідоме* людське "я") покликана його в собі розвивати до стану цвітіння і плодоношення. А що земна душа не існує без тіла, як і тіло не існує без душі,

[14] "…І стала вона живою душею" (Буття 2:7) – не "живим тілом" (пор. Буття 3:21). Навіть при тому, що, як кажуть біблісти, в Старому Завіті гебрейським словом "душа" позначають "життя". Тобто, у біблійному розумінні, те, що робить нас – людей – а чи душі наші – живими, є дух, і цей дух – Божий.

то *розвиток цього "пуп'янка" у цвіт і плід повинен іти паралельно*. Та коли для плодоношення тіла є вікові межі, то для плодоношення душі вони – вічні. Живі й нині Шекспірові сонети цьому доказом. Його власний "любий Хлопець", який "все ще росте" у **126**-му сонеті, все ще росте у душах тих читачів, де він будить до росту їхні власні "пуп'янки" Краси-і-Любові – *Rose-Eros*. Він – володар над часом.

Ось чим є оте "солодке я", про яке говорить читачеві Поет, застерігаючи, що ріст його тілесно-душевного "я" *без* плекання всіх одержаних від природи дарів краси-і-любові – це життя *не* за законами Природи взагалі і людської природи зокрема. Не кожний *Звіт* буде прийнятий[15].

В оригіналі маємо "прийнятний Звіт" (*acceptable Audit*). Хоча вмирають усі – і дітні, і бездітні, Природа, вочевидь, "приймає" звіт тільки "дітних", а з них – тих, що лишили по собі дітей краси і любові – дітей отого "солодкого я". Коментатори цнотливо замовчують, що воно таке, і з цього замовчування та з кручених тлумачень супутніх виразів можна здогадатися, що "солодке я" Юнака у цьому сонеті – це всього-навсього евфемізм для дітородного органу, з яким Юнак зараз "веде оманливі оборудки" сам на сам. При чому тут тоді любов і краса, навіть коли розуміти їх тільки як фізичну любов і фізичну красу (вроду) – незрозуміло: адже для того, щоб просто плодити дітей від (вродливих) жінок, можна обійтися і без любові, і без краси.

Рядки 13-14 вивершують юридично-економічну стилістику вірша:

Твоя невикористана краса мусить піти в гріб з тобою,
А використана – живе, щоб бути твоїм розпорядником по смерті.

Сонет 5.
Those hours that with gentle work did frame…

1-4: Години, що лагідною працею сформували

[15] "Усяке дерево, що доброго плоду не родить, зрубується та й в огонь укидається" (Мт. 7:19).

Той любий погляд, де затримується кожне око,
Стосовно цього ж саме поведуться як тирани
І щонайкрасивіше позбавлять його краси.

З фрази, перекладеної тут як "поведуться стосовно цього ж саме" (*play the very same*), важко сказати, що саме знищать тиранічні години – чи отой "любий погляд", а чи свою власну працю над ним. Думаю, що Шекспір написав цю фразу саме так, щоб ми думали відразу про дві речі – про будівничу працю часу над кожним витвором природи і про об'єкт цієї праці. Будівнича праця часу від якогось моменту стає руйнівною; ця думка розгортається в другому катрені, 5-8.

9-12: Тоді, якби дистилят літа не залишився
Плинним в'язнем, замкненим в стінках зі скла,
То разом з красою зник би й ефект краси,
Не було б ні її, ні згадки, що вона таке.

"Плинний в'язень у стінках зі скла" (10) – це неназвані "духи-парфуми". "Дух цвіту" з останніх рядків цього сонета у сонеті **54** буде "духом правди і вірності" (*truth*). Можна мислити цей "дух" як "сутність" чи "солодке я" квітів, що й маємо в рядках 13-14:

Та квіти дистильовані, хоч і стрінуться з зимою,
Втрачають лиш зовнішнє (*show*), – сутність (*substance*)
їхня і далі живе солодкою (*sweet*).

"Дистильовані квіти" 13 рядка – це відголос "дистиляту літа" з 9 рядка. Дистиляція – очищення основної речовини від домішок, добування есенції[16]. Отже, згідно з образним баченням Шекспіра, дистильована субстанція літа – це парфуми з живих квітів, а дистильована субстанція квіткових парфум – їхній солодкий дух. Слово "субстанція", яке ввійшло в нашу мову тільки як філософський термін, є трохи вужче за значенням, ніж англійське *substance*, де воно

[16] Дистиляція – відомий алхімічний термін. Алхімію сьогодні представляють як шарлатанську науку, віддаючи їй тільки ту похвалу, що вона стала предтечею хімії, хоч насправді це була природнича філософія, убрана в одежу хімічно-мінералогічної термінології.

позначує і “сутність”, і “живильну матерію”, і навіть “прожиток, матеріальні ресурси”.

У цьому двовірші “сутність”-*substance* виступає як протилежне поняття до “зовнішності”-*show*. Далі (від сонета **54**) ця “сутність”, яку Платон назвав “ідеєю”, фігуруватиме ще в парі з *shadow* – платонівською “тінню ідеї”, чи, інакше кажучи, “образом”, “формою”, “тілом” сутності. Шекспірівські сонети – майже всуціль філософська поезія, навіть теософська.

Завдяки отакій поетичній дистиляції, яку веде Шекспір із сонета в сонет, вибудовується панорамний словник із нібито широковідомих і природно пов’язаних між собою, але по-новому наповнених, трохи незвично акцентованих образів і понять. Твориться особлива символічна образомова – найкращий, але дуже недооцінюваний нами цвіт доби Відродження.

Сонет 9.
Is it for fear to wet a widow's eye…

4-5: The world will wail thee like a makeless wife;
The world will be thy widow and still weep
That thou no form of thee hast left behind…

Світ буде голосити за тобою, наче безплідна жона,
Світ буде твоєю вдовою і буде плакати,
Що ти жодної **форми себе** не залишив (по собі).

Ця жона-світ плакатиме насамперед тому, що лишилася без дітей, – і саме таке означення знаходимо в оригіналі: *makeless* – що є заперечним прикметником від дієслова *make* – "робити", "продукувати", "виготовляти", отже, світ – це жона *не-творча, без-плідна*. Деякі англійські видавці непотрібно творять зі слова *makeless* слово *mateless*, тобто "без пари, розпарована". Це – не те, що хотів сказати автор (а він напевно не був незнайомий зі словом *mateless*): вдова, що лишається без пари, зате з дітьми, має чим потішитися в горі.

9-14: Глянь, [те] що марнотратник у світі тратить,
Тільки міняє місце, бо світ і далі цим тішиться;
А от змарнована краса у світі знаходить свій кінець —
Не використовуючи її, користувач таким чином її нищить.

Ніяка любов до інших не сидить у тих грудях,
Що над собою чинять такий убивчий стид[17].

Варто звернути увагу на персоніфікацію "грудей", які над собою чинять таку наругу. Згадка про груди непрямо повертає нас до найпершого сонета, де говорилося про "самодостатнє (само-насущне) паливо", що горить десь усередині, світячи з очей, і про "вміст, схоронений у трояндовому пуп'янку, як у могилі". Слово "серце" ще не прозвучало ні разу. Слово "любов" вперше з'являється

[17] "Убивчий стид" (*murderous shame*) можна читати і навпаки, як "ганебне убивство" (*shameful murder*). Шекспір досить часто вдається до граматичної перестановки значень там, де він сприймає і подає поетичний образ як нероз'ємну цілість, безвідносно до внутрішнього зв'язку його складових частин.

щойно тут, у самому кінці дев'ятого сонета, а кінець дев'ятого пов'язаний з початком десятого.

Сонет 10.
For shame…

1-4: Сорому ради, визнай, що не маєш ти любові ні до кого,
Ти, котрий для себе (для свого "я") такий непередбачливий.
Присягни, коли хочеш, що тебе багато хто любить,
Та що ти не любиш нікого є надто очевидним.

Поет доказує, що в Юнакові навіть самолюбства немає. Мало того, він доказує, що Юнак сам себе ненавидить:

5-14: Бо ти настільки одержимий убивчою ненавистю,
Що навіть проти себе (*against thy self*) важишся кнувати змову,
Гадаючи, якбито зруйнувати прекрасний дах (покров),
Оновлення якого мало б бути твоїм головним бажанням.
О, поміняй твою думку, щоб і я міг поміняти моє ставлення!
Чи в ненависті має бути гарніша оселя, ніж у лагідної любові (*gentle love*[18])?
Будь таким, якою є твоя присутність – ласкавим і добрим (*gracious and kind*[19]),
Чи принаймні до себе добросердим будь:
Зроби собі інакше "я" з любові до мене,
Щоб краса і далі могла жити в твоєму наслідді чи в тобі (*in thine*[20] *or thee*).

Сонет 11.
As fast as thou shalt wane…

13-14: She carved thee for her seal, and meant thereby,
Thou shouldst print more, not let that copy die.

[18] Пор. етимологію слова *gentle*, супутню з розвитком поняття шляхетності – джентльменства, донедавна культивованого англійцями.

[19] Англ. *kind* – "природно, питомо добрий".

[20] Пор. "bring forth fruit", у прим.1.

Вона (Природа) вирізьбила тебе собі на печатку, маючи те
на думці,
Що ти повинен надрукувати більше, не дати тій копії
вмерти.

Скільки я не вчитуюся в різні англомовні тлумачення цього вірша, ніяк не можу їх прийняти, залишаючись вірною тому найпершому власному, яке осягнула сама, спираючись на інші тексти Шекспіра – решту його сонетів, драми, поеми. В контексті цих інших текстів мені є цілком зрозумілими речення і слова, що їх не розуміють англомовні видавці і самі в цьому скромно признаються: "Критики розходяться щодо того, якому прочитанню віддати перевагу"[21]. Це сказано про рядки 1-2, в яких вони переставляють коми і буквально гадають про значення слова *depart*, виходячи не з контексту цього сонетарію чи з інших текстів словотворця-Шекспіра, а з Оксфордського словника англійської мови, укладеного словозбирачами кількома століттями пізніше.

А наприклад слово “копія”, з останнього рядка, навіть наділяють протилежним значенням: “зразок” (*pattern*), “печатка” (*seal*). Тобто, “копія” стає “оригіналом”. Виходить, що і “копія” – це Юнак-читач сонета, і “печатка”, яка “повинна надрукувати більше” (отже, вже щось надрукувала?) – це теж Юнак.

Слово *copy* знаходимо разом з означенням *that*, у побажанні автора, щоб його адресат, Юнак, "не дав *тій* копії умерти": *thou should not let* ***that*** *copy die*.

Якщо трактувати батьківство Юнака виключно як явище біологічне і під “копією” батька розуміти не що іншого як живу дитину з плоті і крові, то завершення цього сонета звучить, мов лепет божевільного: “не дай тій дитині умерти”. Але якщо читати завершальний рядок **в прямому значенні кожного слова**, то й думка тут пряма – ускладнена тільки тим, що робить біологічну метафору “дитина як

[21] New Cambridge Shakespeare. The Sonnets. Ed. Evans G.B. – Cambridge: Cambridge UP, 1996. – P.124.

повтор батька” метафорою теософською, духовно-матеріальною – різновимірною, всеохопною.

“Батько” тепер мислиться щонайзагальніше, посутньо – як творець, а його “дитина” – його “копія”, “подоба”, “образ”, – як витвір творця. Причому це – витвір, який можна “друкувати” (*print*) у “копіях” – себто відбитках, як від “печатки”-*seal*. Матеріальні ці відбитки остільки, оскільки вони матеріалізовані в камені, в дереві, на полотні чи на папері. І самі вони, і смисли, що їх вони несуть у собі, з часом старіють, стираються (точніше, стираються Часом) і забуваються – ідуть у забуття. У небуття. Вмирають.

Щоб не дати кожному такому витворові творця умерти, слід виростити на його місці новий витвір – нову копію, подобу, нове “я” творця.

Грецьке слово “поет” і означає “творець”.

Тепер звернімось до початкового дворядка, який в оригінальному виданні 1609 року звучить так:

1-2: As fast as thou shalt wane so fast thou grow’st,
In one of thine, from that which thou departest…

Тобто, *in one of thine* є вставним виразом, виділеним комами. Прочитаймо поки що без нього:

As fast as thou shalt wane so fast thou grow’st
(...) from that which thou departest…

Специфічне тут дієслово *wane*, уживане англійцями тільки для позначення щораз більшого затемнення Місяця (або: щораз меншого його світіння). *Waning* – це період від місячної повні до новолуння, який ми називаємо “ущербом”, “старінням” Місяця, його “убуванням”.

Природно, що порівнявши раніше Юнака з Сонцем, яке рухається по колу (сонет **7**), Поет зараз порівнює його з Місяцем. Поет проводить нову паралель – “Людина=Місяць”, і так продовжує вивчати структуру та дію сил, законів і взаємозалежностей у Всесвіті. А заодно вчить цьому і Юнака – Читача, до якого звертається. Кожен новий місяць – кожне нове життя місяця – те, що ***ми* бачимо як** його нове

життя, – починається з триденного періоду повного його затемнення. З цього його нібито небуття починається розгортання нового витка буття: роз-виток. Новий виток – це продовження і водночас повтор витка попереднього.

Отже, в дослівному підряднику першого чотиривірша цього сонета маємо:

Так само швидко, як *доведеться* тобі *убувати*,
так швидко ти й *ростеш*
(...) із того, що ти *покидаєш*…

Доведеться убувати – стосується майбутнього часу[22], *ростеш* і *покидаєш* – теперішнього. Той самий теперішній маємо в третьому і в четвертому рядках:

І ту свіжу кров, яку ти *вливаєш* замолоду,
Можеш назвати своєю, коли ти *звертаєш* з молодості.

В цьому четвертому рядку, у підрядному реченні часу/ умови "коли ти *звертаєш*", вживання теперішнього часу для вираження насправді майбутньої дії, "коли ти звернеш/звертатимеш", диктується правилом англійської граматики[23].

Теперішній час у третьому рядку ("кров, яку *вливаєш*") можна, від біди, пояснити впливом рими з першого рядка: *growest* :: *bestowest* ("ростеш", "вливаєш"). Але в першому рядку, як і в другому, маємо явне розходження часів – там, де вони нібито мали б мислитися однаково, зважаючи на формулу "так швидко як...":

Так само швидко, як *доведеться* тобі *убувати*, так ти й
ростеш
(...) із того, що *покидаєш*…

Часи тут важливі з двох причин.

ПРИЧИНА ПЕРША. Оскільки вірш звернений до Юнака, то сходження на ущерб для нього поки що неактуальне – адже Юнак-як-Місяць щойно доходить повні. Тому дія *убування* стосується майбутнього часу. А от "рости

[22] Пор. *thou shalt wane* і *thou shalt see* у сонеті **3**.11.

[23] Чим не цікаве граматичне правило, яке так чітко показує невід'ємну залежність нашого завтрашнього дня від нашого вибору сьогодні?

з того, що він покидає", Місяць може двояко: залежить що, як нам бачиться, в даний момент у ньому "росте" – світло чи тінь. Тому цей присудок поданий у теперішньому – узагальнюючому – часі.

Вернімося до часу майбутнього: "Так само швидко, як ти убуватимеш..." Образно – як збільшення темряви, яка наповзає на світлий диск Місяця, – автор малює нам другу половину людського життя – період тьмяніння. Ця темна частина диска росте (у тому ж темпі, в якому росла ясна) аж до його повного зникнення, до розчинення тіла Місяця у темряві космосу в час новолуння.

Але якщо уточнити цю картину, як її нам видно з Землі, то мусимо ствердити: "росте" не так темна, як *невидима* для нашого ока частина місячного диска. Якщо саму Людину уподібнити до Місяця в світлі Сонця, то невидимою для фізичного зору Людини її ж частиною є частина душевно-духовна. Думка Поета тут зрозуміла – у міру видимого згасання тілесного "я" *росте* і набирає потуги "я" невидиме – духовне. А "ріст" як такий не припиняється ніколи: спочатку росте тіло (видиме на світлі), потім – дух (невидиме, в теміні).

Тілом Юнак – адресат цього циклу "продовження роду" (сонети **1-17**) – уже виріс, раз він готовий до продовження роду. Але цікаво, що цей "ріст" ми спостерігаємо впродовж цілого Юнакового циклу сонетів (**1-126**): ми знаходимо це дієслово, *grow*-"рости", у його прямому значенні, "розвиватися і збільшуватися" (*increase*), не тільки в сонетах продовження роду (**12.**9-12; **15**.1), а й далі (**18**.12, **32**.10; **69**.14; **83**.8; **102**.8).

У **118** сонеті, який не є звертанням до Юнака, Поет говорить про Любов (рядки 13-14):

Love is a Babe, then might I not say so
To give full growth to that which still doth grow.

Любов – це Дитя, тому краще б я так не казав (як сказав),
Наділяючи повнотою росту те, що й досі росте.

Подібно в наступному, **119** сонеті (рядки 11-12):

The ruined love when it is built anew,
Grows fairer than at first, more strong, far greater.

Зруйнована любов, коли вона постає заново
(будується заново),
Росте гарнішою, ніж перед тим, сильнішою і набагато
більшою.

Порівняймо це "будування любові", котра водночас є живою дитиною, яка "росте", і рядки 1-5 сонета **124**. А в завершальному сонеті Юнакового циклу, **126**, Юнак і Любов уже зведені воєдино. Причому використані в ньому образи й лексика якраз початкових сонетів, зокрема сонета **11** – "ріст через убування":

O Thou my lovely Boy ...
Who hast by waning grown,and therein showst,
Thy lovers withering, as thy sweet self growst.

О Ти, мій любий Хлопче, ...
Що УБУВАЮЧИ ВИРІС і цим показуєш
В'янення люблячого (люблячих) тебе, в той час як твоє
"солодке я" росте.

Щойно тут, в самісінькому кінці Юнакового циклу, Поет визнає, що ***його*** Юнак "виріс". (В Жіночому циклі ніякого "росту" взагалі не знайдемо.)

Оце і є ДРУГА ПРИЧИНА, чому варто в першому рядку цього сонета, **11**, зберігати теперішній час дієслова: *ростеш*.

1-4: Так само швидко, як ітимеш на ущерб, так ти й ростеш –
В одному зі своїх – з того, з котрим розлучаєшся
(*або:* з того, від котрого відходиш)
І ту свіжу кров, яку вливаєш замолоду,
Можеш називати своєю, коли звернеш з молодості.

"Звернеш" – *convertest*. Це улюблене Шекспірове дієслово, *convert*, теж пов'язує цей "місячний" сонет **11** із "сонячним" сонетом **7**, де його було вжито уперше[24].

5-8: Ось де (ось у чому) живе мудрість, краса і РІСТ (*increase*[25]),
Без цього – безголов'я, старість і холодний занепад (розпад).
Якби всі так думали [як ти], то часи припинилися б
І копа літ звела би світ внівець.

Звертаю увагу на множину слова *times* – "часи"; одним із синонімів його є *ages*, "віки". Шекспір любить уживати біблійний термін "часи" – позначаючи так множину неконкретизованих одиниць часу.

9-12: Хай ті, кого природа не створила для розплоду –
Прикрі, безликі і грубі – пропадуть безпотомно,
Бач, кого вона обдарувала найкраще, тим вділила і найбільше:
Цей щедрий дар ти повинен щедрістю плекати.

Природа, яка "творила" (*made*) Шекспірового Юнака, щедро обдаровуючи його талантами, з'явиться знов у сонеті **20**.

Сонет 14.
Not from the stars do I my judgment pluck…

Не з зірок беру я моє судження,
А однак, здається, у мене є Астрономія,
Та не для сповіщення про щастя чи нещастя,
Про чуми чи засухи, чи якість пір року,
Не вмію теж розкласти долю на дрібні хвилини,
Вказуючи кожній її грім, вітер і дощ,
А чи сказати Князям, буде їм добре чи ні,
Згідно з частим знаменням, яке бачу у небі.

---

[24] **7**.11: The eyes (before duteous) now converted are / From his low tract and look another way.

[25] Англ. *increase* і походить з лат. "рости" – *crescere* (*creare*); з нього ж походить англ. *crescent* – "серп Місяця".

Зате з твоїх очей виводжу я моє знання,
І в них, постійних зорях, відчитую таке мистецтво,
Що правда й краса процвітатимуть вкупі,
Якщо зі свого "я" ти захочеш обернутися в гурт
(*convert to store*);
А інакше таке я щодо тебе спрогнозую:
Твій кінець – це Правди й Краси останній день і присуд.

Зіставлення образу очей у цьому сонеті з чи не найвідомішим сонетом Шекспіра – **116** (5-8), покаже нам глибинний зв'язок людської Любові з зорею, яку ми називаємо Полярною і з якою Земля людей з'єднана однією життєвою віссю. А зіставлення цього "Юнакового" сонета з "Жіночим" **130**-м, та ще з центральним монологом Бірона у п'єсі "Марні зусилля кохання" покаже, що для Поета-філософа, який мислить себе представником земного чоловіцтва, життєдайна вісь Любові єднає Чоловіка з зіркими очима Жінки – представника протилежної статі:

Любов, що вивчена в очах жіночих,
Не зостається замкнутою в мозку,
А розливається по всьому тілу,
Біжить із швидкістю палкої думки,
І розвиває наші почуття,
І сповнює подвійною снагою.
Вона дає очам незвичну силу, —
Закоханий орла засліпить зором,
Почує вухом і найлегший звук…
…З очей жіночих цю науку взяв я:
Ось академії, книжки, мистецтва,
Що в них огонь іскриться Прометеїв,
Що в них живе, з них живиться наш світ;
Без них ніхто вершини не досягне. [IV.3]

Сонет 104.
To me, fair friend, you never can be old…

1-3: To me, fair friend, you never can be old

For as you were when first your eye I eyed,
So seems your beauty still.

Для мене, ясний друже, ти ніколи не можеш бути старим,
Бо яким ти був, коли вперше я зрів твоє око,
Такою все ще здається твоя краса.

Найвищого мистецтва у писанні любовних сонетів, як учить Шекспір у п'єсі "Два веронці", досягає той автор, сонет якого можна читати "назворіт": спочатку як послання автора читачеві, потім – як послання того ж читача авторові. Інакше кажучи – як послання будь-кого будь-кому.

Є також багато випадків, коли Шекспір писав сонет для себе самого, мислячи насамперед себе як свого читача. Такі вірші – це розмова з самим собою (як, наприклад, у **77**).

Дуже корисно, читаючи і перекладаючи сонети, звернені до Читача, пробувати не просто *втілитися* в самого поета (в його "я"), а й перечитати той самий сонет ще раз, пробуючи спроектувати його образний зміст на різні площини:

1. **духовно-особисту**: розмова з самим собою – з совістю, Ангелом[26], Богом: *я і ти;*
2. **міжособистісну**: розмова з моїм "другим я" – *я і ти*, *я і ви,* мій ближній: мій друг чи подруга, мій далекий у фізичному просторі чи в історичному часі друг-читач;
3. **суспільно-особисту**: *я і ви* – молоді люди, юнь, мої читачі; *я і ви* – втілення моїх "я", мої твори.

Чим більше отаких площин розуміння може *нараз* задіяти Поет, тим більше і більш витончених читачів охопить він своїми ідеями, тим глибше зачепить за серце, обудить думку і душу. У цьому й покликання Поета – Творця й Учителя.

---

[26] Грецькі поети звали його "Музою". Цим Ангелом може бути й Лукавий, *the Bad Angel*, яким є у цьому сонетарії "чорна жінка" – втілення корисливої любові, тілесної Хоті. Дивіться сонет **144**. Узагальнюючий сонет **129,** трактуючи тілесну хіть до жінки як "чорну жінку", виходить, однак, за межі тілесного кохання: Хіть взагалі – це жадібність, жадоба, егоїзм, ненасить, самолюбство. Хіть – це нелюбов.

Щодо цього сонета, **104**, то мені він цілком природно читається як *звернений Поетом до себе* – до свого власного "солодкого я" (*the sweet self*), до свого "вічно юного друга" – творчого натхнення, того "солодкого духу Краси-Любові", що *втілюєть**ся*** у його віршах, драмах, поемах. Того творчого духу, яким у справжньому Поетові керує вища за нього Сила, але якого живить і його власне, людське життя. Того "вічно юного другого я", про яке Леся Українка сказала: "Я маю в серці те, що не вмирає". Подібно ж висловився і Шекспірів Гамлет: "Я маю те в собі, що показати годі".

А однак оте "те" показується у ділах (*deeds*) – ними для поета є насамперед його твори. І мусять вони бути "свіжими, зеленими", "солодкобарвними" (**104**. 8, 11), – інакше не будуть люблені, постаріються і, забуті, вмруть[27].

Прочитані як розмова Поета з його власним Натхненням, його "творчим я" у тілі його творів, вже народжених і щойно народжуваних, всі деталі й нюанси цього сонета знаходять собі природне пояснення.

9-11: Ah, yet doth beauty, like a dial hand,
Steal from his figure, and no pace perceived,
So your sweet hue, which methinks still doth stand,
Hath motion and mine eye may be deceived…

А все ж краса, як стрілка годинника,
Скрадається геть з його цифри, а ходи й не видно,
Так і твоя солодка барва, яка, здається мені, все ще на місці,
Рухається, а моє око може обманюватися…

Чого боїться Поет – це того, що його власне око може обманюватись в оцінці всього, що він бачить у власному дзеркалі – власних творіннях. Можливо, йому тільки здається, що втілений у цих текстах його молодий дух і далі хвилює молоді серця читачів (глядачів). Насправді ж – можливо – це зовсім не так?

13-14: For fear of which, hear this, **thou** age unbread:

[27] Порівняйте *sweets and beauties* у сонеті **12**. Пор. Шевченкове "Думи мої…"

Ere **you** were born was beauty's summer dead.

А якщо це так, то слухай ось що, **ти**, епохо
непросвіщенна:
Літо краси померло ще до того, як **ти** [*ясний друже*]
народився.

Тобто, якщо виявиться, що його духовно народжений двостатевий Юнак[28] – не безсмертний (тобто навіть не переживе його самого, "помре" для інших навіть раніше, ніж його живий батько-творець[29]), то винна у цьому насамперед епоха – епоха непросвіщенна, убога на красу. Бо саме в цю нікчемну епоху судилося нашому поетові народитися самому і для цієї бездарної епохи судилося "родити" свого Юнака.

Позаяк усіх Богом обраних поетів Бог і надихає – через янголів своїх, – то точно так само цей сонет міг бути звернений до духовного **Юнака, втіленого у творах іншого поета**, яким наш Поет щиро захоплюється. Таких поетів-друзів чи митців-друзів – "приватних друзів"[30] – у Шекспіра було більше, ніж один, і всі вони потребували моральної підтримки одне одного. Тим більше, що всі народилися в одну і ту ж "непросвіщенну епоху", яка не вміє оцінити і поцінувати правдивого митця, бо не має для цього належно вихованих чуттів, знань і розуміння. А не має вона всього цього, бо розвиток людства, очевидно, вже йде на спад; його найкращі, найвищі духовні здобутки – "літо краси" – уже минулися. Про це ж – сонет **106.**

Сонет 130.

My Mistress' eyes are nothing like the sun…

---

[28] Пор. сонет **20**; Буття 1.27-28, а також уживання займенників *you* (і *their*) в оригінальних сонетах.

[29] Як всякі *sweets and beauties* – **12**.9-12.

[30] "Witness… his sugared sonnets among his private friends" (Francis Meres, *Palladis Tamia*, 1598).

5-6: I have seen Roses damasked, red and white,
But no such Roses see I in her cheeks…

Я бачив *Roses damasked*, червоно-білі,
Але таких не бачу я на її щоках…

Уявлення про *дамаські троянди* двох кольорів, "червоні і білі", як розуміють це місце одні англомовні коментатори, а чи змішаного "червоно-білого" – тобто, рожевого – кольору, як пояснюють це місце інші, однаково є недорозумінням.

В оригіналі маємо не прикметник "дамаські" (*Damascus, damascene*), а дієприкметник доконаного виду *damasked* (буквально: "дамасковані"). Він утворений від дієслова *damask*, яким англійці називали певний запозичений спосіб декорування чи інкрустування виробів зі сталі – "під дамаську сталь". Інкрустували сталь іншим металом, найчастіше золотом. З другого боку, Шекспір жив у час правління королеви Єлизавети з роду Тюдорів, геральдичним символом якого були дві п'ятипелюсткові троянди – менша біла, вставлена (інкрустована) в більшу червону. (Радше, це були різновиди дикої рожі, аніж садової троянди.) Двоколірна троянда Тюдорів була аж надто добре відомим символом, оскільки рід Тюдорів правив Англією понад століття. Посівши трон, цей рід поклав край тридцятилітній війні за нього, що звалася війною Білої й Червоної троянд, – тому-то він і об'єднав обидві квітки в своєму гербі. Отже, поєднання білої й червоної троянд для англійця – символ злагоди, миру, любові. Взагалі символіка білого й червоного дуже багата, але стосовно жіночих щік поєднання цих кольорів слід розуміти і як червоні рум'янці на білій шкірі (червоне на білому), і як вияв страху (біле) та сорому (червоне) – почуття, що їх чоловічі обличчя рідко виявляють[31]. Цього достатньо для розуміння сонета:

Я бачив рожі поєднані (інкрустовані), червону і білу,
Але не бачу таких на її щоках…

[31] Шекспір добре з'ясовує це в п'єсі "Марні зусилля кохання".

Тобто, нема у моєї пані, каже поет, червоних рум'янців на білій шкірі (врода), як і не належить вона до сором'язливих та боязких (склад душі).

Відчитую те, що кажуть сонети про Темну Жінку, в безумовно найпопулярнішому на той час контексті – біблійному[32]. Цікаво, що Темна Жінка старша за Ясного Юнака – вона одного віку з Поетом-Творцем, про що прямо говорить сонет **138** у його першій редакції, з 1599 року[33]. Юною ця Жінка не може бути й під оглядом найширшого – космогонічного – розуміння символіки творення. Бо

*спочатку була **темрява**, і Дух Божий витав над поверхнею вод,*

і щойно потім

***сказав Бог-Творець**: Хай буде **світло**! ...І відділив Бог світло від темряви, і назвав його День, а темряву назвав Ніч. І побачив Бог, що добре воно.*

Юну Жінку можна знайти у Юнаковому таки циклі сонетів, бо Шекспір позначив свої цикли не за тілесними статями, а за родовими – символічно-граматичними: День – теж чоловічої статі, а Ніч – жіночої. Разом вони становлять Добу. Слово *Доба* – одного кореня з Добром.

* * *

Більшість шекспірівських сонетів написані **образно-понятійними сутностями** – тобто так, що їх можна читати щонайменше двояко – у *видимому* фізично-тілесно-матеріальному і *невидимому* духовно-душевно-інтелектуальному вимірах *Людини*. Деякі з сонетів мають ще й вимір соціальний – теж духовно-душевно-інтелектуальний: тоді їх понятійні образи проектуються на душу суспільства в цілому, навіть на душу цілого Людства.

Це англомовне суспільство і це різномовне людство діляться на чоловіків і жінок: весь природний – Богом

[32] Див. ще біблійні алюзії в **141**.11, **142**.6, **151**.2.

[33] Поетична збірка *The Passionate Pilgrim*, London: W. Jaggard, 1599, 1612.

створений – і достворений ними світ люди поділили на роди чоловічий та жіночий. Третій, середній, безстатевий рід можна мислити і як двостатевий, чоловічо-жіночий. Третій рід разом творять Чоловік і Жінка, точніше, чоловіче і жіноче людські начала, X-Y, об'єднані **правдивою любов'ю**, – творять укупі нове ідеальне (духовне) єство і нове ідеальне (духовне) суспільство – повноцінну Людину, образ і подобу Божу. Творять і любовним поєднанням *мислячих душ* (*minds:* про це – сонет **116**), і любовним поєднанням *тіл*, яким зачинають дитя.

Зайве говорити, що для творення дітей духовних – зокрема *у тілі слова* – любов тим необхідна, що саме думкою, словом, мовою тчеться життя Людства на Землі.

Коломієць Лада
(Київ)

Українські перекладачі «Гамлета» В.Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович

Пантелеймон Куліш (1819-1897) – перший український професіонал у справі перекладу, в активі якого – перше повне українське видання Біблії (у співавторстві з Іваном Пулюєм та Іваном Нечуєм-Левицьким), 13 Шекспірових п'єс (більшість із яких вийшли за редакцією, з коментарями та передмовами І.Я.Франка), поетичні твори А.Міцкевича, Дж.Байрона, Г.Гейне, Й.В.Ґете, Ф.Шіллера, уривки з «Іліади» й «Одіссеї», переспіви з О.Пушкіна, А.Фета, О.Кольцова та ін. Принципово негативно ставлячись до використання підрядника, П.О.Куліш у перекладах вбачав найкращу пробу рідної мови щодо її ковкості, мальовничості й гармонії, поєднуючи вимогу точності перекладу з вимогою його органічності. Вимога точності концептуально була задекларована ще на поч. XIX ст. близькими до П.О.Куліша хронологічно та світоглядно німецькими романтиками[1], а вимога природності своїми

[1] Романтичну концепцію перекладу започаткував Йоганн Ґоттфрід Гердер (1744-1803). Вона була вперше цілісно теоретично викладена й практично реалізована літературним критиком, редактором, викладачем і перекладачем Авґустом Вільгельмом Шлеґелем (1767-1845), який, по суті, проклав шлях романтизмові не лише в Німеччині, а й у Європі. Його найбільшим літературним здобутком стали німецькомовні переклади Шекспіра, в яких він, розглядаючи художній твір як єдність форми і змісту, намагався поєднати «об'єктивні» й «суб'єктивні» аспекти перекладу, тобто вірність першотворові, з одного боку, й творчі трансформації та натуралізацію згідно з вимогами цільової мови і цільової аудиторії, з іншого. Фрідріх Шлейєрмахер (1768-1834), теолог, філософ-проповідник і реформатор релігійної традиції, перекладач

витоками сягає ще глибше: епохи розквіту французького класицизму в І-й пол. XVII ст. й домінування його адаптативних перекладацьких стратегій упродовж усього наступного сторіччя, аж до настання «ери романтиків»[2].

Працюючи над перекладами п'єс Вільяма Шекспіра, П.Куліш спирався на оригінали та німецькі переклади, що належали Авґусту Вільгельму Шлеґелю, в яких розгорталась романтична концепція перекладу, котра виразно прочитується і в Кулішевих перекладах Шекспірових творів. Ця концепція полягає, передусім, у реальній, а не лише задекларованій, увазі до віршової форми першотвору, невіддільної від його смислового наповнення; в пріоритетності об'єктивної вірності оригіналові над суб'єктивною перекладацькою інтерпретацією.

Микола Костьович Зеров, торкаючись перекладацького доробку П.Куліша у своїх Лекціях з історії української літератури, розрізняє його «*переклади* європейських поезій» і «*переробки* та *варіації* з Пушкіна». Він високо оцінює як перші, так і другі[3].

На нашу думку, в перекладах Шекспірових драм П.О.Куліш реалізовував романтичну перекладацьку програму, стисло поставлену за мету ще М.П.Старицьким у

Платона, всебічно проаналізувавши романтичну концепцію перекладу, заявлену в теоретичних працях і перекладах А.В.Шлеґеля, сформулював власну концепцію протилежних перекладацьких методів (у науковому трактаті "Über die verschiedenen Methoden des Übersetzens", 1813) – методу «очуження» та методу «одомашнення», – що виявилася надзвичайно впливовою й залишається такою до сьогодні. Вагомий внесок у розвиток романтичної концепції перекладу також зробили Йоганн Вольфґанґ Ґете (1749-1832) та Вільгельм фон Гумбольдт (1767-1835).

[2] Класицистський переклад мав цілком відповідати тогочасним літературним канонам, бути легким і приємним для читання, а отже – динамічним, вільним, з пропусками і вставками, чи т. зв. «вдосконаленнями»; класичних авторів слід було передавати, як того вимагала, хай і швидкоплинна, літературна мода й панівна суспільна етика; жанрово-поетична адаптація класичних текстів у перекладах сягнула такого розмаху, що декотрі з них доцільно розглядати як травестії, зокрема окремі переклади Н.П.Д'Абланкора (1606-1664).

[3] *Зеров М.К.* Лекції з історії української літератури (1798-1870) / За ред. Дорін В.Ґорзлін і Оксани Соловей. – Торонто: Мозаїка (Видання КІУС), 1977. – С.218.

його передмові до власного перекладу Шекспірового «Гамлета» (1882): «Я поклав собі метою в перекладі *не відступати ні на йоту від первотвору*, з душевним тремтіннєм вдаючи ся в боротьбу з найхудожнійшим твором найвисшого ґенія, зберігаючи в повні навіть зверхню його форму, тоб то і прозу і білі і римовані вірші і навіть розміри (курсив наш. – *Л.К.*)»[4]. Відомо, що переклад Старицького виявився протилежним до заявленої ним мети: надто довільним як у плані розміру (сербський пісенний хорей замість англійського драматичного п'ятистопного ямба), так і в плані дослівності (переклад вийшов на третину довший за першотвір).

Особливо явним романтичний естетичний принцип стає при зіставленні Кулішевого перекладу «Гамлета» з новішими перекладами, зокрема, з уперше опублікованим 2004 року перекладом[5] Михайла Рудницького (1889-1975).

Так, поетична інакомовність у П.Куліша сприяє майстерному нагнітанню настрою тривоги в процесі розгортання першої дії, зокрема, звернімося до слів Гораціо: *«Що саме думати про се, не знаю; / Міркуючи ж загально, се віщує в нашім государстві / Якусь чудну хуртовину»*[6]. – Пор. у М.Рудницького: *«Як підійти до цього, я не знаю, / Та ширше взявши: це віщує нам / Якесь розладдя дивне у державі»*[7]. Потóму – до слів Марцеля: *«[..] Чого се пильне,*

---

[4] Цит. за *Франко І.Я.* Передмова / Шекспир У. Гамлет, принц данський: Переклад П.А.Куліша. Виданий з передмовою і поясненнями Др. Ів.Франка. – Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1899. – С. XIX.

[5] *Шекспір В.* Гамлет / Пер. з англ. М.Рудницького // Просценіум. Театрознавчий журнал. – 2004. – № 1-2 (8-9). – С.131-206. Цей переклад виконувався спеціально для постановки «Гамлета» й містив деякі скорочення. Прем'єра вистави відбулася 21 вересня 1943 р. у Львові, ставши фактично першою українською прем'єрою «Гамлета» (режисер – Йосип Гірняк, Гамлет – Володимир Блавацький).

[6] *Шекспір У.* Гамлет, принц данський: Переклад П.А.Куліша; Виданий з передмовою і поясненнями Др. Ів.Франка. – Львів: Українсько-руська видавнича спілка, 1899. – С. 7.

[7] *Шекспір В.* Гамлет / Пер. з англ. М.Рудницького // Просценіум. Театрознавчий журнал. – 2004. – № 1-2 (8-9). – С. 133.

строге чатуваннє / Щоночі так землян підданих томить?»[8] – Пор. у М.Рудницького: *«[..] Навіщо ці суворі й пильні варти / Щоніч турбують наших громадян?»*[9]. І знову – до слів Гораціо: *«[..] Тоді вбачали / Хвостаті зорі і кріваві роси, / Знаки біди на сонці, а світило вогке, / Що порядкує у Нептуна в царстві, / Боліло в помраці, мов у день Суду»* [4, с.8-9; 5, с.121][10] – Пор. у М.Рудницького: *«[..] Криваві роси, вогнехвості зорі, / На сонці – плями і вогке світило, / Яке державою Нептуна править, / Померкло хворе, мов у судний день»*[11]. Й потім – до слів Гораціо: *«[..] Та гляньте, ранок у червоній ризі / Йде по росі з високого узгір'я / На сході сонця. Годі чатувати»*[12]. – Пор. у М.Рудницького: *«[..] Та гляньте: ранок в багрянім плащі / Східним узбіччям сходить по росі»*[13].

Вищий ступінь поетичної сугестивності Кулішевого «Гамлета» обумовлюється романтичною концепцією перекладу, яка передбачає первинність *читання* над сценічною постановкою. Підхід же М.І.Рудницького був кардинально протилежний: свій переклад п'єси «Гамлет» він спеціально створював для сцени, працюючи над ним із великим поспіхом та максимально пристосовуючи текст перекладу до вимог *вимовлюваності,* а отже, й лаконічності вислову.

Внутрішня суперечливість іманентно притаманна романтичній теорії перекладу, – не позбавлені глибоких суперечностей з методологічної точки зору і переклади Пантелеймона Куліша. Проте саме в цій суперечності й закладений найцікавіший для нас, сучасників, потенціал його творчого методу. Так, при уважному аналізі перекладацької спадщини П.Куліша доволі очевидно окреслюється його місце в історії українського художнього перекладу не лише як (хоча й передусім як) послідовника

---

[8] Переклад П.А.Куліша. – С. 7.

[9] Переклад М.Рудницького. – С. 133.

[10] Переклад П.А.Куліша. – С. 8-9.

[11] Переклад М.Рудницького. – С. 134.

[12] Переклад П.А.Куліша. – С. 10.

[13] Переклад М.Рудницького. – С. 135.

німецької романтичної школи, але і як ґенератора засад майбутніх українських перекладацьких шкіл. Так, простежуються чіткі паралелі між рясними вкрапленнями народно-розмовної стихії в перекладах Пантелеймона Куліша і Миколи Лукаша.

Разом з тим, ґенетично спорідненою з Кулішевою Шекспіріаною виявляється і перекладацька школа Ігоря Костецького (1913-1983), якого Яр Славутич охарактеризував як «любителя нетрафаретних висловів», який намагається «бути цілком незалежним від попередників»[14]. Тільки, якщо П.Куліш прагнув творити високий стиль, то в «Гамлеті» І.Костецького, навпаки, за Яром Славутичем, «слівництво занадто знижене, приземне, майже бурлескне»[15]. На наш погляд, *цей переклад – це своєрідний модерністський «виворіт» Кулішевої романтичної піднесеності.* Адже в подальшій історії українського перекладу поодиноким аналогом до Кулішевої залюбленості в «надто книжну, архаїчну, подекуди навіть нестравну» лексику (характеристика Яра Славутича[16]) виступає са́ме мовне експериментаторство, словогра Ігоря Костецького!

Юрій Клен (літературний псевдонім Освальда Бурґгардта, 1891-1947) – поет, перекладач і літературознавець у колі Київських неокласиків. Початку його праці над перекладом «Гамлета» 26 березня 1930 р. (коли він склав угоду з Харківським Державним Видавництвом Літератури й Мистецтва) передувало десятиріччя пошуків нових форм інтерпретації Шекспіра на українській сцені, започаткованих постановкою «Макбета» Київським Драматичним Театром (режисер вистави й виконавець ролі Макбета – Лесь Курбас). Це була вистава т. зв. «класичного експресіонізму», який пустив глибоке коріння в українську театральну свідомість 1920-х рр.

---

[14] *Славутич Яр*. To be or not to be в українських перекладах // Українська шекспіріяна на Заході – 1; Упор. Яр Славутич. – Едмонтон: Славута, 1987. – С.38.

[15] Там само. – С. 38.

[16] Там само. – С. 33.

(уплив курбасівського сценічного експресіонізму вчувається і в перекладах Юрія Клена Шекспірових п'єс «Гамлет» та «Буря»). Тоді український театр, як і література, розвивався напрочуд бурхливо, тож існувала явна потреба в нових, сучасніших перекладах Шекспірових п'єс і передовсім – у перекладі «Гамлета», адже переклад Пантелеймона Куліша не міг виконувати роль конвенційного перекладу, який можна було б ставити на сцені. Таким конвенційним, доступним масовому глядачу, сценічним і водночас глибинним у розкритті проблематики й високохудожнім у передачі поетики першотвору став переклад Юрія Клена.

Не приймає Юрій Клен ні словникової точності, ні ускладнених синтаксичних конструкцій, що перешкоджають розумінню змісту й призводять до порушення ритмомелодики, ні зайвих іншомовних слів, ні, навпаки, надмірного онаціональнення, «поселючення» мови перекладу, тієї, за Юрієм Кленом, псевдонародності, звідки «не дуже далеко до тої кострубатості, яка декому може навіяти сумні думки, що українською мовою, справді, можна тільки складати пісні про Грицька та гречаники»[17]. Виступаючи проти штучності й вульгаризації мови перекладу, Ю.Клен наполягає, що перекладач повинен зуміти передати ритміку та мелодійність вірша й при цьому максимально зберегти його зміст. Але сукупність цих завдань для Клена є не догмою, а ситуативною комбінаторикою пріоритетів. Адже він – передусім поет зі своїм власним поетичним стилем, з якого походить вишукана простота і природність звучання його поетичної фрази, що в ній випрозорюється, немовби стає виразнішим, яснішає й трансльований ним зміст. Його переклад «Гамлета» став у певному розумінні поетичною декларацією й одним із вершинних досягнень перекладацької праці неокласиків.

Якщо порівняти «Гамлета» Юрія Клена з перекладом Григорія Кочура (1908-1994) – учня Миколи Зерова (і не

[17] *Бургардт О*. Новий переклад «Фауста» // Життя і революція. – 1926. – № 9. – С. 121.

тільки тому, що прослухав його курс історії української літератури в Київському Інституті Народної Освіти, куди поступив 1928 року, а передусім тому, що переклади Зерова мали величезний вплив на молодого Кочура), – то виявиться, що окремі поетичні фрази, навіть деякі суміжні рядки, в перекладі Г.Кочура співпадають або майже співпадають з перекладом Юрія Клена (як, зокрема, *Слова угору, мисль донизу тягне – / без мислі слово неба не досягне*[18]. – *Слова угору, думка вниз їх тягне. Без думки слово неба не досягне*[19]. Звичайно, знайомство Григорія Порфировича Кочура з перекладом Юрія Клена не викликає сумніву, як і його пієтет до перекладацької діяльності останнього, з яким він мав змогу особисто познайомитися ще на початку 1930-х рр. під час роботи над антологією французької поезії (тоді ж молодий Григорій Кочур познайомився з М.Драй-Хмарою, П.Филиповичем, М.Рильським, які теж брали участь у цій антології, що так і не вийшла друком, загубилась в архівах).

Закономірно, що яскраві творчі індивідуальності поетів-неокласиків повною мірою проявлялись і в перекладацькій діяльності, тому неможливо вивести єдиний неокласицистський стиль перекладу з розмаїтості індивідуальних перекладацьких стилів поетів-неокласиків. Зате можливо простежити стратегічну єдність методу, притаманного цій школі, визнаючи за кожним її представником своєрідність пріоритетів у тактичних прийомах. Так, у Юрія Клена простежується близькість до сценічного експресіонізму, а також схильність до розмовної задушевності й співучої мелодійності поетичної фрази, до рідкісного народного слівця та колоритного народного виразу. Тож якщо про неокласиків загалом можна сказати, що вони «творили поезію різьблено чітку, гранично відшліфовану, суворо продуману, уособлювали раціо-

[18] *Шекспр В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Ю.Клена / Клен Ю. Твори: В 4 т. – Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – С. 140.

[19] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Г.Кочура. – К.: «Альтерпрес», 2003. – С. 97.

налістичну течію, якої так не вистачало нашій загалом романтичній літературі»[20], то про Юрія Клена слід окремо додати, що його поетичний стиль (який спершу формувався як перекладацький, а вже потім з перекладача виріс оригінальний поет) постає унікальним *сплавом раціоналістичного і романтичного начал.*

Переклади «Гамлета» Юрієм Кленом і Григорієм Кочуром засвідчують *різні стадії розвитку школи неокласиків.* Мова Кочура абстрактніша; вона втілює послідовну й фахову працю сучасного перекладача, якому вже затісно в словнику, ошліфованому легкою народною строфою, і який над надто легкою розспівністю віддає перевагу шорсткішій, зате міцно зцементованій строфі.

Леонід Євгенович Гребінка[21] (1909-1942), талановитий поет, який у 1920-30-х роках часто друкувався в українській періодиці, здійснив повний переклад Шекспірового «Гамлета» 1939 року й передав машинопис до Київського українського драматичного театру ім. Івана Франка. Але машинопис загубився і лише в 1970-х роках його було віднайдено й передано до Архіву-музею літератури і мистецтва УРСР[22]. Цей переклад увійшов до шеститомного видання творів В.Шекспіра (К.: Дніпро, 1984-86), але при цьому він був істотно переправлений редактором відповідного тому М.В.Тупайлом, який відомий також як перекладач з англійської, зокрема, кілька його перекладів увійшло до збірки поетичних творів Едґара Аллана По «Ельдорадо» (Тернопіль, 2004).

---

[20] *Зорівчак Р.П.* Внесок Григорія Кочура до Зеровіяни. До десятої річниці від дня відходу Григорія Кочура у вічність – 15 грудня 1994 р. // Нар. воля. – 2005. – 26 трав. – Чис. 21. – С. 6.

[21] Батько Леоніда Гребінки був внучатим племінником хрестоматійно відомого українського письменника Євгена Гребінки, на честь якого його й назвали Євгеном.

[22] Зі слів авторитетного перекладача і дослідника історії українського художнього перекладу Ростислава Івановича Доценка, цей примірник машинопису (що зберігавсь у не вельми сприятливих умовах на одному з вінницьких горищ), було віддано Григорію Порфировичу Кочурові, який і передав його до Архіву-музею, посприявши також, щоб саме Гребінчин переклад «Гамлета» потрапив до шеститомного видання творів В.Шекспіра.

Отже, широкому читачеві Гребінчин переклад «Гамлета» знаний у його відредагованому, місцями до невпізнання, варіанті. Й коли стараннями Київського видавництва «Основи» 2003 року автентичний Гребінчин переклад «Гамлета» вийшов окремим виданням[23], то стало зрозуміло, що справжнього Гребінку-перекладача український читач ще не знає[24]. Зіставивши між собою відредагований Михайлом Тупайлом переклад із шеститомника і першотекст Гребінки, можна без перебільшення вести мову про «двох Леонідів Гребінок» – настільки різняться між собою в мовностилістичному плані ці два варіанти перекладу, приписувані одному автору.

На відміну від Максима Рильського, який захоплювався Гребінчиним перекладом «Гамлета», і Григорія Кочура, який наполіг на його публікації в шеститомнику творів В.Шекспіра, Яр Славутич оцінив цей переклад не вельми високо: як такий, що «зменшує поетичні прикраси, властиві Шекспірові», хоч і роблено це, мовляв, «заради більшої дохідливості змісту в розмові дійових осіб». Яр Славутич наголошує на вищій, ніж у перекладі Г.Кочура, сценічності перекладу Л.Гребінки[25]. Загалом же, вхопивши окремі стилістичні риси Гребінчиного перекладу[26], Яр Славутич слушно акцентує на його комунікативності – на тóму, що основна його перевага розкривається тоді, якщо *слухати* його зі сцени, – та на його самостійності від попередніх зразків українських перекладів: «Л.Гребінка

---

[23] *Шекспір В.* Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – 198 с.

[24] Вперше текст Гребінчиного «Гамлета» опублікований у часописі «Всесвіт» [*Шекспір В.* Гамлет: Трагедія / З англ. пер. Леонід Гребінка // «Всесвіт», 1975. – № 7. – С.97-166]. Саме цей, невідредагований, текст увійшов до збірки поезій та перекладів Леоніда Гребінки «Радість чорноземна» [*Гребінка Л.Є.* Радість чорноземна: Поезії, переклади / Упоряд. та авт. приміт. Р.Доценко; Авт. передм. І.Дзюба. – К.: Дніпро, 1990. – 365 с.].

[25] *Славутич Яр.* Гамлетів монолог … – С. 56.

[26] «На перший погляд ніби прозаїчніший, подекуди з буденною лексикою, Л.Гребінка однак не знижується до простацтва І.Костецького […]. Перекладач завжди зберігає належний рівень відтворення першотвору, хоч іноді зі зменшеною ‘поетичністю’» [*Славутич Яр.* Гамлетів монолог … – С. 56-57].

напевне користувався перекладом П.Куліша – це знати з окремих висловів, але залишався цілком незалежним, зостався собою»[27].

Тотальна редакторська правка М.Тупайла торкнулась і смислових, і експресивних аспектів Гребінчиного перекладу. Ось один із численних прикладів зміни смислових акцентів у результаті редакторської правки:

The time is out of joint. O cursed spite
That ever I was born to set it right![28]

Невідредагований варіант Л.Гребінки:	Відредагований М.Тупайлом варіант:
Гамлет.	Гамлет.
Доба звихнулась наша. Доле зла!	*Звихнувся час… О доле зла моя!*
Судилось виправить мені діла [29]	*Чому його направить мушу я?*[30]

Тут у Л.Гребінки Гамлет висловлює готовність до рішучих дій, а в редакції М.Тупайла він лише рефлексує й скаржиться на долю.

При зіставленні невідредагованого перекладу Л.Гребінки з російськомовним перекладом «Гамлета» М.Лозинського, що вперше був опублікований 1933 року й потому кількаразово перевидавався, з'ясовуються їх часті синтаксичні та лексичні подібності. Немає сумніву, що Гребінка (який 1933 року виїхав з Києва, намагаючись уникнути репресій, і протягом 1939-1941 рр. навчався в Ленінградському Літературному Інституті, особисто був знайомий з К.Чуковським, Б.Пастернаком та іншими діячами російської культури) добре знав і вивчав переклад М.Лозинського. Водночас переклад Гребінки близький і до

[27] Там само – С. 56.

[28] The Complete Works of Shakespeare. Edited by Irving Ribner and George Lyman Kittredge. – Waltham, Massachusetts – Toronto: Ginn and Company, 1971. – P.1059.

[29] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – С. 48.

[30] *Шекспир В*. Гамлет, принц Датський: Пер. з англ. Леоніда Гребінки / Шекспір, Вільям. Твори в шести томах. – К.: Дніпро, 1984-1986. – Том 5. – С. 32.

словоряду першотвору. Інколи він ближчий до нього, ніж переклад Лозинського, а відтак – і місцями точніший (хоч трапляються й зворотні випадки). Можливо, під впливом російської мови у Гребінки інколи трапляються не вельми органічні для української мови словоформи, як-от дієприкметник активного стану на – уч(ий): *Коліно гнуче гне свої шарніри*[31] (Хоча М.Лозинський цієї форми тут уникнув: *И клонится проворное колено*[32]).

Л.Гребінка не поступається М.Лозинському силою поетичного таланту, який підказує йому як, вдало уникнувши словникової дослівності, забезпечити водночас і семантичну точність перекладу, і сценічну ясність смислового змісту, і високу експресивність, і свіжу поетичність. Обидва переклади навдивовижу вигідно доповнюють один одного, як волокна єдиного полотна, що, переплітаючись, утворюють то його лицьовий, то виворітний бік. Там, де у М.Лозинського семантичне копіювання оригіналу загрожує смисловою аберацією змісту, в Л.Гребінки з'являється контекстуальний смисловий відповідник, як ось ця свіжа метафора, створена Гребінкою за допомогою підбору точного образного замінника: в оригіналі – *a wounded name,* у Гребінки – *щербате ймення* (трансформація на основі метафоричного перенесення), у Лозинського – *раненое имя* (дослівний переклад). І навпаки: там, де у Л.Гребінки незграбна точність призводить до «мерехтіння» смислового змісту, від чого блідне й поетична експресія тексту, М.Лозинський вдається до образної трансформації, яка «підживлює» інтенсивність поетичного забарвлення.

Широкий регістр народної мови і сміливе відтворення шекспірівської словогри на національній основі, – ці дві якості Гребінчиного перекладу кардинально відрізняють

---

[31] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – С. 95.

[32] *Шекспир У.* Гамлет, принц Датский: Пер. с англ. М.Лозинского / Шекспир Уильям. Полное собрание сочинений в восьми томах. – М.: Искусство, 1958-1960. – Т. 6. - С. 77.

його від перекладу М.Лозинського і визначають його унікальне місце в українській перекладацькій культурі. Це місце еволюційного «містка» між перекладацькими школами Пантелеймона Куліша і Миколи Лукаша. Цей місток був достатньо міцним, щоб за сприятливих обставин вирости в самостійну перекладацьку школу.

Крізь призму народності переклад Л.Гребінки видається з усіх українських перекладів «Гамлета» найбільш «українським» за мовностилістичними характеристиками, позаяк він найближчий до народної мови і низової барокової традиції, не знижуючись при цьому до бурлескного простацтва, що до нього прийшов у своєму пізнішому експериментальному перекладі І.Костецький[33].

Народна стихія в перекладі Л.Гребінки пробивається навіть у знаменитому монолозі про Гекубу, в якому народно-розмовний стиль (*облиплий варом кров'яним, мов болячки, як кат мальований,* ін.) органічно поєднується з книжною лексикою, зокрема, *Біжить босоніж, ллє в огонь наосліп / Болючі сльози; на́мість діадеми / Ганчірка на чолі; а на́мість шат / Округ усохлих многоплідних чресел / Ряднина, напнута в жаху розпуки…*[34]. (Пор. з перекладом Г.Кочура, в якого не тільки немає такого зумисного контрасту низького і високого, але й інтенсивність образної експресії значно скромніша[35]: *Як вибігла прожогом і потоком / Сліпучих сліз грозить залити пломінь, / На голові не діадема в неї – / Ганчірка; стегна всохлі, помарнілі, / Замотані не в шати, а в ряднину*[36]).

---

[33] *Шекспір В.* Гамлет / Дія друга, сцена 2: У пер. Ігоря Костецького // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1963. – № 12 (36). – С.53-63. – Дія третя, сцени 1 та 2: У пер. Ігоря Костецького // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1964. – № 4 (30). – С.54-69.

[34] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – С. 79.

[35] Так, образна деталь «босоніж» експресивніша за прислівник «прожогом», а свіжа гіпербола «ллє в огонь наосліп болючі сльози» перевершує експресивністю книжну конструкцію «потоком сліпучих сліз грозить залити пломінь».

[36] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Г.Кочура. – К.: «Альтерпрес», 2003. – С. 66.

Тож мова Гребінчиного перекладу – переконливий доказ життєвості по-справжньому народної української літературної мови, якою вона забуяла за короткий період послаблення русифікації, що закінчився «розстріляним відродженням». Ця мова піднялася знов у своїй бароковій пишноті й колористиці завдяки перекладацькому подвижництву й таланту Миколи Лукаша, якого з Гребінкою єднає чуття експресивно-художньої вартості автентичної народної мови та здатність розкривати цю вартість якнайповнішою мірою.

Прагматична адаптація в «Гамлеті» Леоніда Гребінки спирається на народні мовні зразки. Григорій Кочур також використовує національні відповідники, але значно помірніше й лише – загальновживані. Порівняймо зокрема: *…Кажуть, не так хутко мале старіє, як старе маліє*[37] – *Недарма кажуть: старий, як малий*[38]; *«…поглине його забуття, мов того коника-стрибунця, якому епітафія «Плач без кінця, забуто стрибунця!»*[39] – *«…інакше ніхто й не згадає, як про того коника, що йому таку епітафію складено: «Не сумувать немає сили – В непам'ять коника пустили»*[40] (Г.Кочур тут ближчий до семантики оригіналу: «коник» – лялька у вигляді коня – одна з фігур мандрівного театру, яка вийшла з ужитку[41]); *Прийде суд; хоч де /*

[37] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – С. 74.

[38] Переклад Г.Кочура. – С. 62.

[39] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – С. 99.

[40] Переклад Г.Кочура. – С. 82.

[41] У Юрія Клена спостерігаємо прагматичну адаптацію найвищого рівня: заміну реалії театрального реквізиту епохи В.Шекспіра її національно-вертепним функціональним аналогом (хоч і вельми віддаленим): *«… а то її* (людину – *Л.К.*) *забудуть, як ту різдвяну козу, що їй напис надмогильний: Ой леле, леле! Козоньку забули»* (див.: *Шекспір В.* Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Ю.Клена / Клен, Юрій. Твори: В 4 т. – Торонто: Фундація імені Юрія Клена, 1960. – Т. 4. – С.120). Якщо зіставити цей фрагмент із перекладом П.Куліша, то впадає в око дослівність (з елементами звуконаслідування: *Охох, охох! – For O, for O*): *«…а то він* (чоловік – *Л.К.*) *терпітиме забуттє мов деревяний коник, що в нього епітафія: Охох, охох! забули коника, забули»* (див.: *Шекспір У*. Гамлет, принц данський: Переклад П.А.Куліша … – С.81]. –

Сховайся зло, обух туди впаде[42] – *«Рішення ясне. / І хай покара винних не мине»*[43] тощо.

Стилістика перекладу Л.Гребінки, загалом, значно різниться від перекладу неокласика Юрія Клена. У Гребінки стиль приземленіший, майданніший; у його тексті більше просторічних слів та виразів, вульгаризмів і лайок, ніж у Клена, в якого спостерігаємо проникливо-гуманістичний, піднесено-шляхетний тон вислову (що зберігається навіть у репліках гробокопів).

І коли переклади Юрія Клена та Григорія Кочура культивують «класичну» стилістичну інтерпретацію «Гамлета», в якій переважає збалансована, відточена філігранність поетичного рядка та шляхетна риторика, то яскравою рисою Гребінчиного перекладу є виразна стильова експресія низової барокової стихії, з її народно-розмовною природою, зниженою лексикою, емоційною лайкою (Королева: *Ич, брешуть радісно, згубивши слід. / Гатя назад, брехливі данські пси!*[44]; Лаерт: […] *Підданство в пекло! К гаспиду присягу! / Сумління й віру бісам на тортури! / Тьфу на прокляття боже!*[45] та ін.). Народно-розмовний стиль Л.Гребінки з особливою виразністю виказує себе в зіставленні з найакадемічнішим з усіх перекладом Г.Кочура.

Перекладацька стратегія Л.Гребінки виразно позначена рисами, які формують необароковий стиль його перекладу «Гамлета». Поряд із Леонідом Гребінкою, необарокову інтерпретацію Шекспірівської поетичної драми розвивав Тодось Осьмачка (1895-1962) («Трагедія Макбета» в його перекладі була видана 1930 року, над історичною хронікою

Пор. з оригіналом В.Шекспіра: *"…or else shall he suffer not thinking on, with the hobby-horse, whose epitaph is "For O, for O, the hobby-horse is forgot!"* (див.: The Complete Works of Shakespeare… – P.1074).

[42] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – С.149.

[43] Переклад Г.Кочура. – С. 126.

[44] *Шекспір В*. Гамлет, принц данський: Пер. з англ. Л.Гребінки. – К.: Основи, 2003. – С. 143.

[45] Там само. – С. 145.

"Генрі IV" він працював у 1930-х рр.; проте вже на еміграції здійснив повторний переклад обох п'єс, вдосконаливши точність та експресивну силу своїх попередніх перекладів). Шукаючи стильового адеквату до Шекспірівського барокового театру, і Л.Гребінка, і Т.Осьмачка актуалізували українську традицію «низового» чи «народного» бароко в таких її аспектах, як *народність* і *сценічність* поетичного вислову. Під «народністю» мається на увазі багата, соковита, образна, гостра, різностильова (і пишномовна, й перцювата) народна мова; під «сценічністю» – екстатична напруженість, парадоксальність, дотепність, афористичність.

Розгляньмо останній український переклад трагедії В.Шекспіра «Гамлет»[46], виконаний поетом, прозаїком, культурологом Юрієм Андруховичем, оригінальну творчість якого дослідники відносять до постмодерністського табору. Цей переклад, надрукований в часописі «Четвер» 2000 року (№ 10), а також поставлений на сцені Київського Молодого театру, став наступною, постмодерністською за духом, українською інтерпретацією найвідомішого Шекспірового твору.

Якщо почати відлік історії українського художнього перекладу від гамлетіани М.Старицького і П.Куліша, які заклали в перекладацьку діяльність українського митця парадигму націєтворення, й спинитись на інтерпретації Шекспірового «Гамлета» Ю.Андруховичем, то навіть у таких віддалених одна від одної перекладацьких практиках та естетичних позиціях, як романтична (Старицький – Куліш) і постмодерністська (Андрухович), можна простежити певну етичну спільність. Це спільність принципу етичної доцільності, який у П.Куліша постає експліковано, а в Ю.Андруховича є більш імпліцитним. Проте сам факт вибору для перекладу твору, який, згідно з літературним каноном, очолює список маркованих етичною проблематикою шедеврів світової класики, промовисто

[46] *Шекспір, Вільям*. Гамлет, принц Данії. Переклад Юрія Андруховича // Четвер. – 2000. – Вип. 10. – С. 2-103.

засвідчує, принаймні, небайдужість Ю.Андруховича до етичної заанґажованості літератури.

Ця небайдужість, на наше глибоке переконання, є специфічною прикметою українського постмодернізму, який лише декларує етичну аморфність та аполітизм, підґрунтям же подібних декларацій залишається переконаність в етичній доцільності художнього вислову та необхідності потвердження власних переконань життєвими вчинками. Хіба що етичну доцільність українські постмодерністи, відчуваючи потребу в деконструюванні мовної свідомості сучасної української людини, розуміють передусім в утвердженні свободи буття поза статусом «національного письменника»[47].

Андруховичів переклад «Гамлета» вражає антиінтелектуалізмом, образною спрощеністю вислову порівняно з оригіналом, наявністю вкрай брутальної лексики (зокрема, Гамлет в Юрія Андруховича висловлюється лаконічно і прямо, нерідко грубо, без книжних «красивостей»). Оригінальна ж творчість Ю.Андруховича, поета і прозаїка, навпаки, характеризується інтелектуальною ускладненістю, вона насичена багатошаровими образними асоціаціями й складними синтаксичними конструкціями, прихованими цитатами, алюзіями, ремінісценціями. Чим же можна пояснити значні розбіжності між творчим методом Андруховича-перекладача і творчим методом Андруховича-письменника? Принаймні, не лише вимогами сучасної сцени: як їх розуміє сам Андрухович і які, можливо, до нього висувалися режисером-постановником. Вочевидь, перекладач свідомо іґнорує мікротекстуальну точність у перекладі, радикально модернізує лексику й стилістику

[47] «Вже чого-чого, але такого статусу мені не хотілося би хоча тому, що це знову повторення, якесь порочне коло. Ніяк не може Укр. письм. вивільнитися від всіх баластів і мати так насправді все в дупі. Для того, щоб артикулювати якісь глибинніші речі. Те, до чого я прагну, – щоб епітет, означення «український» не було превалюючим. Щоб це було само собою зрозуміло» (*Андрухович Ю.* [Інтерв'ю] // Інший формат. Юрій Андрухович / Упоряд. Тарас Прохасько. – Івано-Франківськ: Лілея–НВ, 2003. – 60 с. – (Сер. «Інший формат». Вид. № 3). – С. 31-32).

твору. Його «Гамлет» виявляється пересипаним ремінісценціями, але не лише й не так шекспірівськими, як новочасними, з арсеналу самого Андруховича; а створений ним образ Гамлета з повним правом можемо назвати новим українським Гамлетом, майже ровесником інтелектуально не вельми вибагливої української молоді зламу тисячоліть.

Тож і розглядати цей переклад, вочевидь, варто як пересотворення оригіналу, зразок довільності в поводженні з класичним текстом, його інтерпретації з виразною настановою на розмовну культуру живого сучасника. Переклад декларативно (навіть агресивно: через засилля брутальної лексики) популістський, розрахований на масовий сценічний перегляд. І розцінювати його треба не стільки як мистецьку, скільки передусім як громадську акцію Андруховича, якою письменник потверджує – беручись до перекладу суспільно значимого й культурно знакового твору – суспільно-культурну цінність літератури, що ставиться під сумнів і профанується ним в оригінальній творчості. Отже, Андруховичів «Гамлет» вартий уваги як «постмодерністський жест» письменника, як літературна провокація і громадська акція.

Характерною для нього є ремінісцентність (що цілком закономірно, оскільки ремінісценція стає одним із провідних прийомів у літературі постмодернізму, до якої безсумнівно належить оригінальна творчість Юрія Андруховича). Причому перекладач широко вдається як до літературних, так і до паралітературних ремінісценцій. Серед літературних ремінісценцій в нього зустрічаються не лише ті, що постають на ґрунті національної традиції, а й міжлітературні. Яскравими ілюстраціями літературних ремінісценцій є, зокрема, такі (тут і далі, цитуючи першотвір[48] та переклад Ю.Андруховича[49], вказуватимемо лише сторінки):

---

[48] The Complete Works of Shakespeare. Edited by Irving Ribner and George Lyman Kittredge. – Waltham, Massachusetts – Toronto: Ginn and Company, 1971. – 1743p.

[49] *Шекспір В*. Гамлет, принц Данії. Переклад Юрія Андруховича // Четвер. – 2000. – Вип. 10. – С. 2-103.

Король. *[…] As 'twere with a defeated joy, / With an auspicious, and a dropping eye…*[50] *– […] Обнялися / З журбою радість, усміх і сльоза...*[51] – Внутрішньолітературна ремінісценція з відомої поезії Олександра Олеся, що починається рядком "З журбою радість обнялась..."

Гамлет. *Marry, this is miching malhecho; it means mischief*[52] *– Це така сценка під назвою "Підступність без любові, або Злочин без кари"*[53] – Міжлітературні ремінісценції з драми Фр.Шиллера за назвою "Підступність і любов" та роману Ф.Достоєвського за назвою "Злочин і кара".

Гамлет. *Thou wretched, rash, intruding fool, farewell! / I took thee for thy better. Take thy fortune* [54] *– Прощай, старий занудо, бідний блазню! / Я сподівався, буде більша риба*[55]*. –* Внутрішньолітературна ремінісценція з української народної казки про лисичку-сестричку і вовчика-братика (примовка «Ловися, рибко, велика й маленька!»)

Гамлет. *As love between them like the palm might flourish, / As peace should still her wheaten garland wear / And stand a comma 'tween their amities*[56] *– Зважаючи також на пальмоцвітне / Перевисання наших двох народів, / Що скріплене вінком із колосків*[57] – Пор. з перекладом Г. Кочура: *Оскільки згода пальмою цвіте в нас, / Оскільки мир, немов вінок з колосся, / Стосунки наші щедро прикрашає...*[58] – Внутрішньолітературна ремінісценція з першої строфи широко пропагованої в радянську епоху поезії Павла Тичини за назвою «Чуття єдиної родини», що нею відкривається однойменна збірка поета (1938 р.): *Глибинним будучи і*

---

[50] Shakespeare – P. 1050.
[51] Переклад Ю. Андруховича. – С. 10.
[52] Shakespeare. – P. 1074.
[53] Переклад Ю.Андруховича. – С. 52.
[54] Shakespeare – P. 1079.
[55] Переклад Ю.Андруховича. – С. 62.
[56] Shakespeare. – P. 1096.
[57] Переклад Ю.Андруховича. – С. 93.
[58] Переклад Г.Кочура – С. 150.

пружним, / чужим і чуждим рідних бродів, / я володію арко-дужним / перевисанням до народів[59].

Використання постшекспірівських ремінісценцій і зокрема широке використання ремінісценцій з української літератури й української соціальної дійсності останніх десятиріч сприяє розкриттю транс-історичної суті шекспірівських характерів. Афористична ж стислість і ємність поетичного вислову, до якої прагне перекладач і яка головним чином досягається завдяки чільному для нього прийому компресії, допомагає випрозорювати, немовби «оголюючи», шекспірівські архетипи.

Юрій Андрухович широко вдається не тільки до перефразувань, а й до переробок та спрощень тексту оригіналу, свідомо наближаючи його до масової української аудиторії. Причому перекладач активно використовує брутальну лексику: відтак із уст Гамлета чуються слова типу *паскуда, жрачка, курва, мудак, придурок, скурвий син, бидло*, а Лаерт не цурається й міцнішого нецензурного слова; тож вульгарні вислови типу *трахомуд кінчений* із уст Блазнів на загальному мовному тлі п'єси вже не сприймаються як контрастні до нього.

Огрублена лексика, відвертіші фізіологічні конотації й загальний тональний зсув перекладу в бік саркастичної іронії викликають і зсув емоційної тональності окремих фрагментів п'єси з піднесено-трагічної на трагіфарсові.

Перекладач не тільки застосовує одомашнювальну тактику, він також радикально модернізує класичний текст, вибудовуючи його на сучасній розмовній лексиці та фразеології, зокрема: *Говоріть просто і <u>без варіантів</u>*[60] *(Be even and direct with me*[61]*). Як майстерно <u>склепано</u> людину!*[62] *(What a piece of work is a man!*[63]*). Зате мої добрі тато-*

---

[59] *Тичина П.* Зібрання творів у 12 т. – Т. 2. Поезії: 1938-1953. – К.: Наук. думка, 1984. – С. 7.

[60] Переклад Ю.Андруховича. – С. 36.

[61] Shakespeare. – P. 1065.

[62] Переклад Ю.Андруховича. – С. 37.

[63] Shakespeare. – P. 1065.

дядько і тітка-мамка сильно промахнулися[64] *(But my uncle-father and aunt-mother are deceiv'd*[65]*). Зумів настільки дух свій завести / На почуттях*[66] *(Could force his soul so to his own conceit*[67]*). […] Щоб найдурніша частина публіки повелася на його штучки*[68] *(…to set on some quantity of barren spectators to laugh too*[69]*). Дізнаємося від цього типа*[70] *(We shall know by this fellow*[71]*). Не повезло. Так просто напоротись, / Якщо постійно пхатись, де не треба*[72] *(Thou find'st to be too busy is some danger. / Leave wringing of your hands. Peace! Sit you down…*[73]*). Ані зір, ні нюх, / Ні слух, ні жоден інший отвір жінки, / Хоч був би хворий, так не проколовся б*[74] *(Eyes without feeling, feeling without sight, / Ears without hands or eyes, smelling sans all, / Or but a sickly part of one true sense / Could not so mope*[75]*). Замнемо прикру справу, застосуєм / Усе своє дипломатичне вміння – / Й пом'якшимо*[76] *([…] this vile deed / We must with all our majesty and skill / Both countenance and excuse*[77]*). Тримайся. Завжди твій – як добре знаєш – Гамлет*[78] *(Farewell. "He that thou knowest thine, Hamlet."*[79]*). Бо якщо б назовні виліз / Наш задум – краще і не починати*[80] *(If this should fail, / And that our drift look through out bad performance, / 'Twere better not*

---

[64] Переклад Ю.Андруховича. - С. 38.
[65] Shakespeare. – P. 1066.
[66] Переклад Ю.Андруховича. – С. 42.
[67] Shakespeare. – P. 1068.
[68] Переклад Ю.Андруховича. – С. 49.
[69] Shakespeare. – P. 1072.
[70] Переклад Ю.Андруховича. – С. 52.
[71] Shakespeare. – P. 1074.
[72] Переклад Ю.Андруховича. – С. 62.
[73] Shakespeare. – P. 1079.
[74] Переклад Ю.Андруховича. – С. 63.
[75] Shakespeare. – P. 1080.
[76] Переклад Ю.Андруховича. – С. 67.
[77] Shakespeare. – P. 1082.
[78] Переклад Ю.Андруховича. – С. 79.
[79] Shakespeare. – P. 1088.
[80] Переклад Ю.Андруховича. – С. 83

assay'd[81]). *От я тобі ще одне питання на засипку. Як відповіш по-дурному, то вважай себе…*[82] *(I'll put another question to thee. If thou answerest me not to the purpose, confess thyself…*[83]). *Тепер махом до корчми і розколися на чвертку*[84] *(Go, get thee to Yaughan; fetch me a stoup of liquor*[85]). *Самі залізли не в свої розбори…*[86] *(…their defeat / Does by their own insinuation grow*[87]) тощо.

Іронічне вживання спеціальної лексики (*макіяж, гнила клієнтура, впав у транс, екстремальний у коханні, хочеться нормальної класики, досить ліберальні,* ін.) та колоквіалізмів *(маман, вимантити, на блювоту збирає, суне якась історія, ясне діло, доїхав на власній задниці, не пожалій стягнути гроші* тощо) засвідчує іронічні стильотворчі позиції перекладача.

Як відомо, рими в Шекспіровій драмі виконують важливу функцію афористичного оформлення думки, тож прагнучи досягнути афористичної ємності й сценічної ефектності свого перекладу, Ю.Андрухович не тільки в основному відтворює звукові рими першотвору, а й схильний «озвучувати» графічні рими, та подекуди перетворювати асонанси на повноправні рими. Він також уважно ставиться до опорної словогри оригіналу. Та не менш, якщо не більш, цікавою рисою його перекладу виявляється вторинна словогра, створювана самим Ю.Андруховичем. Таке творче поводження з оригіналом – цілком у дусі естетики постмодернізму:

---

[81] Shakespeare. – P. 1090.
[82] Переклад Ю.Андруховича. – С. 85
[83] Shakespeare. – P. 1092.
[84] Переклад Ю.Андруховича. – С. 86.
[85] Shakespeare. – P. 1092.
[86] Переклад Ю.Андруховича. – С. 93.
[87] Shakespeare. – P. 1096.

Ham. *[…] that great baby you see there is not yet out of his swaddling clouts.* Ros. *Happily he's the second time come to them; for they say an old man is twice a child*[88].	Гамлет. *[…] Це велике дитя, котре тут з'явилося, ще досі не виросло зі своїх пелюшок.* Розенкранц. *А може знову вросло в них: старість – наше майбутнє дитинство*[89].
Ham. *Use them after your own honour and dignity. The less they deserve, the more merit is in your bounty*[90].	Гамлет. *[…] Поведися з ними у згоді з власними честю й сумлінням. Чим менше вони заслуговують, тим більше тобі заслуг у твоїй щедрості*[91].
King. *I have nothing with this answer, Hamlet. These words are not mine.* Ham. *No, nor mine now. […]*[92]	Король. *Це що ж за така відповідь, Гамлете? До нас такі слова не доходять.* Гамлет. *А з нас уже вийшли. […]*[93]
Ham. *[…] Do not look upon me, Lest with this piteous action you convert My stern effects. Then what I have to do Will want true colour – tears perchance for blood*[94].	Гамлет. *… Свій погляд відверни, бо я розкисну З жалю і замір мій також розкисне, Хоч колір крові кращий, ніж сльози*[95].

[88] Ibid. – P. 1066.
[89] Переклад Ю.Андруховича. – С. 38.
[90] Shakespeare. – P. 1068.
[91] Переклад Ю.Андруховича. – С. 41.
[92] Shakespeare. – P. 1073.
[93] Переклад Ю.Андруховича. – С. 50-51.
[94] Shakespeare. – P. 1080.
[95] Переклад Ю.Андруховича. – С. 64.

Hor. *Custom hath made it in him a property of easiness.* Ham. *'Tis e'en so. The hand of little employment hath the daintier sense*[96].	Гораціо. *Для нього то звична справа – він інакше все це відчуває.* Гамлет. *Твоя правда. Рука без мозолів завжди чутливіша*[97].
Ham. *I think it be thine indeed, for thou liest in't.* Clown. *You lie out on't, sir, and therefore 'tis not yours. For my part, I do not lie in't, yet it is mine*[98].	Гамлет. *Твоя? Це тому, що ти в ній зараз перебуваєш?* Перший Блазень. *Усі ми, пане, де-небудь буваємо. Головне – якось усе це відбути. А ви, пане, хоч своє добудете, все одно вашою ця могила не буде. Я її будую, так що вона моя*[99].
Ham. *Why, I will fight with him upon this theme* *Until my eyelids will no longer wag*[100].	Гамлет. *Ці речі не прощають. Я за це* *З ним битись буду, поки б'ється пульс*[101].

Андруховичів «Гамлет» має в українській літературі свого модерністського попередника, з яким у нього виразно простежується типологічна подібність. Ідеться про переклад «Гамлета» Ігорем Костецьким, розлогі уривки з якого друкувались у часописі «Сучасність» (№ 12 за 1963 р. – друга сцена другої дії; № 4 за 1964 р. – перша та друга сцени третьої дії[102]). Мовностилістичне тлумачення Костецьким

[96] Shakespeare. – P. 1096.

[97] Переклад Ю.Андруховича. – С. 86.

[98] Shakespeare. – P. 1092.

[99] Переклад Ю.Андруховича. – С. 87.

[100] Shakespeare. – P. 1094.

[101] Переклад Ю.Андруховича. – С. 91.

[102] *Шекспір В.* Гамлет / Дія друга, сцена 2: У пер. Ігоря Костецького // Сучасність: Література, мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1963. – №12(36). – С.53-63. – Дія третя, сцени 1 та 2: У пер. Ігоря Костецького // Сучасність: Література,

цього класичного твору є апокрифічним у співвідношенні з каноном. Модерністська опозиційність до канону проявилася тут у бурлескній тенденції до «перелицьовування» високих, сповнених пафосу стиле́м першотвору приниженими, простонародними стилемами: високу лексику заступили просторіччя, розмовний сленг, прозаїзми, вульгаризми та лайка. Відтак, *травестування* виявляється домінуючим принципом цього перекладу. Щобільше, такий підхід переводить цілі фраґменти тексту перекладу в ґротескно-комічний стильовий регістр. Опозиція до канону, зумисне відштовхування від традиції вочевидь усвідомлювалися перекладачем як необхідні в рамках втілення його власної ідеї модернізації української літератури. Проте усвідомлення ним необхідності опозиції аж ніяк не ґарантувало усвідомлення такої необхідності з боку читацького загалу. Подібне усвідомлення почало формуватися в українському літературному середовищі з кінця 1980-х і «забуяло» на межі тисячоліть: саме в період появи Андруховичевого «Гамлета». На початку 1960-х годі було сподіватись від української аудиторії адекватної рецепції травестованого «Гамлета» (за винятком хіба вузького кола літературних однодумців і попутників самого Ігоря Костецького).

Та чи й розраховував Костецький, який активно популяризував класиків світового модернізму в українських перекладах (в т.ч. і власних) та був одним із головних ідеологів модерністської настанови «неповороту назад»: створення винятково нового модерного стилю, – чи розраховував він на повноцінне читацьке сприйняття своїх перекладів з Шекспіра, особливо ж, в радянській Україні? Звичайно, ні. Бо працював заради модерністського експерименту як засобу інтеграції української літератури у світовий мистецький рух. При цьому модернізм розумів досить широко: як такий, що має синтезувати всі епохи й стилі на принципах символу, образної багатоплановості та міфотворчості. Теоретичне пояснення модернізму Ігорем

мистецтво, суспільне життя. – Мюнхен, 1964. – № 4 (30). – С.54-69.

Костецьким знаходимо в укладеній ним 1960 року книжці перекладів з Езри Паунда[103].

У своєму експериментальному перекладі «Гамлета» І.Костецький повною мірою реалізував модерністську ідею полівалентності, плинності значення слова та настанову на вербальні експерименти, а також власну концепцію шекспірівського сценічного бароко, в якому сценічне слово, за образним висловом І.Костецького, набуває пружності м'яча. Він гіпертрофує цей принцип барокового театру, накладаючи його на давню українську традицію бурлескно-одомашнювального перекладу, категорично неприйнятну захисниками канону Шекспіра. «Мало не змагання з Гулаком-Артемовським! – Обурюється перекладом Костецького Яр Славутич. – Задумливий Гамлет, з «очима духа», прагнучи осмислити «буття чи небуття», перетворюється майже у блазня, якщо не в дядька Пархома. Те, що було втаємничене, стає звичайним, без глибокого сенсу, який завжди присутній у першотворі»[104]. Проте Яр Славутич знаходить і «позитиви» у перекладі І.Костецького, які, на його думку, «полягають лише в тому, що він, в основному зберігаючи зміст, т в о р и т ь на основі перекладеного першотвору, грає словами, застосовує алітерації й т.п.»[105]. Але в цілому ця формалістична словогра, широко запроваджувана І.Костецьким у його перекладах Шекспірових сонетів і «Гамлета», не могла бути адекватно сприйнятою прихильниками й розбудовниками канону перекладної літератури.

Тож-бо якщо в сфері оригінальної творчості модерністські позиції Ігоря Костецького, по суті, були переконанням цілого ряду поетів-експериментаторів, то в сфері перекладацької творчості Костецький, з його радикалізмом, практично залишався самотнім експериментатором аж до появи «Гамлета» в інтерпретації Юрія

---

[103] *Павнд Е*. Вибраний. Том І. Поезія. Есей. Канто: Пер. з англ., статті та загальна редакція Ігоря Костецького. – Мюнхен: На горі, 1960. – 344 с.

[104] *Славутич Яр*. To be or not to be в українських перекладах // Українська шекспіріяна на Заході – 1; Упор. Яр Славутич. – Едмонтон: Славута, 1987. – С.38.

[105] Там само. – С. 38.

Андруховича. Відтак вельми значимою виявляється типологічна подібність «Гамлетів» Костецького й Андруховича, вказуючи на генетичну спорідненість українського постмодернізму, в якому запанував культ апокрифічності й травестування, з пізнім модернізмом.

Таким чином, якщо в 1920-30-х роках XX ст. в українській перекладацькій шекспіріані почав формуватися необароковий напрям, розвиток якого закріпився в повторних перекладах Шекспірових п'єс Тодосем Осьмачкою, і який, по суті, спародіював Ігор Костецький у своєму перекладі «Гамлета», звівши пріоритети народності та сценічності до бурлескного, жартівливо-пародійного змагальництва у красномовстві, то Юрій Андрухович виступив на межі XX-XXI ст. як стратегічний союзник І.Костецького і – об'єктивно – як реформатор необарокової традиції перекладу, поширивши принципи бурлеску на жанр трагедії. Разом з тим, закономірно, що постмодерніст Ю.Андрухович обрав бурлескний тон для свого перекладу «Гамлета» (в стилі бурлеску написано оригінальні твори Ю.Андруховича «Московіада» та «Рекреації»). Більш того, своєрідні відгомони бурлеску вельми характерні для українського постмодернізму (згадати хоч би програмову орієнтацію на бурлескність літературної групи Бу-Ба-Бу (бурлеск-балаган-буфонада).

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Пастушенко Людмила
(Дніпропетровськ)

Поетика пасторального ландшафту в німецькому романі XVII століття

Естетичні зрушення в динаміці німецької романної пасторалі, що мали місце у 30-х роках і були спровоковані різкою зміною картини літературних напрямів, призвели не тільки до трансформації ідейно-естетичної сутності жанру, але й до модифікації його морфології та семантики у порівняні з "Герцинією" М.Опіца, чия поетика є переважно класицистичною. Розроблена в цьому творі концепція національно конкретизованого буколічного локусу відбиває провідні інтелектуальні напрямки пізнання навколишнього світу та гармонійно поєднує логіку міфологічного інакомовлення з елементами соціально-історичної зображувальної модальності.

Продовжуючи за "герцогом німецької ліри"[106], як виразно називали Опіца його сучасники, у художній формі осягати внутрішній світ людини в умовно буколічних обставинах, романна пастораль "приватного змісту"[107]

[106] Так, натякаючи на піднесено-образну структуру його творів, назвав німецького поета П.Флемінг у вірші "На смерть пана Мартіна Опіца з Боберфельда» (1638), поштиво іменуючи його водночас і "Піндаром, Гомером, Мароном нашого часу".

[107] Цей термін (Individualschäferei) належить Г.Майєру, автору першого в германістиці системного дослідження німецької пасторалі, яке започаткувало багато стійких традицій сучасного пасторалезнавства в Німеччині. Див.: *Meyer H.* Der deutsche Schäferroman des 17. Jahrhunderts. Diss. – Dorpat: Albert-

виявляє інтерес до суб'єктивних сторін життя особистості, робить основним предметом зображення "непідробну" реальність почуттів, концентруючи увагу на морально-психологічній домінанті проблематики. При цьому пейзаж виконує експресивну функцію "романтизації" кохання. Доброзичливість природного і суспільного середовища до закоханої пари, умисне усунення зовнішніх перешкод нерідко лише підкреслюють глибинний смисл тих протиріч, що лежать в емоційно-інтелектуальній площині, або ж, як приміром у "Лізиллі" М.Джонсона (псевдонім Й.Томаса), акцентують на завойованому душевною стійкістю персонажів праві на особисте щастя. Відповідно до цього змінюються функції деталей пейзажного фону, що відтіняють перипетії розвитку почуттів у двох основних, ідейно й емоційно протиставлених, типологічних варіаціях ландшафту: Lustgarten – öde Wüsteney (відповідно "пишний сад – дике пустище")[108].

"Передбарочний", виданий анонімно пасторальний роман Г.А. фон Груттшрайбера "Нова повчальна пастораль…", що названий також за ім'ям головної героїні "Амоеною"(1632)[109], знаменує в новому ідейному й естетичному контексті зміну пасторальної тональності, що виказує збентеженість, стурбованість і розгубленість автора перед проблемами великого світу, який витісняє пасторальний аркадійський затишок. Так, попри те, що письменник-анонім вдається до географічного маскараду національної сучасності, легко впізнавані анаграми демонструють умовність шифровки: "Неподалік Аркадії в Магернії / розташована провінція / що називається Елзисією / у ній поблизу річки Ерадо розкинулося

Ludwigs-Universität, 1928.

[108] Ці два різновиди є найбільш поширеними ландшафтними топосами в традиційній літературі і відповідають внутрішнім станам людини – щастя (закоханості) і смутку (меланхолії).

[109] Jüngst-erbawete Schäfferey // Schäferromane des Barock / Hrsg. von K.Kaczerowsky. – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1970. – S.8-96.

багатонаселене славнозвісне місто”[110]. З цього опису, зокрема, стає зрозумілим, і автор підкреслює це у супровідних парних топонімах, що мова йде відповідно про Германію, Сілезію та Одер. Тобто він, наслідуючи Опіца, наводить пізнаване локальне зображення знайомо-близького національного пейзажу. Разом з тим в його творі свій проблемний і внутрішньо конфліктний характер виявляє дилема реально-соціальної і умовно-буколічної модальностей, що була класицистично гармонізована Опіцем у “Герцинії”.

Якщо уважніше придивитися до конкретних деталей пейзажного фону, що створюють ландшафтний контекст, своєрідні мальовничі “куліси” для розвитку почуттів закоханої пари, то стає очевидною пристрасть письменника до розповсюджених буколічних кліше: ошатні поля, пухнасті отари, прозорі річки, контрастно-декоративні ягнята – білі або чорні, в залежності від водних джерел, які їх забарвлюють. Структурно центральна частина роману побудована на співставленні контрарних версій ландшафту, мінлива тональність зображення якого є співзвучною діаметрально співвіднесеним психологічним варіантам переживань закоханих.

Наприклад, періоду зародження кохання відповідає прогулянка героїв веселим парком (Lustgarten), де “живописець світу, весна (Lentz, – автор використовує піднесено-поетичний синонім поняття Frühling. – Л.П) розсіяла найрізноманітніші чудові квіти, що однаковою мірою приваблюють і своїм ароматом, і красою”[111], і де герой грає на скрипці в затінку мигдалевого дерева. У порівнянні з суворим північним пейзажем Опіца тут відчувається прагнення автора урізноманітнити зображення декоратив-ними деталями, вплести у словесне полотно натуралізовані екзотичні (східні, південні) флоронімні

[110] Ibid. – S.13.
[111] Ibid. – S.44.

реалії[112]. Так, мигдалеве дерево, батьківщина якого – Китай, належить до найбільш чарівних і пишних весноцвітів, що використо-вуються парковою культурою Німеччини[113]. І хоча в романі шість канонічних ознак-принад весняного locus amoenus представлені лише частково[114], не викликає жодних сумнівів намагання автора вплинути на читача в дусі інтегральної синестезії, одночасно пробудити в ньому почуття краси природи та відчуття цінності буття.

"Пасторальна радість життя" (des Pastoralischen Frewdenlebens[115]), що пронизує ці сценки, цілком очевидно включає в себе тональність піднесеного стану почуттів людини на лоні чарівного гармонійного ландшафту. За спостереженням вченого, який спеціально вивчав відбиття пейзажної лірики в мистецтві слова Німеччини, уже в XV ст. література використовувала поняття Freude для позначення емоційного впливу чудової природи на захопленого спостерігача[116]. При цьому, звісно, власне пасторальний пейзаж в аналізованому різновиді німецького роману XVII ст. є канонічним, він насичений атрибутами буколічної стилізації і досить далекий у своїй вченій книжності, приміром, від емпіричної безпосередності Volkslied.

---

[112] Подібне поєднання протилежного в північному контексті було властиве ще експресивній готичній традиції, яка химерно поєднувала "дерева германських лісів із заморськими пальмами". Див.: *Бенеш О.* Искусство Северного Возрождения. Его связь с современными духовными и интеллектуальными движениями. – М.: Искусство, 1973. – С.90.

[113] Див.: *Süßkow R.* Bäume und Sträucher. – Berlin: Der Kinderbuchverlag; 1980. – S. 60.

[114] Ці ознаки такі: лука, тінисті дерева, струмок, аромат квітів, подув вітерцю, спів птахів. Див.: *Riedel W.* Natur – Landschaft // Fischer Lexikon Literatur: In 3 Bd. / Hrsg. von U.Ricklefs. – Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. – S.1421.

[115] Jüngst-erbawete Schäfferey… – S.76.

[116] Це спостереження наводить автор спеціального дослідження, присвяченого вивченню еволюції почуття природи в німецькій культурі класичних епох: Див.: *Flemming W.* Der Wandel des deutschen Naturgefühls vom 15. zum 18. Jahrhundert. – Halle (Saale): Max Niemeyer Verlag, 1931. Оминаючи увагою пастораль "приватного змісту" і згадуючи лише "Герцинію" Опіца, вчений ототожнює її з ідилією та залишає німецьку романну пастораль за межами власного дослідження.

Подальшу нарочито різку зміну тональності ландшафтного зображення посилює мотив локальної тотожності куліс. При цьому незмінність просторових координат додатково збільшує суб'єктивну глибину перетворення locus amoenus в locus terribilis, оскільки зовнішня подібність приховує внутрішню драматичну різнорідність: "Він пішов до того місця, яке йому вчора показала кохана Амоена, однак не знайшов там нічого, крім сумної самотності"[117]. У такому стані Амандус не помічає "нічого, крім великої кількості похмурих дерев"[118], тож при світлі місяця, покинутий у лісових хащах (підсилювана тавтологія: wüste Wüsteney – занедбане, безлюдне, пустельне місце), він вирізає на корі дуба (символ вічної стабільності[119]) свої меланхолійні скарги, втілені у сонетній формі. У цьому автор роману реалізує традиційний петрарківський мотив любовної скарги.

Відзначимо, що цей похмурий локус позбавлений головної, на думку теоретиків топологічного ландшафту, виокремлюючої ознаки locus terribilis – просторової обмеженості й віддаленості[120], перед нами постає те ж саме місце, яке ще вчора для закоханих було забарвлене у кольори, властиві locus amoenus. У такому екстремальному ландшафтному обертанні відомий германіст К.Гарбер вбачає брак "реалістичного" художнього сприйняття природи, суто алегоричну функціональність пейзажного зображення[121]. Багато в чому погоджуючись з авторитетним фахівцем, маємо все ж таки підкреслити інші, не менш важливі резони подібної репрезентації цього мотиву. Зокрема сумне усамітнення (trawrige Einsamkeit) підпорядковує логіку зображення пейзажу психологічній логіці розвитку почуттів,

[117] Jüngst-erbawete Schäferey... – S.65.

[118] Ibid.

[119] Зрозуміло, що вибір дерева не є випадковим, адже надміцні властивості дуба (steinhart – кам'яно-твердий) відомі з давніх часів. Див.: *Süßkow R.* Op. cit. – S.6.

[120] *Garber K.* Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jhs. – Köln, Wien: Böhlau Verlag, 1974. – S.242.

[121] Ibid. – S.298.

забарвлює деталі ландшафту безпосередньою суб'єктивною залежністю від душевного настрою героя. Уже навіть ця, психологічно обумовлена, метаморфоза локусу спростовує надто категоричну точку зору, згідно з якою заміський ландшафт в Німеччини часів Тридцятилітньої війни "не сприймається як одухотворене середовище"[122].

В анонімній "Спустошеній і обезлюдненій пасторалі" (1642), яку в германістиці прийнято називати за ім'ям головної героїні "Перелиною"[123], попри відому стереотипну формалізованість вступної картини затишно-відокремленого буколічного пейзажу (річка, прилеглі до неї чарівні поля й луки, зі здоровим повітрям, родючими ґрунтами та кришталево чистими водами[124]) відбувається деталізація флоронімних елементів. При цьому, втілюючи обдумано підібрані "квіткові" мотиви, автор твору виявляє певну оригінальність і самобутність. Наприклад, у вінку Перелини, що прагматично поєднує естетичні й цілющі функції, "чудові духмяні нарциси, троянди, гвоздики і особливо зміцнюючий серце розмарин" ієрархічно піднесені над "соковитим недоброзичливим листям оливи, лавра, петрушки"[125]. І хоча зазначена цілюща дія розмарину не підтверджується хрестоматійними даними ботаніки[126], важливим є те, що автор приєднується до шанобливого культу цієї (до речі, нині у дикорослому вигляді доволі

---

[122] *Stuhr M.* Deutsche Malerei des Barock. – Leipzig: VEB E.A.Seemann Verlag, 1981. – S.6.

[123] Die verwüstete und verödete Schäferey // Schäferromane des Barock... – S.97-160.

[124] Ibid. – S.100.

[125] Ibid.

[126] Авторитетна енциклопедія "Уранія" пов'язує сферу медико-косметологічного використання розмарину з виготовленням ефірних олій та одеколону. Див.: *Urania. Pflanzenreich*: In 3 Bd. / Hrsg. von Prof. Dr. S.Danert. – Leipzig, Jena, Berlin: Urania-Verlag, 1975. – Bd.2. – Höhere Pflanzen 2. – S.239-240.

рідкісної в Німеччині[127]) рослини, що йде з глибокої давнини[128].

Слід зауважити, що вже назва твору містить глибоку ревізію пасторального канону, бо коли провідний принцип жанрової модальності пасторалі прийнято тлумачити як ідилічний, то даний текст, навпаки, одразу ж вносить пасторальне ядро сюжету в дисгармонійний контекст: verwüstete und verödete. Таким чином, аналізована пастораль реалізує самобутню концепцію національно забарвленого пейзажу, прикмети якого якщо й не руйнують традиційний буколічний локус, то, напевно, проблематизують його, різко дисонуючи з ним. Так, елементи буколічного топосу постають у переосмисленому вигляді: ліс – це аж ніяк не "веселий лісочок" (Lustwäldlein), як, приміром, у пізнішій "Лізиллі" Й.Томаса[129], – тут він слугує притулком славного народу пастухів, які змушені переховуватися від збройного розбою ("жінки шукали порятунку … в хащах похмурих лісів"[130]). Однак і ліс не є надійним прихистком, тому головний герой шукає захисту в "найближчій фортеці" (Vestung)[131]. Увага зосереджується на "спаленому житлі", "розграбованому краї"[132], а оскільки воєнний напад відбувається в період стрижки овець, то зворушливі баранчики – один із основних атрибутів канонічного, ідилічно безтурботного буколічного локусу – бігають напівостриженими або зовсім нестриженими. Усі ці ознаки дають дослідникам підстави вести мову про "реалістичне локальне зображення"[133] в цьому романі.

---

[127] Згідно зі спостереженням вчених натуралістів, "розмарин став у Німеччині таким же рідкісним, як і середовище його існування – верхові болота, і цвіте виключно у заповідниках". Див.: *Schröder H.* Faszination der Nähe. Pflanzen und Tiere im Farbfoto. – Leipzig: Fotokinoverlag, 1980. – S.58.

[128] Про культ розмарину див.: Urania. Pflanzenreich... – Bd. 2. – S.239.

[129] *Johnson M*. Lisilla // Schäferromane des Barock... – S.168.

[130] Die verwüstete und verödte Schäferey // Schäferromane des Barock... – S.121.

[131] Ibid. – S.122.

[132] Ibid. – S.119.

[133] *Garber K*. Op. cit. – S.158.

Отже, національно забарвлені прикмети створюють у “Спустошеній і обезлюдненій пасторалі” не декоративний естетизований ландшафт на кшталт locus amoenus і навіть не меланхолійну театралізовану атмосферу locus terribilis, а навмисно конкретизований, впізнано-неблагополучний, регіонально-специфічний простір, безпосередньо співвіднесений з немилосердною до ідилічного затишку соціально-історичною логікою великого неаркадійського світу. Подібно до автора “Герцинії” романіст відмовляється від хронологічної дистанції пасторального світу відносно сучасності. Він додержується архаїчного пасторального принципу осцилювання поетик, осмисленого Опіцем у руслі прямого суміщення зображальних модальностей, водночас обігруючи антиномічно співвіднесені локуси різних типів та різко експлікуючи реалії руйнівної воєнної повсякденності, тобто зіставляючи традиційно канонічні локальні топоси з інтегруючим їх соціально-політичним типом регіонального простору.

У найдраматичнішому романі німецького зрілого бароко трагічна дисгармонія реально-соціальної картини світу прориває фікцію пасторального ідилічного утопізму: “… у цей час у нашій країні справи вершилися скоріше по-розбійницьки, ніж по-солдатськи”[134]. Руйнівний зовнішній світ з усією жорстокістю його воєнних смут не тільки різко суперечить умовно буколічній, а насправді далекій від блаженного умиротворення дійсності, але й, втручаючись у неї, створює їй реальну загрозу: “Наша пастораль перетворюється на дику пустелю, оскільки вона зазнає то грабунків і пожеж, то нові безчинства та іншого паплюження…, тому вона заслужено іменується спустошеною пастораллю”[135]. У пастуший локус, що втратив благословенну ізольованість, вводяться трагічні картини спустошення і мародерства “лісових розбійників”: “… одного ранку озброєна рука скрізь спалила наше житло,

[134] Ibid. – S.118.

[135] Ibid. – S.156.

майно було повністю розграбоване… не милували ні старого, ні малого… до того ж багатьох благородних жінок було жахливим чином збезчещено…”[136]. Отже, самою просторово-концептуальною моделлю свого твору автор ніби переконує, що порушення традиційної міфопоетичної атемпоральності locus amoenus призводить до згубних наслідків і водночас реалізує антиутопію пасторальної ізоляції.

У “Лізиллі” Й.Томаса (1663, вийшла під псевдонімом)[137] герой-пастух – насамперед дбайливий і вірний чоловік, маска пасторалізму тут є прозоро умовною. Позбавляючись властивого попередникам скепсису в оцінці любовного почуття, і перш за все жінки – його найяскравішого носія, автор трактує шлюб як “найвище блаженство на землі”[138], випереджаючи в цьому сентименталістську сімейну ідилію XVIII ст. У відповідності до буколічної кодифікації пастушка виступає як “прикраса зелених лугів”[139]. Написаний у післявоєнний період цей барочно-сентименталістський твір чутливо реагує на зміну соціально-політичного клімату та поетизує “благий мир, який провіщає пастуша сопілка”, “чесне спокійне життя кожного на своєму місці”[140]. Зображення квітучого пасторального локусу просякнуте світлою інтонацією радості й умиротворення: “Німеччина після багато-страждальної Тридцятирічної війни знову набула спокою і почала насолоджуватись плодами благого миру”[141]. Показовим для німецького естетичного контексту є те, що модальність буколічної безтурботності мотивується відсиланням до соціально-історичної конкретики великого світу і саме в ній знаходить своє закономірне обґрунтування.

---

[136] Ibid. – S.119.
[137] *Johnson M*. Lisille // Schäferromane des Barock… – S. 161-239.
[138] Ibid. – S.171.
[139] Ibid. – S.167.
[140] Ibid. – S.163.
[141] Ibid.

Тема щасливого кохання і взаємного задоволення в подружньому житті Дамона і Лізилли, невинні радощі братерства "блаженного народу пастухів"[142] – музика, загадки, ігри, веселі непорозуміння, обмін поцілунками, букетами, поетичні змагання, прогулянки на кораблі, щире захоплення дарами природи, – передають дух інтимно-затишних насолод дрібномаєтного заміського буття, що більше не затьмарюється загрозою війни, спогади про яку виразно відчутні в історіях життя Дамона і батьків-біженців Лізилли. Пасторально-буколічний зміст постає в контамінації з мотивами сімейної ідилії. Роман, що розгортається в чудовій атмосфері живої природи, насичений багатими оздоблювальними флоронімними елементами, насамперед парковими і садовими – яскраво екзотичними або національно забарвленими, частково емблематизованими прикметами ідеалізованого пастушого locus amoenus.

Прикметним є вже сам характер моделювання художнього часу, що відходить у своїй побутовій проекції від ахронного, благословенного канонічного топосу вічних аркадійських весни-літа і розвиває лінійну, навіть циклічну, з регулярним чергуванням і повторенням протягом півтора років, зміну пір року, обігруючи властиві кожній з них специфічні подієво-темпоральні прикмети-маркери. Так, прикмета пізньої осені – полювання на зайців з улюбленим гончим псом; навесні розпускається березовий горбочок, розважальну прогулянку на кораблі супроводжують закоханий вітерець, жайворонок та соловей; влітку пастухи увінчують себе гілочками мирта (відомий традиційний символ постійності[143]), вирощена Лізиллою незабудка символізує вірність, як і інші вічнозелені холодостійкі рослини. Сам розвиток любовного почуття уподібнюється метафоричній динаміці рослинних перетворень. Knospen, Blüeten, Blätter ("бруньки, квіти, листя"[144]) ототожнюються зі стадіями дозрівання кохання. Автор майстерно переплітає,

[142] Ibid.

[143] См.: Urania. Pflanzenreich... – Bd. 2. – S.137.

[144] *Johnson M.* Op. cit. – S.175.

як це властиво буколічному ландшафту, візуальні й акустичні компоненти пейзажу[145].

Змінюється партія власне ботанічних мотивів ландшафту, з окремих фрагментарних вкраплень, що супроводжують і відтінюють пейзажний фон, з компонентів флоронімної стилізації, що виникають здебільшого розрізнено і спорадично, вони перетворюються на органічний стимулятор сюжетної дії. Образно інтерпретуючи сюжетну схему, ландшафтні деталі відіграють роль системних координаторів-мікроцентрів, які в різних поетичних варіаціях конкретизують мотив "пасторальної радості життя". Привертає увагу вже сама надщільна концентрація деревно-квіткових елементів, які деталізують сюжетну дію романної пасторалі: від грушевого і травневого деревця (берези) до традиційних для німецького ландшафту ще з XV ст. садових фіалки і незабудки, лілеї й троянди, бузку і конюшини[146]. Продовжуючи цю усталену традицію, романна пастораль трансформує і збагачує її. Якщо раніше "від охоплення природи в єдину цілісну картину не було й сліду"[147], то тепер декоративні флоронімні компоненти не емпірично відокремлені, а свідчать про ретельний авторський відбір та утворюють стійкі постійні атрибути естетизованого середовища, що осмислюється як певна ідилічна цілісність, причому не лише в дусі інакомовної буколічної умовності, але і в руслі співзвучного локального обрамлення для натхненної сентименталістської поетизації подружнього життя.

Так, жартівлива віршована вставка про грайливого пустуна-Купідона реалізує іронічний мікросюжет про

---

[145] За спостереженнями дослідників, поєднання візуальних і акустичних прикмет пейзажу – ознака топологічного ландшафту, у позатрадиційному ж описі природи переважає акцент на візуальному сприйнятті. Див.: *Riedel W.* Op. cit. – S.1425.

[146] Саме ці квіти, що стали вже характерними для національної традиції XV ст., називає у своїй книзі В.Флеммінг: див.: *Flemming W.* Op. cit. – S.16.

[147] Ibid. – S.16.

поцілунки, який вибудовується навколо шовковичного дерева: заходячись сміхом, пустотливий Купідон, що впав у густу крону шовковиці, пригощає закоханих стиглими ягодами, які бризкають темно-бурим соком (die schwärtzeste Beerlein, braune Haut, braunes Kleid[148]), і лише солодкі поцілунки здатні стерти з губ кисло-коричневі сліди. Відповідно до поставленої мети, автор, котрий дражнить читача грайливою колористикою, обирає шовковичне дерево з фіолетовими плодами, тоді як найбільш поширеним культивованим у Німеччині його різновидом була біла шовковиця[149]. Важливо, що ця пейзажна деталь, яка провокує забавну і потішно-еротичну сценку, органічно вплітається в сюжетну лінію розвитку любовного почуття героїв. При цьому природний локус семантично поєднує і переосмислює найважливіші зображувальні плани, традиційно притаманні буколіці[150].

У дусі піднесено-колористичних рішень автор відбирає і поетизує в світі рослин білий колір, який символічно ототожнюється з чистотою (weiß vnd reinlich[151]) і є багатозначним по відношенню до героїні, якщо брати до уваги систему ідей неоплатонізму. Білому тілу і платтю Лізилли, “білої пастушки білих овечок”[152], відповідає градація метафоричного квіткового ряду: жасмин, біла троянда і травневі квіти, яких Лізилла “переважає своєю білизною”[153] (мається на увазі – чистотою), білі фіалки

---

[148] *Johnson M.* Op. cit. – S.173.

[149] Цей факт відзначають спеціальні довідково-енциклопедичні праці з ботаніки: *Süßkow R*. Op. cit. – S. 57; Urania Pflanzenreich... – Bd. 2. – S.232.

[150] Маються на увазі три зображувальні плани, що традиційно відзначаються дослідниками як характерні для буколічної поезії: “традиційно-міфологічний, побутових реалій, образів героїв, переважно їхніх психологічних станів”. Див.: *Попова Т.В.* Буколика и некоторые жанры второй софистики в композиции греческих романов: традиционное в новом и новое в традиционном // Взаимосвязь и взаимовлияние жанров в развитии античной литературы. – М.: Наука, 1989. – С.145.

[151] *Johnson M*. Op. cit. – S.231.

[152] Ibid.

[153] Ibid.

(символ непорочності[154]), білі гвоздики, білий тюльпан, який, однак, також не витримує порівняння з тією вражаючою білизною героїні, котру можна порівняти лише з сіянням білої лілеї, "королеви квітів"[155]. Перевага білої лілеї безсумнівно веде своє походження від давньої біблійної традиції, за якою троянда і лілея – атрибути Діви Марії та немовляти Христа. У літературі XVII ст. ця традиція була вже клішованою. У такому ж варіанті, до речі, вони фігурували і в німецькій готичній культурі (наприклад, у живопису Ф.Груневальда[156]. Проте не можна повністю виключати, що ідеалізація цієї квітки могла живитися також і властивими північній міфології поетично-легендарними уявленнями, згідно з якими в кожній лілеї живе ельф, котрий разом з нею народжується і вмирає. Саме він надає їй особливої одухотвореності й бездоганності[157]. Таким чином, у багатозначних ботанічних мотивах-аналогіях пасторалей простежуються наукові, міфологічні, біблійні, легендарні ремінісценції, що задають багатошарове, символічно асоціативне поле образів персонажів і визначають алюзіотивний характер поетики жанру.

Приміром, оскільки Лізилла – "квітка серед жінок" (Blume der Frauen[158]), то її душевні якості та портретні риси семантично багатошарово емблематизовані в образах гіацинта, фіалки, жасмину, гвоздики, трояндочки, віоли (братків), "гордовитого гранату"[159]. Звісно, що екзотичний гранат, який культивувався в оранжереях Німеччини, не стільки репрезентує реальний ландшафт, скільки демонструє значною мірою книжний характер мислення письменника, яке має на увазі здавна пов'язаний з цією рослиною символічний смисл багатства, родючості й достатку[160].

---

[154] *Větvička V.* Pflanzen in Feld und Wald. – Prag: Artia, 1980. – S.128.
[155] *Johnson M.* Op. cit. – S.231.
[156] Див.: *Fraenger W.* Matthias Grünewald. – Dresden: Verlag der Kunst, 1988. – S.85.
[157] *Větvička V.* Op. cit. – S.182.
[158] *Johnson M.* Op. cit. – S.204.
[159] Ibid.
[160] Urania. Pflanzenreich... – Bd. 2. – S.139.

Відповідно, південний лимон, умовно розділений каталогізуючим мисленням поета на складові компоненти, ілюструє метафоричний контраст: попри те, що внутрішність лимонних плодів – золотиста, їхній сік на смак – різкий і кислий, а шкірка – гірка. Це слугує для автора символічною алегорією: "Таким є й людське життя"[161]. У пристрасному зверненні до коханого Лізилла проводить буквальну аналогію, ототожнюючи вірне кохання Дамона з прекрасною субстанцією лимонного соку: "O du mein Citronen Safft!"[162]. Таким чином, у цьому романі провоковані буколічним оазисом багаті ботанічні аналогії не тільки констатують пейзажний фон сюжетної дії, але й здатні стимулювати напрямок розвитку сюжетних ліній твору. Беручи безпосередню участь у синтезі семантичного поля образів персонажів, декоративні флоронімні елементи-ремінісценції створюють досить цілісну атмосферу надзвичайно деталізованої ландшафтної ідилії, – середовища, яке обрамлює дію та підживлює її своїми образними імпульсами.

Слід відзначити, що досвід жанру німецької пасторалі з його запізнілим історико-літературним ритмом багато в чому суттєво реформує європейські художні набутки. Якщо разом з відомим російським вченим трактувати пасторальність як "дотримання кодексу поведінки закоханого"[163], то стиль поведінки героя-пастуха в пасторалі "приватного змісту" укладається в цю схему лише частково. Річ у тім, що в Німеччині цей жанр естетично підпорядковувався нормам патріархальної моралі, яка відчутно дистанціювалася від етики куртуазної світськості, а наука досконалого кохання (parfait amour) взагалі не входила до програми німецьких пасторалістів. Звідси й інші іпостасі героїв: розчарованого закоханого (Амандус), обманутого пастуха-воїна (Леоріандер), ніжно люблячого чоловіка

[161] *Johnson M.* Op. cit. – S.207.

[162] Ibid.

[163] *Чекалов К.А.* Маньеризм во французской и итальянской литературах. – М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. – С.163.

(Дамон). У Німеччині динаміка пасторально-романного жанрового ряду з кульмінацією в антиідилічній "Перелині" спрямована від пастушого маскараду, витонченої світсько-умовної гри-натяку Опіца до невигадливої оповіді про "дійсні події" та "реальні" (historisch) життєві обставини в пасторалях "приватного змісту", сюжетну основу яких складає життєво достовірна любовна історія з елементами морального дидактизму та побутового прозаїзму.

Специфічна концепція буколічного локусу в романній пасторалі Німеччини відображала особливості міфо-поетичного за своєю суттю жанру, і в той же час відзначалася послабленою аркадійською знаковістю, що було пов'язано з чутливою реакцією роману на невтішні прикмети тогочасної воєнно-політичної реальності, безпосередньо співвіднесеної з благословенним атемпоральним пасторальним локусом. Так, досить виразну атмосферу приреченості рідного краю передає трагічна динаміка бароко "Спустошеної і обезлюдненої пасторалі": "… винищувальні промені бога війни Марса / … за кілька днів проникли до лона нашої матері – дорогої вітчизни / і спочатку захопили її члени / а потім почали їх пожирати, аж поки не залишилося ні крові, ні вен, ні, навіть, кісткового мозку / бо все було спустошено й зруйновано"[164]. Міфологічно-інакомовну логіку пасторального локусу, що чреватий жахливим, руйнівним перетворенням, модифікує втручання в художню тканину актуальних національно-історичних реалій гіркої воєнної повсякденності, хаосу та лихоліття. Виникає враження, що спадковий по відношенню до "Герцинії" Опіца барочний різновид романної пасторалі Німеччини, який позначений драматичною тональністю або елегійним настроєм, суттєво зменшує рівень літературно-метафоричної штучності аркадійського усамітнення[165] та

[164] Die verwüstete und verödete Schäferey... – S.112.

[165] Л.М.Баткін розглядає "Аркадію" Саннадзаро як "вторинну (по відношенню до Аркадії Вергілія. – **Л.П.**) семіотизацію простого, природного життя, включення його до готового знакового ряду", з чим дослідник пов'язує "багаторазове посилення окультуреності, штучності аркадійського світу".

відступає від центрової для жанру утопічної ідеї блаженно-нерухомого буколічного універсуму (пригадаймо, приміром, Золотий вік царства Астреї у французькому романі[166]).

Саме тому, як думається, і є такими своєрідними художні функції пейзажу, який чітко підпорядковується логіці національно забарвленої концепції пасторальної дійсності. Осягнення природи та осмислення елементів ландшафту німецькими письменниками, що відбивають провідні для епохи напрямки пізнання навколишнього світу, є досить деталізованими і містять як буколічно театралізовані, так і сповнені місцевого, німецького колориту пейзажні компоненти. Німецькі романісти вписують "усталений, вічний духовний пейзаж"[167] пасторалі в комплекс соціокультурних уявлень про національно характерний, специфічно регіональний простір. Семіотичне поле образів персонажів насичене багатими і багатозначними (міфопоетичними, легендарно-символічними) зображувальними імпульсами-ремінісценціями флоронімної метафорики. Ландшафтний локус класицистично виважено (М.Опіц) або підкреслено проблемно (барочна пастораль "приватного змісту") поєднує поетику міфологічного і утопічного іносказання з соціально-історичною, національно-конкретизованою зображувальною модальністю.

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

[166] Див.: *Чекалов К.А*. Цит. вид. – С.180,187.

[167] *Баткин Л.М.* Указ. соч. – С.170.

Рязанцева Ольга
(Москва, Россия)

Особенности восприятия современниками «Памелы» С.Ричардсона (к вопросу о преемственности традиций Ренессанса в эпоху Просвещения)

С.Ричардсону, выдающемуся английскому писателю эпохи Просвещения, исследователи нередко отводят роль новатора[168] в создании жанра «novel». Между тем, жанровые новации романистики Ричардсона (в частности, его первых двух романов «Памела 1» и «Памела»), как думается, являются органическим продолжением традиций Ренессанса. Изучение особенностей преломления преемственности в европейском литературном процессе позволяет задать новый вектор дискуссии о своеобразии жанровой природы романов писателя.

Изучение жанровой системы романистики С.Ричардсона, как с точки зрения генезиса и генеалогии «novel», так и в русле ведущих литературных направлений эпохи по-прежнему остается актуальным. К сожалению, некоторые вопросы, касающиеся художественного метода писателя, все еще остаются нерешенными. Его то причисляли к реалистам XVIII века[169], то называли

[168] Так, М.Кинкед-Уикс полагает, что писатель является создателем “dramatic novel”, И.Конигсберг называет его основателем “character novel” и т.д. См.: *Kinkead-Weekes M.* Pamela // Samuel Richardson. A collection of critical essays. – N.J., 1969. – P.21; *Koningsberg I.* Richardson and the dramatic novel. – Lexington, 1968. – P.120, 121.

[169] *Елистратова А.* Английский роман эпохи Просвещения. – М., 1966. – С.176; *Неупокоева И.* История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М., 1976. – С.331; *Соколянский М.* Западноевропейский роман эпохи Просвещения. – Киев. Одесса, 1983. – С.18-19.

предшественником сентиментализма[170], то провозглашали зачинателем этого направления[171] и т.д. До сих пор не выяснена жанровая специфика его романов, связь и эволюция жанровых принципов в художественном пространстве ричардсоновской романистики[172]. Между тем, имя писателя постоянно всплывает и в общих работах о романе XVIII века, и в связи с вопросами внутрижанровой типологии западноевропейского романа эпохи Просвещения (М.Соколянский)[173], и в русле рассуждений об исторической поэтике романа и эпоса (Е.Мелетинский)[174], и при анализе ведущих литературных направлений (Н.Соловьёва)[175]. При этом исследователи опираются на весьма ценную, но уже довольно давнюю работу А.Елистратовой «Английский роман эпохи Просвещения» (1966) (в которой романам Ричардсона была посвящена специальная глава), практически не пересматривая даже явно архаические положения.

Очень популярен С.Ричардсон как объект исследования и в зарубежном литературоведении, которым накоплен чрезвычайно ценный опыт осмысления сущности новаций писателя и определена его роль в европейской

---

[170] *Елистратова А.* Указ. соч. – С.156; *Тураев С.* От Просвещения к романтизму. – М., 1983. – С.49; *Аникин Г., Михальская Н.* История английской литературы. – М., 1985. – С.121.

[171] *Головенченко А.* Ричардсон // История зарубежной литературы (колл. авторов Бахмутский В. и др.). – М.,1967. – С.41.

[172] Так А.Головенченко называет Ричардсона создателем семейно-бытового романа (см.: *Головенченко А.* Ричардсон. Указ. соч. – С.41); Г.Аникин, Н.Михальская говорят о романе Ричардсона как о семейно-бытовом психологическом (см.: *Аникин Г., Михальская Н.* Указ. соч. – С.120); М.Соколянский различает психолоческую идиллию в творчестве писателя («Памела» – семейная идиллия, «Кларисса» – идиллия несостоявшаяся, «Грандисон» – семейно-любовная идиллия). (*Соколянский М.* Указ. соч. – С.79-81); С.Тураев называет «Памелу» назидательной притчей (*Тураев С.* Указ. – Соч. С.48). Однако более подробная и точная жанровая классификация романов Ричардсона в отечественном литературоведении отсутствует.

[173] *Соколянский М.* Указ. соч. – С.79-82.

[174] *Мелетинский Е.* Введение в историческую поэтику эпоса и романа. – М., 1986. – С.271-273.

[175] *Соловьёва Н.* У истоков английского романтизма. – М., 1988. – С.62-63.

культурной традиции[176]. Еще в 30-е годы XX века было положено начало преодолению скепсиса в оценке творчества английского писателя[177]. Взгляд на романы Ричардсона как нечто скучное и несовершенное достался в наследство от его восприятия литературной критикой и читательской публикой XIX века[178]. Тонкую связь классического романа XIX века с жанровыми достижениями «novel» предшествующего столетия улавливали только специалисты, и именно им удалось заново «открыть» выдающегося английского писателя, стоявшего у истоков формирования английского и европейского романа. Между тем, Ричардсон, которому современники обязаны формированием многих мировоззренческих стереотипов, в плане художественно-эстетическом сохранял довольно прочную связь с литературными традициями Ренессанса.

Новизна тематики и оригинальность манеры письма, которая отражала типичное для его времени мировосчувствование, обеспечили произведениям Ричардсона огромную популярность в XVIII веке. Однако следует признать, что ориентация на читательские запросы и вкусы отчетливо проступала уже в ренессансном романе.

Известно, что появление книгопечатания в эпоху Возрождения значительно повлияло на распространение книжного знания. Расширение читательской аудитории стало возможным и в связи с повышением уровня грамотности. В поисках коммерческого успеха издатель и писатель старались удержать внимание читателя. Читатель начинает восприниматься как партнёр по коммуникации, мнением которого не следует пренебрегать.

Если в XVI веке книжная печатная продукция стала доступной для большего числа людей, в частности для многочисленных представителей среднего класса, то в XVIII

---

[176] См. *Рязанцева О.* Новое в современных социокультурных исследованиях о Ричардсоне в Англии и США // Зарубежный роман в системе литературного направления. - Днепропетровск. – 1989. – С.86-92.

[177] *McKillop A.* S.Richardson. Printer and novelist. – Chapel Hill, 1936.

[178] *Елистартова А.* Указ. соч. – С. 155-157.

веке круг реципиентов заметно расширился за счет женской читательской аудитории. При этом нередко в текстах романов находило отражение желание авторов заинтриговать или заинтересовать потенциального читателя.

Еще в эпоху Ренессанса обязательным компонентом художественной структуры прозаических произведений, стали различного рода «посвящения» и «обращения» к читателям, отсылки к будто-бы найденным манускриптам и т.д. Нередко писатели пытались продемонстрировать связь собственных сочинений с популярными произведениями наиболее известных авторов. Художественные «изобретения» такого рода представляли собой ни что иное, как попытки (и порой, весьма успешные) выстроить творческий диалог с потенциальным читателем. Оценка читательской аудитории принималась во внимание и литераторами эпохи Просвещения. Их произведения тоже изобилуют разного рода предисловиями издателей, комментариями, аллюзивными отсылками к известным текстам.

Предисловия эпохи Реставрации и первой трети XVIII века представляли собой часть той литературной игры, которую вёл с читателем создатель произведения, отказываясь от авторства и убеждая читателей в истинности событий и невымышленности героев, но одновременно, чаще всего, оставляя читателям возможность сомнения и домыслов.

В предисловии к «Роксане» (1724) Дефо утверждает достоверность истории таким образом: «Будучи самолично знаком с первым мужем этой дамы – пивоваром***, а также с его отцом... рассказчик всецело ручается за правдивость первой части предлагаемой истории ... поскольку мы об этих событиях узнаём с собственных слов особы, о которой идёт речь, у нас нет оснований сомневаться в их достоверности»[179].

Можно вспомнить и обращение Мариво к читателям в предисловии к роману «Жизнь Марианны, или приключения

[179] *Дефо Д.* Счастливая куртизанка или Роксана. – М: Наука, 1974. – С.7-8.

графини де***» (1731-1741). «Поскольку могут возникнуть подозрения, что эта история сочинена нарочно для развлечения читателей, – пишет французский романист, – я считаю своим долгом уведомить, что я сам узнал от своего приятеля, который поистине нашёл рукопись, я же... лишь подправил в ней кое-какие места, слишком уж туманные и небрежно написанные. С очевидностью явствует, что, будь это выдуманное сочинение, оно ... имело бы иную форму... словом, автор приноравливался бы к обычному ныне вкусу публики, которая в книгах такого рода не любит раздумий и рассуждений...»[180].

Ричардсон в своём первом романе о Памеле доводит этот традиционный приём игры-разъяснения, игры-совета до граничной черты, как бы исчерпывая его возможности. Он придаёт объёмность, драматизирует этот приём: представляет героиню и её письма в коротком, но ёмком предисловии, а затем приводит письма анонима, который, прочитав рукопись, даёт свой отзыв, где подчёркивает идентичность своей реакции на письма Памелы с тем, как их воспринимает издатель. Ричардсон, таким образом, как бы предугадывает потенциально возможные прочтения своего романа.

"Dear Sir,

I have had inexpressible in the perusal of your Pamela. It answers the character you give of it in your Preface"[181].

Другое письмо анонима подтверждает, что Памела представлена девушкой, лишённой кокетства, корыстных замыслов по отношению к своему господину, полной достоинств, сумевших изменить судьбу бедной служанки; главное из которых – её добродетель[182].

В эпоху Ренессанса впервые возникла и готовность авторов изменить первоначальную версию произведения

[180] *Мариво П.* Жизнь Марианны, или приключения графини де***. – М: Художественная литература, 1968. – С.31.

[181] *Richardson S.* Pamela. Fielding H. Shamela. – N.Y., Scarborough, Ontario, Lnd., 1980. – P.23.

[182] Ibid. – P. 25-27.

под влиянием весьма неоднозначной реакции читательской публики. Можно обратиться к литературному опыту Джорджа Гасконя, который переписал свой роман «Приключения мастера Ф.Дж.»[183], изменив имена основных героев, убрав некоторые откровенности, эротические сцены (свидания F.J. и леди Френсис), а также намёки, в которых читатели узнавали себя. Во второй версии его романа переименованы главные персонажи: F.J. – Фердинандо, леди Элинор – Леонора, леди Френсис – Франсишина. Вместо английских имен – итальянские, поскольку действие второй версии романа происходит в Италии.

Италия в сознании современников Гасконя воспринималась как страна нравственной распущенности. Английские ренессансные переводчики (Вильям Пейнтер, Джеффри Фентон, Джордж Пети), которые обращались к итальянской новеллистике, в предисловиях своих сборников, как правило, извинялись перед читателями за те «непристойности», которые якобы имели место в оригиналах[184]. На страницах этико-педагогического трактата "Школьный учитель" (1570), написанного одним из влиятельных гуманистов Роджером Эшемом, Италия предстаёт антиподом прославленной добродетелями прадедов и укрепленной чистотой веры Англии.

В XVIII столетии сохранилось неоднозначное отношение к Италии: именно там герой мог быть подвергнут нравственным искушениям. Так, в последнем романе Ричардсона «История сэра Чарльза Грандисона» (1754) герой, совершая путешествие по Италии, оказывается перед нравственным выбором: изменить вероисповедание ради невесты-католички или остаться в лоне родной англиканской церкви. В конце концов, Грандисон

---

[183] *Лілова О.Є.* Особливості поетики творчості Джорджа Гасконя // Автореферат дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук. – Київ, 2003.

[184] *Торкут Н.М.* Італія та італійці в рецепції англійського Ренесансу: від показної ганьби до імпліцитної апологетики // Літературознавчі студії. – К.: Київський національний університет ім. Тараса Шевченка, 2009. – Вип.24. – С.426-429.

оказывается верен англиканству и женится не на наследнице знатного итальянского семейства Клементине делла Порет та, а на своей соотечественнице Хэрриет Байрон.

Весьма популярные в эпоху Просвещения темы, а именно, загадочность женской психики и влияние несчастий на человеческий характер, отчетливо звучали еще в прозе писателей-элизаветинцев. В романах «Американская Маргарита» (1592-1596) Томаса Лоджа, «Пандосто» (1588) Роберта Грина, «Несчастная Мовилия» (1599) Николаса Бретона – женщина представлена жертвой обстоятельств. Героиня «Американской Маргариты», воспитанная на высоких романах, становится жертвой собственных иллюзий: поддавшись обаянию обольстительного знатного кавалера, она дает согласие на брак и попадает в полную зависимость от жестокого и коварного мужа-деспота. В романе «Пандосто» король Богемии обрекает на смерть свою жену Беларию, ложно обвиненную в супружеской неверности. А в «Несчастной Мовилии» женщина представлена как объект насилия. Нечистые на руку люди, которые встречаются на пути героини Бретона, злоупотребляют её порядочностью и превращают её жизнь в настоящий ад.

Женские судьбы оказываются в центре внимания и в романах С.Ричардосна «Памела, или вознагражденная добродетель» (1740), «Памела в её благородном положении» (1741), «Кларисса, или история молодой леди» (1749). В «Памеле-1» и «Клариссе» писатель изображает путь страдающей добродетели, продолжая, таким образом, традицию высокого ренессансного романа.

Однако диапазон жизненных амплуа женских образов английской романистики отнюдь не сводился к роли жертвы. Так, низовая ветвь ренессансного романа описывала характер, похождения, биографию негативно деятельной героини, пикарессы, женщины-проходимки. Особый интерес у читательской аудитории в Англии XVI -XVII веков вызывали различные истории из жизни представителей социального дна, в том числе рассказы о

похождениях проституток, жуликов и воров. Достаточно популярными в свое время были такие книги, как «Знаменитые плутни Дороти Силинс» (1599), «Деяния Элизабет Колдуэл» (1604), «Жизнь и смерть мисс Мэри Фриз» (1662), «Невеста Кони Кетчерка» (1643), «Сундучок Мэри Карлтон» (166?), «Разбойница» (1677), «Разоблачение фальшивой леди» (1677) Ф.Киркмэна и др. Героини воровских романов - предприимчивые, корыстолюбивые, остроумные, изобретательные мошенницы, а не жертвы собственных иллюзий, любви или мужского самодурства.

Низовая линия ренессансного романа нашла своё продолжение в произведениях Д.Дефо «Моль Флендерз» (1683), «Роксана» (1724). В XVIII веке заметно изменилось отношение к женщине, и на страницах романов она чаще стала изображаться не как жертва обстоятельств, а как творец собственной судьбы. Именно такой предстает героиня романа «Памела 1» С.Ричардсона. Можно предположить, что сам замысел романа возник не без влияния ренессансных жанровых образцов. Дело в том, что век Просвещения в Англии начинался с переводов иноязычных низовых романов эпохи Возрождения. В 1707 году Дж. Стивенс перевел на английский язык известные испанские пикарески «La Picara Justina» (1605) Лопеса де Убеда и «Celestina»[185] Фернандо де Рохеса. Героини этих произведений отличались особой привлекательностью, которая не сводима к традиционному для высокой прозы набору добродетелей. Влияние ренессансной традиции с ее интересом к образам неординарных женщин сказывается в романистике Просвещения, в целом, и прозе С.Ричардсона, в частности.

Важными для Ричардсона остаются и некоторые другие вопросы, которые волновали ренессансных авторов: в частности, вопросы, связанные с контролем разума над чувствами, соотношением активной и созерцательной

[185] *Murilo Murillo Ana* / The Spanish Jilt: The First English version of La Picara Justina // [электронный ресурс] dialnet.unirioja.es/servlet/fichero_articulo?codigo=1983467&orden=67199

жизни, ролью чувственного познания. Эти проблемы, вполне естественно, рассматриваются ним в контексте иной исторической эпохи, с использованием других выразительных средств[186].

Ричардсон как писатель, несомненно, ориентировался на опыт своих предшественников, заимствуя у них не только определенные стереотипные коллизии, но и популярные топосы. Одним из таких топосов высокого елизаветинского "romance" выступала идея воздействия слова на жизнь человека. Тема взаимосвязи литературы и реальности была особо популярной уже в английской художественной традиции последней трети XVI века, когда роман стал восприниматься как «источник политической и государственной мудрости, идеальных примеров поведения...»[187]. Исходя из книжной мудрости и религиозного воспитания, выстраивают свою жизнь и героини романов Ричардсона. Этим они отличаются от персонажей Филдинга, которые черпают опыт непосредственно из жизненных наблюдений-путешествий. У Ричардсона романическое сознание оборачивается просветительским жизнестроительством.

Появление второго романа о Памеле "Pamela in her exalted condition" (1741) в определенном смысле можно рассматривать как отголосок популярной в ренессансной Англии культурной практики – написания произведений-дублетов. Такими дублетами могли быть как версии-переработки, подобные «Новой Аркадии» Ф.Сидни, так и романы-продолжения уже завоевавших популярность сочинений («Евфуес и его Англия» Дж.Лили). Думается, что у истоков художественного замысла Ричардсона, связанного с написанием «Памелы 2», прямо или косвенно стоял опыт его ренессансных предшественников, а непосредственным

---

186 Подробнее см. : *Рязанцева О.* Жанровая система романов Ричардсона. («Памела-1», «Памела-2») // Дисс. на соискание научной степени канд. филол. наук. – М.,1993.

187 См.: *Привалова Л.* Роман «елизаветинцев» и основные направления последней трети XVI века // Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск, 1989. – С.30.

импульсом к творческому акту послужила популярность «Памелы-1».

Репутации и судьбы художественных произведений, как известно, складываются постепенно. «Памелу-1» при её появлении воспринимали по-разному. Так, по мнению современника Ричардсона Найтли Чейтвуда, «Памела» – это та книга, которую следует сохранить вместе с Библией, даже если в Англии придётся сжечь все книги до одной[188]. А по свидетельству доктора Уаттса, леди жаловались, что не могут читать письма Памелы, не краснея[189]. В то же время, доктор Слокок, популярный лондонский проповедник, рекомендовал читать «Памелу» прямо с церковной кафедры[190]. Как ни парадоксально, но во Франции перевод этого романа Ричардсона оставался в списке запрещённых книг до 1900 года[191].

Своеобразным откликом на популярность «Памелы» стал ряд пародий, которые появились одна за другой на протяжении 1741 года вслед за третьим изданием популярной истории (ноябрь 1740 года). Эти пародии выявили заложенную в тексте "Памелы 1" жанровую возможность двойственного восприятия аксиологической семантики произведения.

И действительно, возникающее у читателя – вопреки намерениям автора – ощущение нравственной двусмысленности поведения героини, соблазнительная возможность додумать историю «до конца», придав ей комическую, почти карикатурную окраску, привлекали внимание авторов многочисленных пародий и подражаний «Памелы-1». Ричардсон был вынужден написать продолжение первого романа, чтобы отстоять свой замысел «добродетельного романа» и его художественный результат.

Часть читательской аудитории, подготовленная популярными романами о мошенницах, а также

[188] *Dobson A.* Samuel Richardson. – Lnd., 1902. – P.59.

[189] Ibid. – P.40.

[190] Brophy E. Samuel Richardson. – Boston (Mass.), 1987. – P.18.

[191] Skilton D. The English Novel. Defoe to the Victorians. – Lnd., 1877. – P.21.

мировоззрением рококо[192], восприняли историю замужества Памелы, как удачный трюк ловкой служанки.

Авторы пародий и подражаний усматривали в романе Ричардсона штампы поэтики рококо. Именно на таких штампах (ситуация соблазнения, использование маски добродетели для достижения корыстной цели, описание вольных любовных сцен, двусмысленное обыгрывание моральных сентенций) они и выстраивали собственные произведения. Даже Филдинг вначале прочёл «Памелу I» только глазами человека рококо, а более сложная интерпретация художественного опыта Ричардсона появилась несколько позже – в «Приключениях Джозефа Эндруса» (1742) и «Амелии» (1752).

Филдинговская пародия "An Apology for the Life of Mrs. Shamela Andrews" (1740), которая отражает первоначальную рецепцию текста Ричардсона, завоевала у читателей не меньшую популярность, чем пародируемый источник.

Потенциальную двусмысленность «Памелы» высмеивали и другие пародии, написанные в традициях рококо – "Pamela Censured: In a Letter to the Editor" (1741) анонимного автора и "The Virgin in Eden… To which are added, Pamela's Letter's Proved to be Immodest Romances painted in Images of Virtue Masquerades in Disguise…" (1741) Чарльза Пови. Необходимо подчеркнуть, что в этих пародиях расставлены иные, чем у Филдинга, акценты. Их авторы показывают противостояние недвусмысленно изображённой высоконравственной девушки хозяину, который пытается ее соблазнить. При этом делается упор на «приключениях добродетели» – традиционной теме романов рококо. В то же время, автор «Pamela Censured...» упрекает доктора Слокока (и тем самым, Ричардсона) за то, что он позволил себе рекомендовать такую безнравственную книгу, как «Памела», для чтения с церковной кафедры. Что касается

[192] См., например, Brady P. Rococo style versus Enlightenment novel. – Geneve. – 1984.

Чарльза Пови, то он обвиняет Ричардсона в обмане и лицемерии уже в подзаголовке, называя письма Памелы «бесстыдными», одетыми в образ «добродетели».

В своих подражаниях Ричардсону такие авторы, как Э.Хейвуд (“Anti-Pamela: or, Feign’d Innocence Detected”) и Дж.Пэрри ("True Anti-Pamela: or, Memories of Mr. James Parry") тоже использовали распространённые штампы рококо. Следует подчеркнуть, что оба эти произведения не содержали критики в адрес романа Ричардсона. Поэтика жанра в них воспроизводилась довольно точно, однако сами героини действительно были полными антиподами добродетельной Памелы.

Если создатели пародий воспринимали новаторство нравственно-психологических отношений между героями, предложенных Ричардсоном, как авторское лицемерие, своеобразный обман, то сочинители сентименталистских подражаний заметили новый нравственно-психологический колорит «Памелы», однако им так и не удалось воссоздать художественную силу оригинала. Необходимо подчеркнуть, что сентименталистских подражаний в целом оказалось гораздо меньше, чем анти-сентименталистских. Насколько удалось установить, можно говорить лишь о четырёх произведениях такого рода: "Memories of the Life of Lady H. The Celebrated Pamela from her Birth to the Present Time"(1740); “Innocance in Distress: or Virtue Triumphant” (1760); Backland d’Arnaud “Fanni ou la Nouvelle Pamela (1767) в английском переводе "Fanni, or The Happy Repentance" (1785), “Pamela Howard” (1773).

Мемуары госпожи Х. основываются на реальной истории отношений Сэра Артура Хезилриджа и дочери его дворецкого Хэнны Стрейдж, которая в 1725 году завершилась счастливым браком. Это, с одной стороны, является свидетельством в пользу достоверности истории Памелы (на чем настаивал сам автор), а с другой, несомненно, указывает на социальную и психологическую новизну сентименталистских отношений, предложенных Ричардсоном в своём

романе. Осознание сентиментализма как художественной и этико-психологической реальности получило распространение в Англии только к концу 40-х годов. Естественно, в начале 40-х гг. еще рано было ожидать всеобщего понимания романа писателя, адекватного его замыслу. Вышедшие после издания «Клариссы» сентименталистские подражания свидетельствуют о том, что в конце десятилетия сентименталистская реальность уже была воспринята как возможность, открытость сердца к эмоциональным переживаниям на пути страдающей добродетели.

Таким образом, реакция литераторов-современников на роман Ричардсона, была различной, но неизменно не вполне адекватной замыслу автора «Памелы». Полемика с Ричардсоном и его романом по существу была связана со сложным, неоднозначным соотношением «романа» и «жизни» в эту эпоху.

В «Памеле», пародиях и подражаниях проявился феномен романного сознания. Тему безумия от прочитанных книг представил в своём гениальном романе «Дон Кихот» (1604-1616) М.Сервантес. У Ричардсона романное сознание связано с психологизацией романического, с одной стороны, и с просветительским жизнестроительством, с другой. Так, именно сентименталистская нравственно-психологическая реальность Памелы изменила образ мысли и жизни человека, придерживающегося до определённого момента принципов гедонизма рококо. Эта реальность фактически победила в мистере Б. человека духовно ленивого и пробудила не только в нём и его аристократическом окружении стремление к нравственному самосовершенствованию. Поэтому присутствующие в пародиях и подражаниях параллели с историей, опытом, характером или поведением знаменитой Памелы, правомерно считать лишь внешним отражением глубокого процесса – процесса появления и проявления сентиментализма как мирочувствования.

Это порождало нравственно-психологическую проблему восприятия нового в художественном произведении. Сама неоднозначность прочтения «Памелы-1» современниками свидетельствовала не только о сложности поэтики романа, но и о присутствии определённых штампов читательского восприятия. Эти штампы, вероятно, были связаны не только с привычными для человека начала XVIII века социокультурными реалиями рококо, но и со скандальными хрониками эпохи Реставрации и низовым ренессансным романом.

Так, в «Шамеле» Филдинг пародирует, по существу, не саму «Памелу», как её задумал и написал Ричардсон, а некий роман рококо, несостоявшийся с точки зрения мировоззрения и поэтики самого же рококо.

В «Памеле-1» Ричардсон отразил сентименталистскую реальность, окрашивающую психологию и менталитет английского общества 40-х гг. Потребность художественного изображения этой реальности не могла быть удовлетворена в рамках поэтики рококо. Так, в литературе рококо эпистолярность выступала способом знаково-двусмысленного общения, двигателем интриги (см., например, «Путешествие Хамфри Клинкера» (1771) Смоллетта, «Опасные связи» (1782) Шодерло де Лакло). В сентименталистской же поэтике это – мировоззренческая установка на откровенность и исповедальность (например, см. «Юлия, или Новая Элоиза» (1761) Руссо; «Страдания Юного Вертера» (1774) Гёте).

Филдинг не воспринимал сентиметалистскую поэтику, которая казалась ему аморфной и скучной. В «Шамеле» он отдает предпочтение четко структурированной поэтике рококо. Утрируя заложенную в образе Памелы потенцию двойственности, Филдинг превращает её историю в комическую травестию. Сентименталистская житейская мораль с характерным для ричардсоновской героини оттенком рассудительности доводится до крайней рассудочности, расчётливости. Задекларированная в

«Памеле» необходимость нравственной поддержки родителей превращается в своеобразный антипод. Героиня Филдинга следует весьма недвусмысленным наставлениям матери, которая является женщиной сомнительной репутации. Естественное невольное самолюбование привлекательной пятнадцатилетней девушки оборачивается намеренным выбором соблазнительной позы, наряда.

Реакция читательской аудитории и критики на роман «Памела-1» была воспринята Ричардсоном как неадекватная. Именно это побудило его написать продолжение, в котором автор попытался разъяснить и доказать состоятельность сентименталисткой реальности, воплощённой в неординарной судьбе служанки, ставшей госпожой благодаря своим высоким нравственным качествам. Создавая второй роман о Памеле “Pamela in her exalted condition” (декабрь 1741), Ричардсон, по сути, продемонстрировал идейное расхождение собственного сентименталистского мировосприятия, которое во многом созвучно мировосприятию его героини, с нравственно-психологической атмосферой рококо.

Таким образом, отразив в своих первых романах новую реальность зарождающегося сентиментализма, Ричардсон отталкивался от литературного опыта предшествующих эпох, и в частности, от литературной традиции Ренессанса. Писатель использовал разработанные его предшественниками прием интерактивной коммуникации с читательской аудиторией. Эти приёмы и сама неоднозначность прочтения его первого романа привели к многочисленным пародиям и подражаниям. Интерес к женской психологии, к яркой личности, к теме страдающей добродетели связывает романы Ричардсона с литературным наследием Ренессанса.

Опираясь на художественный опыт ренессансной прозы, Ричардсон создал оригинальные образцы романистики, в которых страдающая добродетель вознаграждена, а разум уравновешивает чувства. Идейное новаторство

Ричардсона, основу которого составляет раннесентиментералистский концепт просветительского жизнестроительства, в значительной мере способствовало переосмыслению литературных традиций Ренессанса, прокладывая дорогу классическому роману XIX века.

Василина Катерина
(Запоріжжя)

Специфіка переосмислення шекспірівського сюжетно-образного матеріалу у повісті І.Тургенєва „Гамлет Щигровського повіту”

У сучасній літературознавчій науці вивчення міжлітературних зв’язків є одним із найефективніших засобів виявлення національної своєрідності конкретних літератур та їхньої функціональної ролі в загально-літературному контексті. Саме таку задачу й виконує компаративне літературознавство, яке вже встигло посісти одне з чільних місць у парадигмі сучасної науки про літературу.

Найважливішим з-поміж аспектів сучасного компаративного вивчення літератури є аналіз функціонування традиційного сюжетно-образного матеріалу різних генетичних груп у світовій літературі. Ця наукова проблема набуває особливого значення в останні роки, що характеризуються підвищеним інтересом до пошуку національного духовного коріння, прагненням пов’язати сучасність із загальнолюдською історією, змоделювати майбутні шляхи розвитку того чи іншого суспільства. Звертаючись до традиційних сюжетів та образів, письменники різних епох надають їм нового звучання, модернізують їх, пропонують нові вектори розвитку певних сюжетних колізій та розширюють семантику художніх типажів.

Образи й сюжети шекспірівської драматургії завжди належали до розряду найпопулярніших і найбільш розповсюджених. Не вигадуючи фабули, Великий Бард спромігся надати своїм творам загально людського змісту,

закласти у провідні образи своїх драм такі потужні історико-літературні потенції, які вже понад чотири століття продовжують розкодовуватися та розгортатися іншими митцями. Саме це, вочевидь, і забезпечує незгасаючий інтерес наукової спільноти та читацького загалу до вічних трагедій епохи Відродження.

Сучасне розуміння драматургії великого англійця та створених ним художніх образів формується в шекспіро-знавчому дискурсивному полі на основі величезного масиву інтерпретацій та тлумачень, що народжуються в літературознавчій, мистецтвознавчій, театрознавчій, філософській та ін. сферах. При цьому різні епохи й різні країни демонструють надзвичайно широку і навіть до певної міри суперечливу формально-змістову амплітуду використання сюжетно-образного матеріалу шекспірівських драм.

Зокрема, в Росії у першій половині XIX століття до творчості Шекспіра виявляли цікавість такі видатні особистості, як О.Пушкін, М.Лермонтов, О.Сумароков, М.Карамзін, В.Бєлінський та ін. Надзвичайно важливу роль у популяризації творчих здобутків великого англійця в Росії відіграв І.С.Тургенєв, який був визнаним експертом у галузі шекспірознавства і, по-своєму розуміючи мистецькі інтенції геніального драматурга, часто вдався до трансформації його сюжетно-образного матеріалу. Одним із найбільш яскравих прикладів переосмислення шекспірівської тематики є, зокрема, повість І.С.Тургенєва «Гамлет Щигровського повіту» (1852 р.).

Мета даної розвідки полягає у тому, щоб шляхом детального вивчення поетики повісті «Гамлет Щигровського повіту» І.Тургенєва у безпосередньому зіставленні із трагедією «Гамлет» В.Шекспіра, з’ясувати прийоми та засоби трансформації шекспірівського сюжетно-образного матеріалу у російській літературі XIX ст.

І.С.Тургенєв, як відомо, мав репутацію досвідченого шекспірознавця. Тож не дивно, що саме йому з нагоди 300-річчя з дня народження англійського драматурга було

запропоновано написати статтю «Промова про Шекспіра» (1864 р.). І хоча ця стаття була сприйнята публікою доволі прохолодно, вона яскраво засвідчила захоплення російського митця творчістю Великого Барда.

Найкращою ілюстрацією того, що Тургенєв щиро захоплювався Шекспіром і ставився до його творчості з великим пієтетом, може слугувати стаття «Гамлет і Дон Кіхот» (1860 р.), де російський письменник представляє власне бачення та оцінку літературної спадщини геніального англійця. У цій публікації Тургенєв, зокрема, висловлює ряд вельми цікавих думок стосовно специфіки образу Гамлета, до певної міри розкриваючи власну візію гамлетівського типажу. І хоча хронологічно згадана стаття вийшла пізніше, ніж повість «Гамлет Щигровського повіту» (1852 р.), думається, що зіставлення створеного російським письменником літературного образу з шекспірівським прототипом буде неповним без урахування роз'яснень самого митця, викладених у зазначеній статті.

Очевидно, що, вводячи до назви своєї повісті пряму алюзію до відомої трагедії Шекспіра, І.С.Тургенєв насамперед прагне підкреслити спорідненість свого героя з образом принца Датського. Разом з тим, він намагається національно маркувати свій твір, адже, повіт – це територіальна одиниця Росії. Російський письменник, як відомо, вважав Гамлета одним із тих людських типів, що втілюють егоїстичність, самозакоханість та нерішучість у діях, тож, профанізуючи вічний образ за рахунок введення географічно-етнічної конкретизації, він пропонує власну візію певного людського підвиду. Крім того, вже з назви стає очевидним, що, апелюючи до фонових знань читача, автор повісті вдається до осучаснення та онаціональнення традиційного сюжетно-образного матеріалу.

На перший погляд, подієва канва «Гамлета Щигровського повіту» є мало схожою на перипетії життя шекспірівського Гамлета. І.С.Тургенєв розповідає про те, як одного разу герой-наратор після пишного прийому

залишається переночувати у будинку свого приятеля. Через брак місця гості розміщуються по двоє в одній кімнаті. Волею долі оповідач опиняється наодинці з диваком, який вночі розповідає історію свого життя, а вранці, ще до зорі, зникає.

При уважному прочитанні повісті, можна побачити певні аналогії та алюзії, які стосуються насамперед внутрішнього світу цього дивакуватого героя. Наголошуючи на його егоїстичній природі, Тургенєв доводить її до абсолюту. Його Гамлет Щигровського повіту, котрий вперше з'являється лише в середині твору, повністю перебирає увагу читача на себе, практично не надаючи своєму випадковому співрозмовнику можливості вставити навіть репліку у свій патетичний та, як і у Датського принца, я-центрований монолог. Іноді виникає враження, що тургенівський герой взагалі не потребує слухача, йому байдужі судження співбесідника, він цілком занурений у власні думки і емоції, тому часто перебиває співрозмовника своїми коментарями і оцінками: «А признайтесь-ка…, я должен вам казаться большим чудаком, как говорится, оригиналом, или, может быть, пожалуй еще чем-нибудь похуже…»[193], «То есть я вас потешаю, хотите вы сказать…»[194] і т.ін.

Цікаво, що розповідь про своє життя тургенівський герой пересипає запитаннями, саме оформлення яких наводить співрозмовника на необхідну йому відповідь. Підкреслюючи власну неповторність і особливість («Оригинал, оригинал!... Зовут меня оригиналом»[195]), він водночас, кокетуючи, говорить, що, начебто, до числа оригіналів аж ніяк не належить: «А на деле-то оказывается, что нет на свете человека менее оригинального, чем ваш покорнейший слуга»[196]. Як і шекспірівський Гамлет, герой Тургенєва не вірить у власні сили та страждає через

---

[193] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда // Тургенев И.С. Записки охотника. – М.: Худож. лит., 1984. – С.181.

[194] Там само. – С.182.

[195] Там само.

[196] Там само. – С.181.

недосконалість світу, але на самогубство так і не наважується: «еще до сих пор цела балка в грунтовом моем сарае, на которой я неоднократно собирался повеситься!»[197].

Принц Датський, на думку Тургенєва, страждав по-справжньому, сам собі завдаючи ран, сам себе мучив[198]. Тому і свого героя, суттєво меншого, щоправда, за масштабністю особистості, письменник теж наділяє мазохістською схильністю до саморефлексії і самоприниження. Монолог тургенівського Гамлета сповнений екзальтованих вигуків, дрібних і детальних описів тих нещасть і принижень, яких йому довелося пережити. Гамлетівські питання, виголошені у численних монологах, якось подрібнюються та зводяться до побутового рівня. Глибоке філософське питання «to be or not to be?» трактується тут у термінах обмеженого кругозору та небагатого внутрішнього світу Гамлета Щигровського повіту, який метафізичні роздуми щодо сутності буття підміняє міркуваннями про суть власної екзистенції. Поривів у небесні сфери, спроб з'ясувати сутність життя та смерті, характерних для шекспірівського героя, у російського Гамлет ми не помічаємо.

Тургенєв, вочевидь, не тільки прагнув підкреслити трагічне становище мислячої й, водночас, пасивної інтелігенції, але й хотів наголосити на типовості зображуваного характеру (у цьому, вочевидь, проявляє себе реалізм з його потягом до типізації). Не даремно, письменник вустами свого дивакуватого героя промовляє: «назовите меня Гамлетом Щигровского уезда. Таких Гамлетов во всяком уезде много, но, может быть, вы с другими не сталкивались»[199].

Переосмислюючи у своїй повісті образ Гамлета, російський письменник звертається до опису почуттєвої сфери героя, дещо видозмінюючи лінію конфлікту Гамлет-

[197] Там само. – С.188.

[198] *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон Кіхот // Тургенев И.С. Собр. соч.: В 12 т.– М.: ГИХЛ, 1956. – Т.1. – С.170.

[199] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда… – С.192.

Офелія. Нагадаємо, що на думку Тургенєва, ставлення принца до дівчини просякнуте цинізмом: «А не слід було вірити… Я не любив вас… Іди в черниці. Навіщо тобі плодити грішників?»[200]. Стосунки із коханою, знов-таки, виявляються простим заняттям самим собою. Навіть у його вигуку «Офеліє! В своїй молитві, німфо, / Згадай мої гріхи!»[201]. Тургенєв вбачає лише глибоке усвідомлення героєм власного хворобливого безсилля покохати[202].

Таким же нездатним на романтичні почуття виявляється і російський Гамлет. Він досить скептично і, навіть, можна сказати, несимпатично розмірковує про свої стосунки із представницями прекрасної статі. Гамлет Щигровського повіту досить черствий і навіть ті почуття, які він відчував до Мінхен, здавалися йому надто незвичними. Тож, не зважаючи на переживання дівчини, він покинув її.

Навіть одруження з чесною, чистою дівчиною, чий образ віддалено нагадує непорочну Офелію, не спроможне змінити тургенівського героя, воно висить тягарем і навіть пробуджує думки про суїцид. При цьому повне занурення у саморефлексію заважає йому відвернути трагедію відданої людини. При описові похорон щигровський Гамлет не виявляє жодних почуттів, детально зображуючи церков та процедуру похорону, він досить цинічно говорить: «Доброе, доброе было существо, а для себя же хорошо сделала, что умерла»[203]. Тут напрошується паралель із тими словами, якими шекспірівський Гамлет Шекспіра коментує смерть Офелії. Він досить лапідарно повідомляє про свої почуття до нещасної дівчини та вступає у суперечку з Лаертом, знов-таки намагаючись довести власну вищість: «Її любив я. І нехай з’єднають/ Любов свою братів хоч сорок тисяч, – / Моїй не дорівняють»[204].

---

[200] *Шекспір В.* Гамлет, Принц Данський // Шекспір В. Трагедії. – Харків: Фоліо, 2004. – С.229.

[201] Там само. – С.228.

[202] *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон Кіхот… – С.185.

[203] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда… – С.190.

[204] *Шекспір В.* Цит. вид. – С.293.

Нагадаємо, що Гамлет Шекспіра мав відданого товариша – Гораціо, саме прив'язаність цього юнака до принца часто викликає захоплення і симпатію реципієнта. Російський письменник позбавляє свого героя цієї позитивної риси, протягом свого монологу він жодного разу не згадує про наявність товариша чи однодумця. Вочевидь, у такий спосіб Тургенєв намагався підкреслити самотність, відірваність від життя та демонстративне відлюдництво, що були характерні для російської інтелігенції.

Якщо шекспірівський герой здатен був на жорстокість (відправляючи на вірну смерть своїх співтоваришів Розенкранца і Гільденстерна), то тургенівський є настільки дрібним, що не спроможний на жодний вчинок. Єдина смерть, до якої він має відношення – це смерть його дружини при пологах. Та й тут він виявляється лише непрямою причиною трагічної розв'язки.

До числа інших паралелей, які є очевидними у житті двох героїв можна віднести навчання в університеті та раннє розчарування у цінності книжок і теоретичного знання у практичному житті. Тургенєвський Гамлет навіть належав до одного з інтелектуальних гуртків, про який він згодом відзивається досить негативно: «О кружок! ты не кружок: ты заколдованный круг, в котором погиб не один порядочный человек!»[205].

І.С.Тургенєв вважав, що зовнішність Гамлета Шекспіра була досить привабливою; його меланхолійний настрій, блідий колір шкіри, пристойний одяг та витончені манери, почуття повної вищості щодо оточуючих, – усе це робить його манливим, стимулює бажання багатьох людей бути схожими на нього[206].

У своїй же повісті письменник змальовує російського Гамлета у такій-собі будуарній, позбавленій величності ситуації, коли герой з'являється перед читачем у ліжку і жодного разу не залишає цієї «сцени», з якої він виголошує

[205] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда… – С.185.
[206] *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон Кіхот… – С.188.

серію монологів. Герой-оповідач, зокрема, зустрічається з ним за таких обставин: «В небольшой, зеленоватой и сыроватой комнате… уже находился другой гость, совершенно раздетый. Увидев меня, он проворно нырнул под одеяло, закрылся им до самого носа, повозился немного на рыхлом пуховике и притих, зорко выглядывая из-под круглой каймы своего бумажного колпака»[207]. Оцей нічний ковпак, яким російський Гамлет постійно маніпулює у процесі розгортання нарації, довершує непривабливий образ цього героя, принижує його і робить незначним, нікчемним і гідним жалю.

Загалом же, якщо порівнювати особливості характеристики персонажів, які застосовують Шекспір і Тургенєв, стає очевидним, що сам жанровий формат творів диктує митцям те, яким чином вони мають описувати героїв. Так, приміром, шекспірівський Гамлет характеризується, в основному, через слова інших персонажів, а також через низку власних монологів Гамлета.

Жанр повісті, звісно, суттєво розширює арсенал прийомів опису персонажа, тож у Тургенєва ми зустрічаємо елементи не лише мовної, тобто непрямої, але й портретної (прямої) характеристики. Зокрема, герой-наратор постійно супроводжує репліки Гамлета Щигровського повіту зауваженнями щодо його поведінкової реакції на описувані події: «Мой сосед молча посмотрел на меня»[208], «Рассказчик опустил голову и поднял руки к небу»[209], «У рассказчика раскраснелись щеки и потускнели глаза»[210] і т.д. Думається, що саме за рахунок таких зауважень щодо поведінки головного героя автор підсилює враження від оповіді самого персонажа, доводить те, що його герой є пересічною, неоригінальною особою. Герой-наратор навіть не помітив цього російського Гамлета під час прийому, коли всі гості спілкувалися між собою, не мав можливості він оцінити

[207] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда… – С.180.
[208] Там само. – С.185.
[209] Там само. – С.187.
[210] Там само. - С.190.

цього чоловіка і після розмови, оскільки той зник так само, як і з'явився, ще за темно. Отже, знову стає очевидним, що Тургенєв доволі скептично ставився до російських Гамлетів, яких можна зустріти будь-де у Росії.

Проте, слід зауважити, що не лише негативні сторони характеру шекспірівського Гамлета привертали увагу І.С.Тургенєва, він намагався з'ясувати, які риси роблять цей образ вічним. На його думку, в цьому характері втілено «начало заперечення», яке «сумнівається щодо добра, але щодо зла воно не сумнівається і вступає з ним в жорстокий бій. Щодо добра воно сумнівається, тобто воно запідозрює його істину і щирість і нападає на нього не як на добро, а як на підроблене добро, під машкарою якого знову ж таки приховуються зло і брехня, його споконвічні вороги»[211].

Саме скептицизм героя зараховується російським письменником на його користь, адже це свідчить про його небайдужість, про його диференційоване ставлення до понять «добро» і «зло», про його прагнення подолати брехню. Однак, будь-яке «заперечення» є деструктивною силою, і для того, щоб утримувати її у межах, необхідно поєднати розум і волю, які у Гамлета щоденно все більше і більше роз'єднуються: «Рішучості природжений рум'янець / Блідою барвою вкриває думка»[212].

У Гамлета Щигровського повіту можна помітити такі ж тенденції до самознищення, його розум і почуття вступають у конфлікт та раз ураз призводять до того, що він відчуває власну неважливість, незначущість, ницість. У молодому віці він був визначною особою, його цінували і любили: «в молодости моей какие возбуждал я ожидания! Какое высокое мнение я сам питал о своей особе перед отъездом за границу»[213]. Однак, у зрілому віці він перетворюється на таку-собі палахливу тінь.

---

[211] *Тургенев И.С.* Гамлет и Дон Кіхот… – С.187.

[212] *Шекспір В.* Цит. вид. – С.228.

[213] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда… – С.182.

Те, що, на думку російського письменника, є позитивним у характері шекспірівського героя (скептицизм і боротьба з авторитетами), в повісті подається як недолік російського Гамлета. У трагедії Шекспіра конфлікт зі світом, як відомо, є ключовим, саме він визначає причину коливань та ламентацій героя, котрий дорікає долі за тяжкий жереб: «Звихнувся час наш. Мій талане клятий, / Що я той вивих мушу направляти!»[214]. Тургенівський Гамлет також не здатен примиритися зі світом, але цей конфлікт не є глобальним. Героя абсолютно не хвилює ані «вивих часу», ані інші проблеми людства, його найбільше гнітить лише власна неоригінальність і банальність.

Гамлет Щигровського повіту за рівнем свого інтелекту та масштабністю особистості надто далекий від свого прототипу. І Тургенєв підкреслює це як за рахунок описів нервово-екзальтованої поведінки свого героя, так і акцентуванням мізерності й приземленості його проблем. Крім того, письменник демонструє, що самозакоханий герой має не досить хоробру вдачу. Зокрема, коли він досить голосно і довго розповідав про своє життя, то з-за стінки почувся голос однієї з поважних осіб, що також залишилася на ніч у тому домі: «Однако это ни на что не похоже… какой там дурак вздумал ночью разговаривать?»[215]. Реакція героя була негайною і однозначною: він швидко натягнув на себе ковдру, і, перелякано визираючи з-під неї, сказав: «Слушаю-с, слушаю-с, извините-с… Ему позволительно спать, ему следует спать… ему нужно набраться новых сил, ну хоть бы для того, чтобы с тем же удовольствием покушать завтра. Мы не имеем права его беспокоить»[216]. Малодушність російського Гамлета, який принизливо схиляється перед авторитетом можновладців, знижує патетику цього образу. Автор повісті у такий спосіб показує, що багато хто прагне бути схожим на Гамлета, наслідуючи його формальні ознаки та поведінку, але не кожен здатний

[214] *Шекспір В.* Цит. вид. – С.199.

[215] *Тургенев И.С.* Гамлет Щигровского уезда… – С.192.

[216] Там само. – С.192.

виявляти таку ж величну непохитність і силу духу, як принц Датський, у досягненні власної мети.

Отже сучасні Гамлети, за Тургенєвим, є мислячими, свідомими свого безсилля, всюдисущими особами, але нерідко вони виявляються й недоречними, марнославними, непотрібними для суспільства, такими-собі зайвими людьми.

Відштовхуючись від шекспірівської драми, Тургенєв пропонує власне бачення трагедії російської інтелігенції, що, заглиблюючись у саморефлексію, стає неспроможною щось змінити у цьому світі, вона не здатна приносити користь, а інколи навіть може завдати шкоди. Гамлети, котрих, як зазначає герой повісті, у Росії багато, нерідко виглядають смішно, коли. розмірковуючи про зло у світі, бояться розчарувати чи стати на заваді тим, хто знаходиться при владі. Автор повісті критикує схильність до демагогії та нерішучість, зауважує, що дрібній людині не дано творити великі справи та вирішувати глобальні проблеми. Тут російський письменник до певної міри сам виступає як Гамлет-скептик, що не вірить у добре начало в людині. Щоправда, критика Гамлета, не стосується безпосередньо самого Шекспіра: як і раніше, Тургенєв залишається надзвичайно високої думки про свого великого попередника.

Отже, підсумовуючи, можна сказати, що, звертаючись до традиційного сюжетно-образного матеріалу, російський письменник не тільки осучаснює його, тобто переносить місце дії у тогочасну Росію, але й використовує прийом дописування, коли розширює накреслені сюжетні лінії, вводить додаткові ходи і ситуації, а також заглиблюється у психологічну сферу та побутові деталі. Саме цей прийом і дозволяє йому краще відобразити актуальні проблеми, що зумовлювалися як загальним положенням мислячої людини у Росії XIX ст., так і особистим розчаруванням тими реформами, що здійснювалися російським урядом. Це допомагає йому також висловити власну точку зору на

дилему пошуку місця у житті та адекватної самоідентифікації людини.

Крім того, Тургенєв вдається ще й до такого прийому переосмислення традиційного сюжетно-образного матеріалу, як «сюжет у сюжеті». Це дозволяє не тільки осучаснити вічний образ, а й оцінити повсякдення з точки зору вічності. Нагадаємо, що в повісті наявна рама, яка сприяє відтіненню авторські мистецькі інтенції: історія російського Гамлета ведена у розповідь про вечірку та обставини, за яких наратор зустрів принца Данського з Щигровського повіту.

Обробка традиційного сюжетно-образного матеріалу передбачає сукупність різних рівнів переосмислення: жанрового, композиційного, ідейно-семантичного, стильового і т.ін. Обираючи формат повісті, Тургенєв значно розширює спектр прийомів створення художнього образу (герой постає не лише у сукупності словесної самохарактеристики та зі слів інших персонажів, але й у світлі розгорнутого портретного і поведінкового опису, при цьому деталі побуту також мають важливе значення при відтворенні психологічного стану персонажу). Письменник вдається також і до трансформації ідейно-семантичного рівня образу. Його Гамлет, приміром, так і не здійснює помсти, оскільки виявляється боягузом, який все своє життя приречений тікати від свавілля обставин та власної ницості.

Характерною рисою тургенівської переробки шекспірівського сюжетно-образного матеріалу є те, що в повісті відбувається переосмислення семантики не лише центральних образів, які вже стали традиційними, але і тих супутніх персонажів, які також спрацьовують на розкриття сутності традиційного матеріалу. Зокрема, автор вводить до тексту наратора та переосмислює образ шекспірівської Офелії (померла жінка російського Гамлета).

Втім, проблема трансформації шекспірівського сюжетно-образного матеріалу в наступні епохи, як думається, є невичерпною. Тож у майбутньому її вивчення

може бути продовжене на матеріалі інших сюжетів і образів, а також інших національних літератур.

Лазаренко Дар'я
(Запоріжжя)

Гамлетівські алюзії в романі А.Мердок "Чорний принц"

Талановита романістка і професійний філософ Айріс Мердок є однією з найяскравіших постатей англійської літератури II половини XX сторіччя. Її творчість, неординарна і провокуюча, з самого початку – з виходу у світ першого роману „Під сіткою" (1954) – постійно викликає шквал читацьких емоцій та критичних відгуків, що не вщухає й по сьогоднішній день. Оцінки читачів, критиків та літературознавців можуть бути полярно протилежними, проте усі вони сходяться у тому, що мердоківські романи є явищем складним, багаторівневим, поліфонічним. Здається, такою своєю властивістю вони завдячують насамперед багатогранності творчої особистості самої авторки.

Як філософа і літератора, А.Мердок завжди цікавили проблеми морального вибору людини, свободи та влади, мистецтва і кохання. У своїх філософських роботах та художніх творах вона намагалася наблизитись до розуміння сенсу людського існування, співвіднести універсальні категорії добра, істини, краси та знайти відповідь на споконвічне питання: „Як жити морально?". Ниткою Аріадни у цьому невпинному пошуку служила їй шекспірівська трагедія, адже саме трагедія постає для письменниці тим художнім простором, що є найбільш продуктивним в плані осягнення людської душі.

Сьогодні, коли Шекспіра вважають найвідомішим автором за всю історію людства, а про його „Гамлета", як іронічно зауважує мердоківский герой Б.Пірсон, чули навіть

„усі найбільш темні та дикі представники роду людського”[217], зовсім неважко піддатися впливові стандартизованих уявлень про творчість великого драматурга, прийняти сторону байдужої поваги, або ж нігілізму. Проте, мердоківська позиція у цьому відношенні є оригінальною, дуже особистісною і, так би мовити, „глибоко переживаною”. Думається, що ця позиція обумовлена насамперед рецептивною багатовекторністю. По відношенню до шекспірівських творів А.Мердок одночасно виступає у декількох іпостасях: вона є і звичайним читачем, і читачем-аналітиком, і читачем-філософом, і читачем-письменником. Така синтетичність читацького сприйняття дозволяє їй відійти від суб’єктно-об’єктної моделі рецепції та встановити продуктивне творче спілкування з шекспірівською трагедією, що ґрунтується на засадах діалогічності, поваги митця до митця, усвідомлення спільної мети – пошуку істини.

Отже, з одного боку, ставлення письменниці до Великого Барда та його творів багато в чому є суголосним з позицією романтиків[218]. А.Мердок сприймає Шекспіра як справжнього генія, а його трагедії – як універсальний еталон мистецької майстерності. Проте, з іншого боку, на відміну від більшості романтиків, авторка не займає відстороненої позиції шанувальника-спостерігача. Осмислення нею шекспірових трагедій набуває форми своєрідного позачасового діалогу, приєднатися до якого може і читач, самостійно визначаючи власний кут зору на акцентовані Мердок проблеми. Шекспірівська трагедія є для письменниці зразком, ідеалом, шедевром, і в той же час живим, актуальним твором. Адже, як влучно зауважив сучасний французький письменник Ф.Бегбедер, „шедеври не терплять поклоніння, їм подобається жити – іншими

[217] *Мердок А.* Сон Бруно. Черный принц: Пер. з англ. – К.: БМП "Борисфен", 1995. – С.430.

[218] Докладніше див.: *Дьяконова Н.* Шекспир и английская литература XX века // Вопросы литературы. – 1986. – № 10. – С. 67-93.

словами, вони хочуть, щоб їх читали та зачитували до дірок, обговорювали й обговорювали"[219].

Мердоківська рецепція шекспірівського генія не є фрагментарною, розпорошеною чи випадковою. Погляди письменниці на творчість Шекспіра організовані у чітку ієрархічну систему, що, в свою чергу, є органічною складовою моральної філософії авторки. Своєрідним наріжним каменем філософських пошуків А.Мердок у цій царині є збірка есе „Метафізика як путівник по моралі" (1992)[220]. У статті, присвяченій публікації даної роботи, Зара Дрєєва називає цю працю „головною філософською книгою" А.Мердок, одночасно „підсумком її інтелектуальних захоплень" та „квінтесенцією її романів"[221]. У роботі досліджується сутність тих центруючих категорій, які структурують літературно-критичні та морально-етичні переконання авторки стосовно мистецтва взагалі та творів Шекспіра зокрема. Цими ключовими концептами постають поняття „трагізму" та „комізму", „творчого мазохізму" та „самозаспокоєння", „пафосу" та „романтизації страждання", „правдивості" та „реалістичності".

У „Метафізиці..." авторка серед іншого презентує своє розуміння сутності та завдань мистецтва. Для неї існує два основних різновиди мистецтва. Специфіка першого полягає у наступному: "Мистецтво, що втішає та до якого ми також повертаємося за мудрістю, тяжіє, або, можливо, здається тяжіючим до романтизації відчаю. Незліченні вірші, історії, картини змальовують відчай таким чином, що ми легко можемо терпіти його та насолоджуватись ним. Христос на хресті є зображенням таким звичним і прекрасним, що нам

---

[219] *Бегбедер Ф.* Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей. – М.: Флюид / FreeFly, 2006. – С.2.

[220] *Murdoch I.* Metaphysics as a guide to morals. – London: Vintage, 2003. – 520 p.

[221] *Дреева З.* Портрет современницы: 30 лет романы английской писательницы вызывали смущение в умах, но теперь Айрис Мердок объяснила все еще одной книгой // Эхо планеты. – 1992. – №51. – С.4-5.

важко співвіднести його з реальним жахливим людським стражданням …”[222].

До другого різновиду – справжнього мистецтва, – на думку А.Мердок, належать твори, що не романтизують відчай і біль, але змушують читача зректися егоїстичного „самозаспокоєння” та сміливо подивитися в очі реальності. До цієї категорії належать, перш за все, давньогрецькі та Шекспірові трагедії. Вони наділені особливим „трагікомічним, або, можливо треба сказати, сумно-комічним” пафосом, що „знає про жахливі речі, і який не піддається визначенню”[223].

Іншою важливою характеристикою справжнього мистецтва є певна незакінченість: „Трагедія <…> має бути у певному, навіть цілком незручному, сенсі розбитим цілим; необхідно зупинити свавільну, егоїстичну свідомість, що прагне закінченості... Трагедія повинна руйнувати чаруючу довершеність, яка є суттю більш низького мистецтва, відкриваючи дійсну природу гріха, марність ілюзій та реальність смерті”[224]. Незаперечним еталоном істинного трагізму для письменниці є „Король Лір” Шекспіра, в той час, як інші великі трагедії, на її думку, все ж залишають можливість насолоджуватись стражданням, створюють умови для самоочищення, а отже й самозаспокоєння. „Можливо, – пише А.Мердок, – тільки Шекспір досяг успіху у створенні досконалих образів, які одночасно були б і живими характерами. Однак навіть „Гамлет” поряд з „Ліром” виглядає пересічним. Лише істинно велике мистецтво окрім самозаспокоєння, наповнює ще й бадьорістю. Лише таке мистецтво <…> спроможне протистояти нашим спробам використати його як магію для зачаровування реальності на догоду нашим поглядам і потребам”[225]. Втім, невірним було б уявлення, що для

[222] *Murdoch I.* Op. cit. – P. 499.

[223] Ibid. – P. 93.

[224] Ibid. – P. 104-105.

[225] *Мердок А.* Против бесстрастия // Общественные науки и современность. – 1991. – №5. – С.173.

Мердок „Гамлет" є твором другорядним, периферійним. Навпаки, ця п'єса посідає особливе місце у філософській системі письменниці. Сутність власного ставлення до Шекспірового твору авторка цікавим чином репрезентує в романі „Чорний принц" (1973).

Будучи найвідомішим романом А.Мердок, „Чорний принц" не перестає привертати до себе увагу читачів і критиків, акторів і режисерів, літературознавців і колег-літераторів. Серед англомовних дослідників слід згадати такі відомі імена, як П.Конраді, М.Бредбері, Е.Діпл, А.Байят, П.Вульф, Р.Рабінович. Цим авторам належать ґрунтовні комплексні дослідження, присвячені творчості А.Мердок взагалі та специфіці поетики „Чорного принца" зокрема. Окремо слід відзначити внесок Р.Тода у справу вивчення саме шекспірівських алюзій в романах А.Мердок.

На теренах колишнього СРСР обговорення „Чорного принца" було, здається, не менш активним. На сторінках періодичних видань розгортались запеклі дискусії, в яких брали участь як пересічні читачі, так і знані вчені-літературознавці. Значну увагу вивченню різних аспектів роману приділили такі дослідники, як К.Генієва, В.Івашева, А.Ісламова, І.Левідова, Н.Лозовська, С.Павличко, М.Урнов, І.Уткіна, С.Філюшкіна та ін. До речі, сьогодні дослідження творчості цієї неординарної авторки не тільки не припиняється, а й набирає нових обертів. При цьому деякі науковці (зокрема, О.Алісеєнко, Л.Байрамкулова, В.Стеценко, С.Толкачов) у своїх публікаціях безпосередньо торкаються тих проблем, що пов'язані з впливом шекспірівського „Гамлета" на „Чорного принца" А.Мердок.

Проте й досі ще залишається недостатньо висвітленим питання кореляції в цьому романі шекспірівських алюзій з філософськими переконаннями авторки. Актуальним аспектом вивчення „Чорного принца" А.Мердок правомірно вважати аналіз тих категорій, що структурують філософське підґрунтя інтертекстуального зв'язку між двома текстами. Для виявлення цих категорій доцільним представляється

залучення до аналітичного процесу підсумкової та найбільш репрезентативної філософської роботи А.Мердок – „Метафізика як путівник по моралі”, яка, до речі, нечасто згадується у літературознавчих дослідженнях. Отже, метою даної розвідки є розгляд деяких аспектів вищеозначеного питання.

Вперше опублікований у 1973 році „Чорний принц” А.Мердок захоплює читача багатошаровістю смислів та багатовекторністю ймовірних інтерпретацій. У цьому творі авторка майстерно поєднує найяскравіші елементи постмодерної поетики: подвійне кодування (архітекстуальний синтез інтригуючого детективного сюжету, неконвенціональної love-story та філософської медитації), інтертекстуальність, поліверсійність прочитання, гру з читачем, метафікційність. Даний роман – це складне мереживо прихованих та очевидних смислів, своєрідний калейдоскоп, що при кожній зміні куту зору продукує новий смисловий візерунок. Але все ж неправомірним було б стверджувати, що ризоматичність є іманентною якістю твору. Структурно-змістові елементи роману об’єднані навколо своєрідного ідейного каркасу, яким виступає система філософських поглядів авторки. „Чорний принц” містить в собі, так би мовити, літературну проекцію-модель моральної філософії А.Мердок. „Художник в ній є невідділимим від філософа,” – зазначає в одній зі своїх робіт В.Івашева[226]. А тому незрідка літературний твір відіграє для авторки роль певного „експериментального майданчика” для емпіричного випробовування її філософських теорій. До того ж, літературу А.Мердок завжди вважала більш дієвим засобом залучення читачів до інтелектуального та духовного пошуку, аніж виключно філософські роботи[227].

В романі „Чорний принц” письменниця конструює складну систему своєрідних дзеркал та лінз, що допомагає їй уникнути загрози моралізаторства та сухого теоретизування.

[226] *Ивашева В.* Что сохраняет время. Литература Великобритании 1945-1977. – М.: Советский писатель, 1979. – С.183.

[227] *Мердок А.* Против бесстрастия … – С.171.

Робота цього складного механізму засновується на введенні у текст її власної проекції „Гамлета" В.Шекспіра. Мердок залучає цю трагедію у якості твору-еталону, художня довершеність, відкритість для інтерпретації і загадковість якого уможливлюють випробовування на його матеріалі будь-яких теоретичних конструкцій. Це творче рішення, з одного боку, сприяє презентації етичних та естетичних поглядів письменниці у конденсованому, компактному вигляді, а з іншого – дозволяє рівномірно розсіяти „промені" філософської думки авторки у тексті твору, так, щоб філософський елемент органічно увійшов до літературного масиву. Мердоківська проекція Шекспірового „Гамлета" актуалізується в тканині роману у вигляді цілої системи численних алюзій та цитат.

Шекспірівські алюзії у „Чорному принці" А.Мердок є поліфункціональними. У більш вузькому контексті (на рівні творення образів та сюжету) вони виконують функцію своєрідних знаків, що зорієнтовують читача на розкодовування певних смислових нюансів роману. Приміром, ставлення персонажа до творчості Шекспіра є у творі А.Мердок еталоном для оцінювання його духовної глибини. З усіх діючих осіб це випробування проходить лише Бредлі Пірсон, письменник, протагоніст роману. Хоча часом він інтерпретує „Гамлета" з певною іронією, під цією маскою герой ховає своє ставлення до Шекспіра як до божества: „існує, звичайно, божественно-досвідчена простота, ми бачимо її у творіннях тих, чиї імена я не наважуюсь назвати, такими близькими до богів вони є (богів не називають)"[228]. Поряд із порадою прочитати Шекспіра, Пірсон пише: „нам дуже пощастило, що наша рідна мова – англійська"[229].

На сюжетному рівні А.Мердок пропонує читачеві вступити у гру, визначивши умовне розміщення персонажів в матриці гамлетівського сюжету. Можливим є, наприклад,

---

[228] *Мердок А.* Сон Бруно. Черный принц … – С.312.

[229] Там само. – С.295.

наступне потрактування: Бредлі-Гамлет – Джуліан-Офелія – Арнольд-Полоній. Ця схема є достатньо очевидною та ґрунтується на суголосності образів Бредлі і Гамлета, Джуліан і Офелії. Цікавою здається також наступна модель сюжетного паралелізму: Джуліан-Гамлет – Арнольд-король – Рейчел-Гертруда – Бредлі-Клавдій. На думку про наявність цієї схеми можуть наштовхнути спостереження за характером відносин між дійовими особами мердоківського роману. Так, Арнольд Баффін та Бредлі Пірсон є суперниками, яких у житті спрямовує честолюбство[230], так само як і братів Гамлета та Клавдія у Шекспіровій трагедії. Рейчел, дружина Арнольда – розумна жінка, яка змушена залишатись простим віддзеркаленням свого чоловіка, спрямовуючи на нього усі промені слави і успіху[231]. Рейчел сама зізнається, що у шлюбі з Арнольдом вона була наче мертва, жила, ніби у ящику[232]. Якщо вважати правомірним умовне співвіднесення образу Рейчел з образом Гертруди, цікавим може виявитися співставлення візії даного персонажу в „Чорному принці” А.Мердок та у „Гертруді й Клавдії” Дж.Апдайка. В останньому романі Гертруда також постає стомленою, невдоволеною подружнім життям жінкою, якій хочеться кохати і бути коханою, вийти з тіні чоловіка та жити своїм життям. Така інтерпретація цілком відповідає сучасній тенденції висвітлення психологічної складності та глибини другорядних образів великої трагедії.

Вартою уваги є також наступна сюжетна паралель: появу привида на початку Шекспірової трагедії можна співвіднести з появою Френсіса Марло на початку мердоківського роману, про якого Бредлі пише, що він розбудив привидів минулого та сам з’явився як якась вкрай злоблива примара[233].

Думається, обидві схеми співставлення сюжетно-образних планів шекспірового „Гамлета” та „Чорного

[230] Там само. – С.265.

[231] Там само.

[232] Там само. – С.371.

[233] Там само. – С.283.

принца" А.Мердок дають певний матеріал для інтерпретації традиційних образів в оригінальному ракурсі. Така гра з сюжетними паралелями хоча й може викликати у читача іронічну посмішку, проте, на нашу думку, вона здатна змусити подивитись на „вічні" образи великої трагедії по-новому, як на живих людей, своїх сучасників.

Не менш цікавим видається розгляд специфіки функціонування системи шекспірівських алюзій у більш широкому контексті – контексті „моральної філософії" письменниці та її літературно-критичних поглядів. Приховані та очевидні посилання на літературний доробок Великого Барда та його постать дозволяють А.Мердок, з одного боку, висловити власні погляди на мистецтво взагалі і Шекспірові твори зокрема (що й робить роман глибоко метафікційним), а з іншого – вписати свою позицію у сучасний гамлетівський дискурс (який, до речі, зображується А.Мердок зі значною долею іронії).

Продуктом творчої рецепції та осмислення А.Мердок Шекспірового „Гамлета" є авторська проекція трагедії, тобто бачення даної традиційно-образної структури, зумовлене специфікою світосприйняття, філософськими переконаннями автора, культурними домінантами доби. Ключовими позиціями, на основі яких Мердок створює власну проекцію трагедії у тексті роману та акцентує паралелізм центральних образів, постають концепти слова, рефлексії, страждання, мистецтва, театру та кохання.

„Чорний принц" А.Мердок є метароманом, тобто романом, що розмірковує про мистецтво і літературу взагалі, та про себе самого як літературний твір зокрема. Отже, одним з центральних концептів у тексті є саме „слово". Перш за все, Пірсон стверджує, ніби „Гамлет", так само, як і Гамлет, є „монументом зі слів" та відзначає, що самою сутністю п'єси і образу є слова[234]. У той же час, і сам він є „людиною-текстом". Його сутністю також є слово. Вже навіть сама форма оповіді (сповідь від першої особи)

[234] Там само. – С.430-432.

свідчить про це. Показовими у цьому плані є й такі деталі, як любов Пірсона до паперових приладь та листів, що визначаються їм як „відстрочка важливих звершень", „безпомилковий спосіб впливу на відстані"[235]. „Ми захищаємося від нещастя описами та упокорюємо світ силогізмами"[236], – говорить Пірсон, ще раз підкреслюючи роль слова у житті людини.

Тісно пов'язаними в тексті роману є концепти „рефлексії" та „страждання". Намагання Бредлі Пірсона осмислити закони, що панують у всесвіті, певним чином робить його спадкоємцем гамлетівської рефлексії. В центрі уваги героя А.Мердок часто опиняється така „шекспірівська" проблема, як просякнутість навколишнього світу болем і несправедливістю. „Як часто випадає нам це страждання – злодії процвітають прямо на наших очах і процвітанню їхньому нема кінця"[237], – розмірковує Пірсон. У своїх роздумах письменник напівсвідомо ототожнює себе з Гамлетом, що надає його образу трагічного звучання. Проте, А.Мердок не дає читачеві забути про невідповідність масштабу особистості Пірсона величі шекспірівського героя. Страждання Пірсона спричинені його небажанням впускати життя з його абсурдністю у свій комфортно облаштований егоїстичний світ. Проблеми, що хвилюють письменника, незрідка видаються дріб'язковими та буденними. Проте, думається, що авторська іронія робить зображення трагічних аспектів життя в романі ще більш гострим та правдивим. За рахунок цього оповідь набуває того „сумно-комічного" пафосу, який допомагає зупинити „самозаспокоєння" та робить читацьке сприйняття свіжим і чутливим.

Підкреслюючи у своїй книзі глибокий трагізм існування людини у всесвіті, Бредлі Пірсон ніби одночасно інтерпретує і образ Гамлета, і свою власну долю: „наш світ – юдоль жаху, і усвідомлення цього не може не хвилювати жодного справжнього художника та мислителя, затьмарю-

[235] Там само. – С.293.
[236] Там само. – С.313.
[237] Там само. – С.341.

ючи його роздуми, руйнуючи здоров'я, іноді просто зводячи з глузду. Закривати очі на цей факт серйозна людина може лише собі на погибель, тож усі великі люди, які роблять вигляд, ніби забули про це, лише прикидаються"[238]. У Шекспіра Гамлет постійно зажурений, він не здатен вдавати веселість, оскільки, як ніхто інший, бачить трагічну абсурдність усього, що його оточує. „Справжнє страждання саме відрізає до себе всі шляхи"[239] – ці слова неначе сказані про Гамлета. У той же час, його образ та сумна доля породжують питання: чи є вихід? І Пірсон, як думається, зрештою знайшов правильне для себе рішення – вже перебуваючи у в'язниці, він несподівано відчув себе щасливим. Відрізаний тюремними мурами від свого колишнього життя, він зміг подивитися на своє минуле відсторонено, очима митця. Коли ж йому вдалося остаточно примиритися із самим собою та реальністю, до нього прийшов душевний спокій. Пройти шлях духовної еволюції від морального соліпсизму до зречення свого егоїстичного „зачарованого" світу Пірсонові допомогло мистецтво.

Роздуми Бредлі Пірсона про мистецтво є своєрідним лейтмотивом, червоною ниткою, що об'єднує шари філософського виміру роману. Одна з його медитацій підкреслює суголосність світоглядних позицій письменника з філософською стихією „Гамлета": „Мистецтво і ми створені один для одного, де припиняється цей зв'язок, припиняється людське життя. Тільки це ми й можемо стверджувати, тільки це дзеркало й дає нам вірний образ"[240]. У тексті роману ця теза знаходить безпосереднє обґрунтування: Бредлі закінчує свою книгу та невдовзі помирає, тож правду про його життя можна дізнатися лише з його книги, яка говорить сама за себе. У своїй післямові до роману Пірсона його друг Ф.Локсій стверджує: „Поза мистецтвом, можу вас усіх запевнити, нема нічого"[241]. Саме цією фразою і закінчується

[238] Там само. – С.572.
[239] Там само. – С.368.
[240] Там само. – С.247.
[241] Там само. – С.637.

мердоківський „Чорний принц”. У трагедії Шекспіра останніми словами Гамлета є: „... а далі – тиша”[242]. Думається, що ця паралель не є випадковою. Втім, проблема кореляції таких ключових для філософського універсуму А.Мердок категорій, як „слово” і „тиша”, безперечно, заслуговує на самостійне системне осмислення[243].

Ще одним важливим аспектом особистості Бредлі Пірсона, що споріднює його з героєм Шекспірової трагедії, є напівсвідоме гамлетівське сприйняття світу як театру, де кулісами є небо[244], а театральною декорацією – безлюдна вулиця[245]. На цій сцені, за словами самого Пірсона, „чоловіки грають ролі. Але й жінки теж грають ролі. Тільки менш чіткі”, адже „у театрі життя їм дістається менше виграшних реплік”[246].

Проблеми „театру” і „мистецтва” у романі А.Мердок можуть бути проінтерпретовані тільки за умови розуміння їхнього тісного з’язку з концептом „кохання”. Коли Бредлі закохується, його обличчя перетворюється на воскову маску, яку він сам відсторонено спостерігає. Відображенням у дзеркалі є вже не його знайоме обличчя, а „велика, дивна маска, що таємничо посміхається”[247], або ж „оманлива моложава маска”[248]. Завдяки цьому перевтіленню, як стверджує Пірсон, він сам собі починає здаватися іншою людиною[249]. Обличчя його коханої Джуліан також незрідка виявляється лише маскою[250].

---

[242] *Шекспір В.* Твори в шести томах: Том 5. – К.: Дніпро, 1986. – С.117.

[243] Розглядові кореляції даних категорії у першому романі А.Мердок „Під сіткою” приділено увагу у ґрунтовній статті: *Павличко С.* Айріс Мердок. Мистецтво проти теорій чи осягнення теорій? // Павличко С. Зарубіжна література: Дослідження та критичні статті / Передмова Д.Наливайка. – К.: Вид-во Соломії Павличко „Основи”, 2001. – С.489-519.

[244] *Мердок А.* Сон Бруно. Черный принц … – С.339.

[245] Там само. – С.341.

[246] Там само. – С.264.

[247] Там само. – С.438.

[248] Там само. – С.498.

[249] Там само. – С.444.

[250] „її [Джуліан – **Д.Л.**] обличчя набуло двозначного красномовства маски” (Там само. – С.555), „маска птаха, маска лисиці” (Там само. – С.493)

Для дійових осіб роману кохання є грою, виставою, в якій усі грають ролі. Так, Арнольд характеризує своє ставлення до дружини наступним чином: „Моя прихильність до Рейчел стала звичною, як роль, у яку ти увійшов"[251]. Бредлі Пірсон розглядає розвиток свого почуття до Джуліан як театральну постановку: „Я розіграв на підмостках свого серця два акти цього дійства [закоханості – **Д.Л.**]"[252]. Проте, невідповідальне, нечутливе ставлення героїв до тієї вистави, учасниками якої вони є, призводить до трагедії. Арнольд Баффін гине, сестра Пірсона накладає на себе руки, сам Пірсон потрапляє до в'язниці, де невдовзі помирає.

Думається, помилкою Бредлі Пірсона було його намагання втекти від реальності, закривши очі на все, що здавалося йому некомфортним, незручним, неприємним. Кохання Пірсона, як влучно зауважує Джуліан, було „суцільним соліпсизмом"[253]. Джуліан для нього – не просто жива істота, а символ мистецтва, в яке Бредлі по-справжньому закоханий, втілення того натхнення, що здатне приносити з собою кохання. Бути закоханим для Бредлі означає грати партію в шахи з Чорним Принцем[254], який символізує одночасно і мистецтво (Чорний принц – Гамлет), і чуттєве кохання (Чорний принц – Чорний Ерос).

Важливим моментом у цьому контексті бачиться те, що кохання Бредлі Пірсона до Джуліан Баффін зароджується саме під час обговорення „Гамлета", тоді, коли дівчина каже: „Відколи вільна в виборі своєму й розважлива душа моя..."[255], коли вона починає розповідати, як була вдягнена у ролі Гамлета. І зрештою, вони стають близькими після того, як дівчина перевдягається у Гамлета. Ця сцена має іронічне освітлення, що відповідає творчій манері письменниці та специфіці культурного контексту, в якому творила А.Мердок: місце черепа старого блазня займає

[251] Там само. – С.484.
[252] Там само. – С.475.
[253] Там само. – С.497.
[254] Там само. – С.483.
[255] *Шекспір В.* Твори в шести томах: Том 5. – К.: Дніпро, 1986. – С.59.

овечий череп, на шиї в Джуліан хрест, який зазвичай носять хіппі. Проте, навіть крізь іронію відчутною є паралель: Доріан Грей Оскара Уайльда у Сібілі Вейн покохав театр та художній образ, так само й Бредлі закохався у Джуліан значною мірою тому, що для нього вона втілювала образ Гамлета, який бачився Пірсонові символом справжнього мистецтва і натхнення.

Необхідно зазначити, що мердоківське потрактування проаналізованих концептів спирається не тільки на власну візію трагедії Шекспіра, але й на сучасну інтерпретаційну палітру. Найрельєфніше здатність А.Мердок вписувати модель власного сприйняття шекспірової трагедії у загальний контекст гамлетівського дискурсу проявляється в уроках-розмовах Бредлі Пірсона з Джуліан Баффін, які є своєрідною конденсованою презентацією шляхів філософського осмислення „Гамлета”, намічених у романі. Велика трагедія постає центральним художнім образом цього фрагменту „Чорного принца”. Із самого початку увагу привертає контраст: обговорення „Гамлета” чергується з речами досить тривіальними – розмовами про фестиваль поп-музики та наркотики, чоботи, спеку, піт, підтяжки. Мердок залишається вірною своєму принципу поєднання і співставлення високого та буденного.

Розмову Бредлі та Джуліан на тему Шекспірового „Гамлета” можна умовно розділити на три епізоди, що відбуваються у три різні дні. Кожен з цих епізодів структурується відповідно до запитань Джуліан та характеру відповідей Бредлі. Так, у перший день початкова частина бесіди присвячена поясненню поведінки Гертруди з раціональної соціо-психологічної точки зору. У другій частині репрезентовано фрейдистську інтерпретацію відносин між членами королівської родини. Причому, свої пояснення з позиції психоаналізу Пірсон свідомо доводить до абсурду. Хоча, як думається, навіть у цьому вельми

іронічному нарисі є зерно правди, принаймні по відношенню до „Чорного принца" Мердок[256].

У другому епізоді Бредлі розпочинає розмову з достатньо поверхового пояснення психології Гамлета та його зволікання у справі помсти Клавдію. Потім письменник, як і у попередньому випадку, переходить до психоаналітичної позиції, розмірковуючи про тотожність Клавдія з батьком Гамлета, Офелії з Гертрудою. Джуліан – типовий читач, якого цікавлять логічні й природні запитання. тому Бредлі грається з нею, обігруючи популярні сучасні інтерпретації п'єси. Проте згодом він стає дещо відвертішим та позбувається своєї іронічної маски. На запитання, чому Офелія не врятувала Гамлета, він дає дуже особистісну відповідь: „...безневинні й неосвічені молоді дівчата, всупереч своїм оманливим уявленням, взагалі не здатні рятувати старших та більш освічених невротиків-чоловіків"[257]. Після цього Пірсон уже майже не звертає уваги на запитання Джуліан. Він говорить, головним чином, про себе і для себе. Думається, що його інтерпретація „Гамлета" багато в чому суголосна з поглядами самої Мердок. З усією серйозністю, приміром, Бредлі стверджує: „своєрідність „Гамлета" в тому, що це – великий твір, кожен читач якого ототожнює себе з головним героєм"[258]. Для Пірсона, це – парадокс, адже співвіднесення автора і оповідача є ознакою мистецтва, яке, на його думку, не можна назвати великим. Однак, продовжує він, „якщо найвидатніший письменник дозволяє собі стати героєм однієї зі своїх п'єс, чи може це бути випадковим? <...> Ось про що уся п'єса. Про особистість самого Шекспіра. Про його потребу виразити себе як найромантичнішого з усіх романтичних героїв <...> Шекспір виявляється

[256] Саме почуття любові, заздрості, ревнощів, суперництва, честолюбства притягували, і в той же час відштовхували Пірсона та Баффіна. Рейчел могла вбити Арнольда, бо зазнала невдачі з обома чоловіками – Баффіном і Пірсоном. Вони були занадто тісно пов'язані між собою, тож смерть першого призвела до смерті другого.

[257] *Мердок А.* Сон Бруно. Черный принц … – С.428.

[258] Там само.

найтаємничішим, коли говорить про себе <...> Шекспір силою міркування про себе самого створив нову мову, особливу риторику самосвідомості. Уся сутність Гамлета – це слова. Як і Шекспіра”[259]. Для Пірсона „Гамлет” – „найвеличніший творчий подвиг Шекспіра”, „книга, що безкінечно думає сама про себе”, „конструкція зі слів, як сто китайських куль одна в одній, висотою з Вавилонську вежу”, а Гамлет – „саме мовлення”, „грішна, стражденна, пуста людська свідомість, обпалена променем мистецтва”[260]. Ця глибока та оригінальна інтерпретація є, з одного боку, свідченням духовної чутливості та великого інтелектуального потенціалу Пірсона. З іншого боку, на рівні авторської концепції, вона акцентує свідоме зближення роману А.Мердок з п’єсою Шекспіра, наштовхує на думку про те, що на рівні філософського підтексту „Чорний принц” Мердок є спробою створити своєрідну модель „Гамлета”, шляхом імітації осмислити таємничі аспекти великої трагедії.

Мердоківський роман, так само, як і Шекспірова трагедія, ще й сьогодні залишається відкритим для інтерпретації. Навіть за наявності певних знаків, що покликані допомогти у розкодовуванні смислових нюансів роману, останнє слово завжди залишається за читачем. „Чорний принц”, подібно до „Гамлета”, є багатошаровим метатекстуальним конструктом, що розмірковує про мистецтво взагалі та своє місце в ньому, як конкретного „object d'art”. Одним із його центральних концептів є слово, і сам він є словом. Усвідомлюючи свою суть, роман сам коментує та пояснює себе. Його метою є правдиве зображення життя: комічного, і в той же час сповненого абсурдності та трагізму. Реалістичність цього зображення покликана унеможливити комфортне самозаспокоєння, змусити читача замислитись, зануритись у власні почуття.

[259] Там само. – С.430-431.

[260] Там само. – С.431.

„Чорний принц" А.Мердок експлікує (хоча і у певним чином закодованій формі) погляди письменниці на ті ключові проблеми Шекспірової трагедії, що найбільше цікавлять її (питання морального вибору, життя як театр, любов як поєднання духовного і тілесного, мистецтво як форма наближення до істини, філософська сутність слова і мовчання та їхнє співвідношення). Ці глибокі філософські питання, які мають загальнолюдське значення, осмислюються авторкою у сучасному контексті, що ще раз підкреслює їхню актуальність та сприяє висвітленню нових смислових відтінків проблематики шекспірівського „Гамлета".

Своєрідним підсумком осмислення героями „Чорного принца" великої трагедії бачиться третій завершальний епізод розмови Бредлі і Джуліан. Тут Пірсон зрікається усього того, що він наговорив раніше стосовно інтерпретації проблематики „Гамлета", і робить висновок, що головним є просто любити Шекспіра та його творчість. Такою неоднозначною і, в той же час, доволі оптимістичною є фінальна теза філософських роздумів Пірсона, яка ще раз нагадує нам про те, що шедеври – це саме життя, пульсуюче у літературній формі, що прагне відгуку, спілкування, діалогу.

Осмислення літературної спадщини великого драматурга значною мірою вплинуло на творче становлення А.Мердок як філософа і письменниці. Воно лягло в основу інтерпретації та трансформації елементів шекспірівської поетики у її власних творах і стало ключовим фактором у формуванні її поглядів на завдання справжньої літератури, на обов'язок літераторів перед читачем. Роздуми А.Мердок над проблемами „Гамлета" – найбільш відомої та неоднозначної п'єси В.Шекспіра – втілились у поліфонічності її власного найбільш відомого та неоднозначного твору – роману „Чорний принц". Цей роман доволі іронічно змальовує інтелектуально-духовний клімат сучасної Британії, і в процесі такого зображення цікавим чином

репрезентується інтерпретаційна палітра гамлетівського сюжету. В той же час, твір А.Мердок є цілком серйозною, проникливою і навіть зворушливою філософською медитацією з приводу того, що мистецтво й кохання, добро і мораль мають спільне коріння. Шекспір для А.Мердок – це своєрідне енергетичне джерело, що підживлює її власні художні пошуки, надихає її, водночас даючи привід для іронії або ігрового діалогу, в якому сам драматург постає мудрим співрозмовником, учителем, живим словом. Завдяки глибокому й різнобічному осмисленню ключових символів книги – образів Шекспірової трагедії та її протагоніста Гамлета – письменниці вдається здобути важливу перемогу в боротьбі з поверховим, „трафаретним”, бездумним сприйняттям творчості Великого Барда.

VI. Рецензії, огляди. повідомлення

Висоцька Наталія
(Київ)

“Тріумф повсякденності”. Стівен Ґрінблатт як біограф Вільяма Шекспіра

Хоча б як наполегливо запевняли нас сучасні шекспірознавці, що істинну сутність митця слід шукати в його творах, а не в тривіальних біографічних подробицях; скільки б ми самі не казали собі те ж саме, – все одно, будь-яка нова обіцянка (а їх не бракує!) відкрити, нарешті, читачам Шекспіра-людину змушує прискорено битися серце кожного довічного “бранця” шекспірового світу. Англійський письменник Колм Тойбін має рацію, стверджуючи, що “бажання дізнатися про кожний рух й найтонший душевний потяг славетного мерця залишається у центрі нашої культури”[261].

Проте широкий суспільний інтерес до нової біографії Шекспіра, що одночасно вийшла друком у США та Великій Британії (*Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*, 2004), спричинений не лише особистістю її героя, а й постаттю автора. Гарвардський професор Стівен Ґрінблатт (Stephen Greenblatt) сьогодні користується серед наукової спільноти та широкого читацького загалу репутацією провідного фахівця з доби Відродження, а після з’яви книжок “Шекспірівські взаємодії” (*Shakespearean Negotiations*, 1988) та “Гамлет у чистилищі” (*Hamlet in Purgatory*, 2001) й одного з найкращих шеспірознавців. У

[261] *Toibin C.* Reinventing Shakespeare // The New York Times Book Review. – 2004, October 3. – P.22.

цих та інших розвідках науковець виступає з позицій "нового історизму" – впливової нині течії в культуро- та літературознавстві, яка асоціюється, насамперед, з іменем самого Ґрінблатта. Якраз тут і виникає інтрига, оскільки засадні положення "нового історизму" начебто не сприяють зосередженню на творчості окремих, нехай і найблискучіших, митців тієї чи тієї доби.

У вступі до збірки "Практичні застосування "нового історизму" (*Practicing New Historicism*, 2000) С.Ґрінблатт та його колега Кетрін Ґаллагер всіляко заперечують можливість теоретичного узагальнення їхнього підходу до явищ культури. Вони раз у раз наполягають на тому, що "новий історизм не є послідовною, зв'язною школою думки"[262], і що їхня методологія ґрунтується не на "абстрактному наборі принципів" чи "застосуванні теоретичної моделі", а на "зустрічі" з окремим, конкретним та індивідуальним[263]. Однак, несподівано для розробників "новоісторичної" моделі, в академічних колах виникла "мода" на неї; почалася її інституціоналізація, яка неминуче потребувала формулювання певної теоретичної бази. Причина зацікавленості "новим історизмом" (як з боку його прихильників, так і не менш численних опонентів) полягає не лише у тому, що його застосування породжує оригінальні та евристичні інтерпретації відомих явищ і текстів. Свою роль зіграло й відчуття неадекватності, віджилості "новокритичного" інструментарію, що десятиліттями панував в американській науці про літературу. Власне, саме незадоволення методом, який герметично відгороджував літературний текст від будь-яких суспільно-історичних контекстів, й підштовхнуло групу фахівців з різних дисциплін на чолі з Ґрінблаттом до пошуків альтернативи, яка дозволила б повернутися до історії на сучасних засадах. Не знайшовши того, що шукали, в надто політизованому, з їхньої точки зору, марксизмі, вони, намацуючи власні

[262] *Gallagher C., Greenblatt S.* Practicing New Historicism. – Chicago & L.: The Univ. of Chicago Press, 2000. – P.2.

[263] Ibid. – P.6.

шляхи, звернулися до різнорідних джерел – структуралізму та культурної антропології, британської “культурної історії” та школи “Анналів”, М.Фуко та Е.Ауербаха.

“Новий історизм” заслуговує на окрему розмову, яка на наших теренах лише почалася[264]. Отже, не вдаючись до докладного аналізу його джерел та принципів, зауважу лише, що у підґрунті цього напряму лежить бачення всіх феноменів певної доби – і літературних, і позалітературних, – як належних до “однієї культурної формації”. Розуміння культури у синхронному зрізі як єдиного тексту має на увазі наявність “прихованих зв’язків між текстами високої культури, на перший погляд далекими від будь-якої прямої взаємодії зі своїм безпосереднім оточенням, та текстами, що цілком перебувають у своєму світі й належать йому, як то документи соціального контролю або підриву політичної влади”[265].

Дослідники розуміють, що такий підхід несе в собі ризик применшення вартості мистецького об’єкту та ролі індивідуального автора, у чому їх, зазвичай, і звинувачують. Відтак, вони акцентують на тому, що не намагаються естетизувати всю культуру, але хочуть показати, що “наші улюблені письменники не вистрибнули з нікуди, що їхні здобутки базуються на цілісному життєсвіті (life-world), і що цей життєсвіт, без сумніву, залишив й інші свої сліди”[266]. Отже, точка докладення дослідницьких зусиль зміщується на “простеження соціальних енергій, які широко циркулюють крізь культуру, перетікаючи туди й назад між маргінесами та центром, переходячи від зон, визначених як мистецтво, до зон, очевидно байдужих чи ворожих до мистецтва, тиснучи знизу, що призводить до трансформування піднесених сфер, і тиснучи згори, що змінює низьке”[267]. При цьому знов і знов підкреслюється, що

---

[264] Див.: *Пригодій С.М.* Літературознавчий неоісторизм: теорія і практика // Біблія і культура. Випуск 6. – Чернівці: Рута, 2004. – С.303-316.

[265] *Gallagher C., Greenblatt S.* Op. cit. – P.10.

[266] Ibid. – P.12-13.

[267] Ibid. – P.13.

інтерес "новоісториків" до різноманітних проявів "колективної" культури в антропологічному сенсі не зменшує їхнього усвідомлення цінності окремого голосу, індивідуального витвору мистецтва: "Від самого початку, на нашу думку, було принципово важливим зберігати обидва ракурси: нам хотілося якомога глибше поринути у креативні матриці конкретних історичних культур, і водночас ми воліли зрозуміти, яким чином деякі продукти цих культур начебто мали певну незалежність"[268]. Фокус дослідження весь час "ковзає" між текстом та контекстом. Найцікавіше у цьому русі – напруга між певними артефактами (зокрема, канонізованими творами мистецтва) та культурами, з яких вони походять.

Переконаність адептів "нового історизму" у тому, що він не є "відтворюваною методологією" або "програмою літературної критики" начебто підтверджується практикою. Адже найспокусливіше в ньому – це конкретні блискучі аналізи, здійснені С.Ґрінблаттом, Л.Монтрозом, К.Ґаллагер. Але критики цієї течії ухопилися саме за методологію – використання розмаїтих, як правило, маргінальних культурних практик та феноменів як "ключів" до канонічних (у випадку Ґрінблатта – найчастіше шекспірівських) текстів. "Шекспір – це не згусток соціальної енергії!", ображаються за культового драматурга прихильники більш традиційного літературознавства. Отже, на мою думку, проект написання біографії Шекспіра – це своєрідна відповідь Ґрінблатта опонентам, яка мала довести, що новоісторична "чутливість" аж ніяк не знецінює індивідуальний творчий геній.

І йому, на мою думку, поталанило це зробити, при тому, що автор аж ніяк не поступається своїми науковими принципами. Підсумовуючи вплив "нового історизму" на історико-літературні студії, Ґрінблатт і Ґаллагер виділяють чотири моменти, в яких він виявився, як їм здається, найяскравіше. Це, по-перше, переформулювання обговорення "мистецтва" на обговорення "репрезентацій"; по

[268] Ibid. – P.16.

друге, зсув від матеріалістичних пояснень історичних явищ на дослідження історії людського тіла та суб’єктивності; по-третє, відкриття несподіваних дискурсивних контекстів літературних творів шляхом вивчення їхніх “додатків”, а не очевидної тематики; і, нарешті, поступова заміна “ідеологічної критики” аналізом дискурсів[269].

Усі ці риси наявні і у чималому за обсягом, гарно ілюстрованому томі “Вілл у світі: як Шекспір став Шекспіром”, що складається з дванадцяти розділів. Більше того, вже сама назва з її алітерацією та словесною грою (“Вілл” як зменшувальне від “Вільям” та як “воля”) налаштовує на вихід за межі одиничного існування у ширший культурний простір. Крім того, друга частина назви підкреслює принципову значущість для автора процесу становлення героя. Природно, що будь-яка біографія не може не містити в собі рис Bildungsroman’у (а коли йдеться про митця, ще й Künstlerroman’у); проте зміщення зі “що” до “чому” та “як” у даному випадку видається особливо логічним: адже, щó являє собою зрілий Шекспір, вже вивчено досить ґрунтовно. І водночас, у кожному рядку книги закодоване таке щире захоплення “об’єктом дослідження”, що воно не може не передатися читачеві. Тому я не можу погодитися з висновком Кристини Нерінг, що ця довгоочікувана праця “виявилася скоріш даниною академічній моді, аніж дослідженням геніального митця”[270]. Так, зазвичай, ані “спільноти, ані культури п’єс не пишуть” – але Ґрінблатт і не стверджує цього. Загальновизнаність шекспірового генія не потребує його доведення; а ось ретельне вивчення ґрунту, на якому він зростав і який живив його крізь безліч культурних судин, сприяє, здається, більш нюансованому розумінню текстів. Через це мені більш імпонує оцінка авторитетного критика часопису “Ньюйоркер” Адама Гопніка, який називає книжку Ґрінблатта “високоінтелектуальною, складною за рівнем

[269] Ibid. – P.17.

[270] *Nehring C.* Shakespeare in Love, or in Context // The Atlantic Monthly. – December 2004. – Vol.294, № 5. – P.129.

науковості, але водночас сповненою непідробного ентузіазму”[271].

Писати сьогодні біографію Шекспіра – заняття, подібне до виконання музичного твору: “ноти”, себто основні факти, відомі, їх по дещиці зібрано зусиллями сотень ентузіастів упродовж останніх двох з половиною століть, і щось нове (ще один автограф; проігноване допіру посилання; доведення існування не помічених раніше зв’язків тощо) додається до них напрочуд рідко. Кожне таке відкриття, хай мікроскопічне, стає світовою сенсацією. Отже, новий життєпис Барда відрізнятиметься від своїх попередників не стільки фактажем, скільки інтонаційним ладом, акцентами, стилем письма, тобто манерою акторського виконання. Яку ж інтерпретацію знаної “партитури” пропонує лідер “нового історизму”?

У передмові він чесно попереджає читача не лише про значні лакуни у наших відомостях про Шекспіра, а й про “умовний спосіб”, в якому існують і начебто визнані факти. Через це будь-яка спроба реконструювати цілісну історію життя письменника не може бути нічим іншим, крім “вправ у припущеннях”. Власне, це і визначає стратегію книжки: кожний період життя стратфордця, особливо ті, де позитивних знань майже бракує (наприклад, “загублені роки” між втечею зі Стратфорда та з’явою у Лондоні), відтворюються на основі авторських “припущень”. Але оскільки вся конструкція міцно покоїться на двох китах – неперевершеній орієнтації Ґрінблатта в епосі, її великих й малих, центральних і маргінальних проявів, та його не менш досконалому знанні шекспірівських текстів, стеження за ходом авторської думки під час розгляду цих “припущень” перетворюється на стимулюючу інтелектуальну гру. Ступінь їхньої обґрунтованості та переконливості різний, проте всі вони провокативні у кращому сенсі слова, пробуджуючи думку й представляючи знайомі речі у незвичному світлі. Перед нами портрет на тлі майстерно виписаної доби, при

[271] *Gopnik A.* Will Power // The New Yorker. – September 13, 2004. – P.90.

чому, як і личить “новоісторику”, у фокусі уваги по черзі опиняються то “текст”, то “контекст”. Наратив Ґрінблатта “скріплюється” кількома ключовими словами, образами, концептами (до речі, саме так автор уявляє і творчий метод свого героя). І, мабуть, головне серед них – глибока вкоріненість Шекспіра у повсякденному житті своєї доби (earthiness).

Отже, почнемо з першого Ґрінблаттового припущення: “Уявімо собі, що з дитинства Шекспір був зачарований мовою, що його переслідувала магія слів”[272]. Ця вихідна позиція розгортається в оповідь про театральні чи прототеатральні події, свідком (а, можливо, й учасником) яких міг стати Шекспір-хлопчик, і які могли вплинути на його подальше життя. Це й гастролі лондонських труп з їхніми постановками мораліте, куди міг взяти сина стратфордський достойник Джон Шекспір; і шкільні вистави латиною комедій Теренція та Плавта (на думку автора, позаяк всі ролі в них виконували хлопці, участь у любовних сценах могла сприяти формуванню неоднозначної сексуальності юнака); і народні сезонні свята; і величні дійства – педженти, що ставилися у замках по сусідству на честь королеви Єлизавети. Важливий висновок, що його міг винести з цих вражень юнак, – “у театрі, з одного боку, потрібний зліт фантазії, а з другого – він має міцно стояти на звичайній землі. Це земне тяжіння (earthiness) стало складовою частиною його творчої уяви”[273].

Наступне припущення стосується полісемантичної “мрії про відновлення”, яку автор приписує Шекспіру. З одного боку, йдеться про поступову втрату його родиною доволі високого суспільного стану у Стратфорді, а разом з ним – фінансової стабільності (у цьому, між іншим, автор звинувачує і можливу – проте фактично не підтверджену – прихильність Джона Шекспіра до чарки, що обґрунтовується зображенням пияків та гульвіс у текстах

[272] *Greenblatt S.* Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. – L.: Jonathan Cape, 2004. – P.23.

[273] Ibid. – P.53.

п'єс). Враховуючи шляхетне походження матері майбутнього драматурга, Мері Арден, Ґрінблатт не виключає, що однією з рушійних сил поведінки юного Вільяма було бажання повернути родині її колишній (реальний чи вимріяний) статус. На користь такого припущення промовляє історія з отриманням фамільного герба – її, скоріш за все, довів до кінця саме Вільям, ставши популярним драматургом. Але не тільки у гербі річ – автор дотепно пов'язує з потенційними соціальними амбіціями Шекспіра-юнака і його захоплення театром. Адже найістотнішим аспектом навчання актора єлизаветинської доби було вміння "переконливо імітувати поведінку шляхетних осіб". В цьому полягав парадокс часу: актори стояли на нижчому щаблі суспільних сходів, прирівнюючись до нероб та волоцюг, проте ядром їхньої діяльності була "якісна репрезентація вищих класів"[274]. Відтак, можливо, шекспірівський потяг до акторського фаху визначався, серед іншого, і прагненням хоча б на сцені бути тим, ким він себе потай вважав. З іншого боку, "мрію про відновлення" можна потлумачити й у контексті постійного шекспірового мотиву катастрофічного розпаду родини, у ході якого персонажі втрачають не лише матеріальні статки, а й ім'я та ідентичність, а разом з ними – і соціальний статус.

Далі у Ґрінблатта виникає надзвичайно важлива для його концепції Шекспірової творчості релігійна тема. Яскравими барвами зображено поневіряння країни, яку протягом століття лихоманило від неодноразових конфесійних змін: примусовий реформізм Генріха VIII, продовжений Едвардом VI, не менш примусове повернення до католицтва у недовгий термін правління Марії Тюдор ("Кривавої"), різкий поворот до англіканства під орудою Єлизавети. І все це – під акомпанемент насильства, крові, палання вогнищ, наглих смертей. Ґрінблатт наочно відтворює атмосферу підозри, недовіри та страху, що панує

[274] Ibid. – P.74.

в єлизаветинській Англії, правителька котрої відлучена від римської церкви і оголошена папою узурпаторкою трону. Стара віра ще не встигла забутися, людям важко щиросердо прийняти нову релігійну систему. Таємні католики-“рекузанти”, а їх чимало у країні, причому серед представників найшляхетніших родів, змушені приховано відправляти свої обряди – шпигуни королеви повсюди, і “злочинцям” загрожують тортури і страдницька смерть. На думку Ґрінблатта, родина Шекспіра, якщо і не сповідувала стару віру, то, принаймні, симпатизувала католикам (родичі за материнською лінією були серед найактивніших рекузантів, а батько начебто залишив суто католицький духовний заповіт, знайдений у XVIII ст. під стелею родинного будинку – щоправда, до наших днів оригінал не зберігся...). Ці відомості потрібні автору для обґрунтування можливості перебування молодого Шекспіра у ті самі “загублені” роки на півночі, у Ланкаширі, де він, на думку деяких дослідників, займав посаду вчителя при двох знатних родинах таємних католиків, Гофтонів та Гескетів (дуже непрямі натяки на це знаходять у деяких сімейних документах). Там він міг не лише практично долучитися до театральної діяльності (адже в одному з маєтків була своя трупа), а й зустрітися з найбільш харизматичним католицьким мучеником тієї епохи, єзуїтом Едмундом Кампіоном, який відвідував своїх ланкаширських одновірців. Намагаючись уявити собі враження, яке подібна зустріч могла справити на юнака, Ґрінблатт висновує, що він мав відчути не лише захоплення цією непересічною людиною, а й внутрішній опір. Адже Кампіон вважав, що йому відома остаточна істина, він був фанатик, а, може, святий (що, врешті-решт, майже те саме). А святих не знайдеш серед типових героїв Шекспіра: “У Шекспіра можна знайти багато форм героїзму, але героїзм ідейний – безумовна, аж до самопожертви відданість ідеї чи установі – до них не належить”[275]. Саме небезпечна релігійна ситуація

[275] Ibid. – P.111.

доби, на думку науковця, визначила секуляризацію традиційного релігійного матеріалу у Шекспіра, еротизацію теологічних мотивів, змішування в його текстах сакрального та профанного. “Якщо його батько був водночас католиком і протестантом, Вільям Шекспір вирішив не бути ані тим, ані тим”, підсумовує Ґрінблатт.

У розділі, присвяченому подружньому життю майбутнього драматурга, Ґрінблатт демонструє свою переконаність у тому, що шлюб з Енн Хетевей був нещасливим. Як аргументи він наводить не лише відомі факти шекспірової біографії (довгі періоди окремого життя чоловіка й жінки, відсутність присвячених Енн поетичних рядків, дивний заповіт тощо), а, згідно зі своєю методою, посилається, з одного боку, на тексти, з другого ж – на домінантні в ту добу суспільні уявлення. Шекспір, на його думку, є, насамперед, поетом залицяння. У нього важко знайти приклади щасливих шлюбів, а ті, які є, навряд чи можуть слугувати моделями (подружжя Макбетів або Гертруда і Клавдій!). “Займатися коханням – не в сексуальному, а в давнішому сенсі активного залицяння, намагання зробити приємне коханій людині, прагнення-страждання – було однією з його постійних тем, однією з тих речей, які він розумів і виражав глибше, ніж майже будь-який інший письменник”[276]. Водночас, тодішній колективний етос не знав поняття внутрішньої близькості між чоловіком та дружиною, воно лише починало вироблятися під впливом пуританської ідеології. У світлі своїх ідей Ґрінблатт потрактовує навіть відому (авто)епітафію Шекспіра, вважаючи, що поетове застереження – не турбувати його кістки – у завуальованій формі висловлює небажання лежати після смерті поруч з Енн...

Несподіваний (принаймні, для тих, хто живе кількома століттями пізніше) від’їзд Шекспіра зі Стратфорду Ґрінблатт також пов’язує радше з його побоюваннями переслідувань через католицькі зв’язки його родини, ніж з

[276] Ibid. – P.112.

браконьєрством. (Щоправда, автор не може тут утриматися від маньєристичної словесної гри, зазначаючи, що “упродовж своєї драматургійної кар’єри Шекспір був блискучим браконьєром, який умів спритно увійти на територію, вже позначену іншими, взяти, що йому потрібно, й піти геть зі своєю здобиччю під носом в охоронця”[277]). Саме доленосна для Шекспіра зміна місця проживання спонукає вченого до принципового висновку про навмисно вдягнену Шекспіром маску, яка приховувала б від усіх приватне життя публічної людини. Попри свою неймовірну здатність перетворювати на мистецтво, “рециклювати” буквально все (і всіх), з чим чи ким зводила його доля, Шекспір ніколи не відкриває свого “справжнього” обличчя. Символічну роль у такому рішенні (а Ґрінблатт не сумнівається, що це було свідомо прийняте рішення) зіграла сцена, яку Шекспір міг (знову “міг”!) побачити на в’їзді до Лондону: виставлені на Лондонському мості для залякування й попередження народу голови страчених католиків-“зрадників”, серед яких була голова й його віддаленого родича. Автор пристрасно наполягає на своїй версії: “Де його особисті листи? Чому науковці, нишпорячи століттями, так і не знайшли книжок, які мали у нього бути – або, радше, чому він не підписував свої книжки, як це робили Джонсон чи Донн, або багато інших його сучасників? Чому весь величезний корпус написаного ним не відкриває прямого доступу до його думок про політику, релігію, мистецтво? Чому все, що він написав, – навіть сонети – сформульовано в такий спосіб, який дозволяє йому сховати обличчя й свої найглибші думки? Літературознавці довгий час вважали, що відповідь слід шукати у байдужості та випадку: жодному з сучасників не спало на думку, що особисті погляди цього драматурга варті занотовування, ніхто не взяв собі за труд зберегти його неофіційні листи, і його папери зі скринь, залишених дочці Сюзанні, поступово розпродали й використали для обгортання риби або

[277] Ibid. – P.152.

зміцнення корінців нових книжок, або просто спалили. Можливо. Але голови на піках могли промовляти до нього у день його в'їзду до Лондону – і він міг послухатися їхніх попереджень"[278].

Дослідження головного, лондонського етапу у житті Шекспіра Ґрінблатт починає соковитою замальовкою колоритної "зони розваг", що утворилася на порубіжжі XVI-XVII ст. на лондонських околицях. Наголошується на грубості, жорстокості, кривавості більшості з них – і на вправному використанні Шекспіром-драматургом цих рис, уподобаних натовпом. Над цим розділом явно витає тінь Мішеля Фуко з його увагою до пенітенціарних систем; адже спортивні змагання, борделі, ведмежі цькування доповнюються на вулицях передмість й іншими видовищами, а саме безперервними дисциплінарними карами та стратами. "Театр", нове слово і феномен для Англії тих часів, спочатку прирівнюється до подібних "розваг" за статусом та функціями. До раннього періоду перебування Шекспіра у Лондоні – і в театрі – відноситься його ймовірне знайомство з трагедією К.Марло "Тамерлан Великий", яке, гадає Ґрінблатт, зіграло доленосну роль як у рішенні Шекспіра відмовитися від акторської кар'єри на користь драматургічної, так і в обранні ним напряму письма. У потрактуванні вченого Марло виступає для Шекспіра своєрідним alter ego, тим, ким Шекспір волів би бути: юнак майже такого самого віку та схожої долі, але вже на гребені слави. Трагедії Марло не просто підкорювали шаленою енергією, не чуваною доти красою й насиченістю гнучкого білого вірша; вони ще й перевертали прийняті моральні та естетичні норми, які мав на той час засвоїти Шекспір. Вони штовхали до змагання, і відповіддю драматурга-початківця стає серія історичних хронік, які одразу принесли йому величезний успіх. На думку дослідника, це не копіювання, а творча полеміка: якщо Марло створював образи харизматичних лідерів, то їхні подібності у Шекспіра

[278] Ibid. – P.173-174.

постають гротесками. Результатом серії смертей й насильства у Марло поставав величний світовий порядок, жорстокий, але вражаючий своїми масштабами; у Шекспіра ж нестримне честолюбство призводить лише до хаосу, неконтрольованого розколу й втрати влади.

Вельми жваві сторінки присвячені характеристиці “університетських дотепників” (University Wits), до кола яких потрапив у Лондоні провінціал Шекспір. Ґрінблатт з’ясовує підстави виникнення саме там і тоді цілої плеяди непересічних драматургів. Цьому сприяла унікальна суспільно-культурна ситуація: зростання міського населення, поява публічних театрів, утворення конкурентного ринку для нових п’єс; підвищення ступеню писемності; наявність системи освіти, яка нуртувала чутливість до риторичних ефектів; красномовна релігійна традиція та динамічна інтелектуальна культура. Через те, що розвиток освіти випереджав тоді суспільний розвиток, театр виявився однією з небагатьох ніш, де освічена людина могла знайти застосування своїм знанням та здібностям. Перед нами постають виконані кількома точними штрихами шкіци людей, що безпосередньо і мало не щоденно спілкувалися з Шекспіром: ерудований і нестримний Томас Вотсон, саркастичний, ущипливий Томас Неш, по-раблезіанському “великий” і цілковито позбавлений моральних засад Роберт Грін... Більшість із них, як відомо, належали до богеми й рано йшли з життя. З точки зору автора, саме вони зазнали найбільшої “творчої експлуатації” з боку Шекспіра. Його стосунки з “розумниками” окреслюються як суперечливі і не дуже ідилічні, насамперед, через обрання стратфордцем зовсім іншої життєвої моделі. Цікавою і достатньо ймовірною виглядає гіпотеза про використання Шекспіром постаті Гріна як одного з прототипів Фальстафа, в образі якого є, безперечно, і риси традиційного театрального персонажа – хвальковитого вояка, і алегоричного Порока з мораліте. Ґрінблатт вважає, що “безцеремонність” Шекспіра, який без вагань брав у всіх те, що йому було потрібно,

сполучається з його ж "творчою щедрістю", яка, втім, виходить за межі "людського". "Згідно з приписами людської щедрості, слід було б дати Гріну, що злидарював, грошей; це було б нерозумно, по-донкіхотськи і швидко б вичерпало себе. Щедрість Шекспіра була естетичною, а не матеріальною. Він подарував Гріну те, що не піддається обрахуванню, – він перетворив його на Фальстафа"[279].

Тонкий аналіз сонетного циклу грає на багатьох вже відомих у шекспірознавстві струнах – спекуляціях з приводу їх можливого адресата/чоловіка (Саутгемптон? Пемброк? композитний образ?), ситуації, яка уможливлює й диктує появу сонетів, співвіднесення між реально пережитим та відчутим з умовностями жанру. Ґрінблатт показує, що саме сонет виявився напрочуд придатним для шекспірової тактики занурювати читача до глибин людської душі, при цьому не розкриваючи власного "я". Адже цей жанр був водночас "приватним" та "публічним": існуючи у формі особистого, інтимного звернення до конкретної особи, сонети функціонували у вузькому колі "посвячених". Друк, як правило, не мався на меті. Складність сонетної гри полягала у досягненні якомога виразнішого висловлення почуття/переживання при збереженні анонімності адресата. "Непосвяченим", до яких сьогодні відносяться всі читачі шекспірових сонетів, залишається "милуватися поетичною майстерністю та навпомацки нишпорити у пітьмі біографічних міркувань"[280]. Водночас, дослідник наголошує на незвичності для сонетної форми теми "продовження роду" й елегантно демонструє, як під пером Шекспіра поет (тобто "ліричний герой") перебирає на себе цю функцію, витискуючи жінку як вже непотрібну за межі дискурсу – адже образ білявого красеня житиме повніше у його нетлінних рядках, аніж у народжених від жінки нащадках! Ця тема виводить автора на обговорення загальноприйнятих у тогочасній Англії поглядів на гомосексуальне кохання, і

[279] Ibid. – P.225.
[280] Ibid. – P.235.

висновок про їхню амбівалентну природу підтверджує необхідність для поета у втаємниченні сонетного коду.

Трактування Шекспіром істотної для автора єврейської теми (перед усім, в образі Шейлока) вписується до загальної культурно-психологічної атмосфери доби, де “євреї” постають зручною метафорою Іншого. У шекспірівські часи англійці не мали безпосереднього досвіду спілкування з ними або навіть можливості спостерігати їхній спосіб життя, оскільки сини й дочки Ізраїлю були вигнані з країни ще 1290 року. Проте вони залишили по собі стійкі негативні стереотипи, що відігравали потужну символічну роль в національній уяві. Як зауважує вчений, “для Шекспіра та його сучасників євреї, поряд з ефіопами, турками, відьмами, горбунами тощо, виявилися корисним концептуальним знаряддям. Ці постаті, яких боялися й зневажали, були легко впізнаванними знаками, визначали чіткі кордони, являли собою граничні випадки”[281]. Ґрінблатт аж ніяк не ідеалізує Шекспіра, який, зрештою, належав своєму часові у ставленні до етнічного або якогось ще “Іншого”. Відмінність багатовимірного шекспірового Шейлока від однозначно-негативного марловського Варрави (“Мальтійський єврей”) має, на думку автора, насамперед естетичне коріння і пов’язана з пошуками нової мистецької “мови”, які спонукали автора “Венеціанського купця” до безпрецедентного “олюднення” своїх персонажів. Саме через це поразка Шейлока у фіналі залишає не беззастережне задоволення, яке має супроводжувати тріумф добра над злом, а змішані, навіть суперечливі почуття. “Хоча п’єса не пом’якшує злостивої натури Шейлока, не заперечує необхідності перешкодити його вбивчим намірам, ми надто глибоко проникли у його внутрішній світ, надто багато дізналися про його особистість та долю, щоб сміятися вільно та безболісно”[282].

---

[281] Ibid. – P.259.

[282] Ibid. – P.287.

Тему художніх шукань Шекспіра початку XVII ст. продовжує оригінальна інтерпретація Ґрінблаттом "Гамлета", вірніше, тих імпульсів, що "виштовхнули" у світ найславетнішу трагедію у західній культурній традиції. Для літературознавця ці імпульси не в останню чергу генеровані зміною конфесійної парадигми, яка, викресливши з духовного виднокола англійців ідею чистилища, тим самим скасувала звичну для католиків поховальну та посмертну обрядовість. За новою вірою, заклик батька Гамлета "пам'ятати про нього" не має специфічно релігійного забарвлення, адже протестантизм позбавляє тих, хто залишився жити, єдиної втіхи – можливості за допомогою "пам'яті" (тобто виконання відповідних ритуальних дій) покращити потойбічну долю дорогих мерців. Оскільки праця над "Гамлетом" зближена у часі зі смертю сина Шекспіра Гамнета та тяжкою хворобою батька, Ґрінблатт припускає, що ці біографічні події відкрили для драматурга резервуар переживань, породжених необхідністю відмовитися від традиційних ритуалів, що структурували життєсвіт попередніх поколінь. Паралельно відбувається вдосконалення шекспірового психологічного инструментарію, зокрема, монологу, що рухається у напрямі все точнішого передання процесу мислення. Але не тільки монолог набуває під пером Шекспіра інноваційних рис. Науковець пропонує власне пояснення якісної відмінності зрілих шекспірових трагедій – з його точки зору, її обумовлює прийом "вирізання" (excision) зовнішнього мотиву дії, що відрізняє версії Майстра від його джерел і зосереджує увагу на перипетіях внутрішнього життя персонажа. На думку автора, зміни у цих двох "текстах" – культурно-дискурсивному та індивідуально-авторському – нерозривно поєднані; борсання Гамлета "пов'язані з загальнішим відчуттям сумніву та дезорієнтації у п'єсі, де ритуальна структура, що допомагала чоловікам й жінкам впоратися зі втратою, зазнала фатальних ушкоджень"[283].

[283] Ibid. – P.320.

Разом з тим, як гадає автор, сучасники Шекспіра знаходять замінник втраченим ритуалам у театрі як єдиному публічному місці, де можливі прояви пасіонарності та афектів.

Решта зрілих трагедій тлумачиться саме у світлі знайденого у “Гамлеті” прийому відмови від мотивації. “Шекспір побачив, що він може незмірно поглибити дію своїх п’єс, викликати у глядачів та у себе особливо інтенсивну, пристрасну реакцію, якщо забере ключовий пояснювальний елемент, тим самим затемнюючи підстави, мотиви чи етичні принципи, які могли б пояснити дію, що розгортається”[284]. Результатом стає не загадка, а “стратегічна неясність” (opacity); вона здатна вивільнити величезну енергію, яку зазвичай блокують або стримують знайомі, заспокійливі пояснення. Місце зовнішньої мотивації посідає внутрішня логіка: “Зриваючи структуру поверхневих значень, він формує внутрішню структуру за допомогою чутного перегуку ключових слів, тонкої розробки образів, блискучого оркестрування сцен, складного розгортання ідей, переплетення паралельних сюжетних ліній, розкриття психологічних нав’язливих станів”[285]. Ці загальні тези конкретизуються на прикладах “Отелло”, “Короля Ліра”, “Макбета”, причому саме в останній трагедії Ґрінблатт знаходить найяскравішу метафору принципу “неясності”, втіленого, на його думку, в образах відьом.

Роздуми про останній етап шекспірової театральної кар’єри дають авторові змогу висвітлити уявлення доби про вік і старішання, позначені внутрішньою конфліктністю, – переконаність у тому, що похилий вік заслуговує на повагу згідно зі світовим порядком речей, сполучається з прихованими побоюваннями агресії з боку молодих. Такі “погані сни” про втрату сили/влади та наростання залежності, що супроводжує похилий вік, визначають, гадає Ґрінблатт, “осінню” тональність пізніх драм з їхніми

[284] Ibid. – P.323-324.

[285] Ibid. – P.324.

“чарівними” переспівами вже актуалізованих тем і мотивів. Водночас, перехід з п’єси до п’єси такого елементу проблематики, як стосунки між батьком та донькою, знаходить пояснення у сімейній історії Шекспіра (прихильність до дочки Сюзанни). Повернення до Стретфорду характеризується як “прийняття повсякденності”, що з огляду на ймовірне відчуття Шекспіром “порожнечі” через відсутність в його житті щирої віри та справжнього кохання можна навіть потрактувати як “досягнення”. Разом з тим, ця теза суголосна стрижневій концепції Ґрінблатта, що виголошує постійну присутність приземлено-побутового у драматургії Шекспіра, його підкреслену увагу до “звичайного”, “пересічного”. Саме на цій ноті “торжества повсякденного” поставлено крапку у захопливому екскурсі до шекспірового світу у супроводі обізнаного та натхненного гіда.

Зазвичай, лаконічний жанр рецензії не дозволяє зупинитися на всіх тонких спостереженнях Ґрінблатта, проведених ним несподіваних лініях перетину, щасливих здогадках. Проте, хочеться сподіватися, що ці нотатки, надавши принаймні загальне уявлення про ще одне “вікно”, відкрите автором до невичерпного шекспірового хронотопу, спонукають вітчизняних професіоналів та аматорів до ближчого знайомства як з монографією “Вілл у світі”, так і з іншими здобутками “новоісторичної” гуманітарної науки.

Торкут Наталія
(Запоріжжя)

Традиційні сюжети і образи в загальнокультурному універсумі (А.Є.Нямцу «Міф. Легенда. Література»)

У 2007 році у видавництві «Рута» Чернівецького національного університету ім. Ю.Федьковича вийшла друком монографія ***«Міф. Легенда. Література»****, що належить перу відомого українського вченого-компаративіста Анатолія Євгеновича Нямцу.*

Це фундаментальне як за змістом, так і за обсягом дослідження можна назвати у певному розумінні підсумковим, адже в ньому сконцентровано величезний досвід теоретичного осмислення та історико-літературного аналізу такої популярної у наукових колах проблеми, як функціонування традиційних сюжетів та образів у світовій літературі. У своїх численних монографіях, дослідницьких розвідках, навчальних посібниках А.Є.Нямцу розробив комплексну теоретичну модель історико-літературного аналізу так званих «вічних» сюжетів, що стала фундаментом для побудови сучасної теорії традиційних сюжетів та образів. Праця масштабна, можна сказати, «титанічна». Адже для того, щоб будь-яка наукова теорія затвердилася й набула необхідної прогностичної цінності, вона має сформувати певну систему термінів і понять та бути здатною не лише описувати, але й пояснювати ключові закономірності досліджуваних процесів. А.Є.Нямцу розробив для теорії традиційних сюжетів і образів напрочуд ефективний термінологічний інструментарій, виділив основні інтегральні та диференційні ознаки традиційних

сюжетно-образних структур, класифікував традиційні сюжети і образи за генетичними й типологічними ознаками, ретельно і глибоко проаналізував процеси їх функціонування та трансформації у літературі.

Ще восени 1870 року корифей російського літературознавства О.Н.Веселовський одним із основних завдань історії літератури визначив наступне: «... прослідкувати, яким чином новий зміст життя, цей елемент свободи, що припливає з кожним новим поколінням, проходить у старі образи, ці форми необхідності, в які неминуче відливався будь-який попередній розвиток»[286]. Думається, саме на вирішення цього масштабного завдання спрямовував свої зусилля А.Є.Нямцу, здійснюючи дослідження в рамках теорії традиційних сюжетів і образів. І треба визнати, що на цьому шляху йому вдалося зробити великий крок уперед. Оцінити результати та підбити підсумки цього надзвичайно актуального пошуково-аналітичного проекту запрошує читачів рецензована монографія.

Коли береш видання до рук, увагу відразу ж привертає художнє оформлення обкладинки. Слова, що складають назву, розташовані всередині піраміди. Здається, такий вибір зорового образу не є випадковим: ця своєрідна візуальна когнітивна метафора підводить читача до більш глибокого розуміння сутності досліджуваного явища. З давніх-давен й до сьогодні піраміда вважається символом непохитності, стійкості, навіть вічності. Вона уособлює процес творення: вершина піраміди – це одночасно і виток, і джерело, і завершення усіх речей. Піраміда – це ще й єдине з семи чудес світу, яке збереглося до наших часів і продовжує дивувати людство своєю величчю, прославляючи тих невідомих будівельників, що звели цю дивовижну споруду. Так і традиційні сюжети та образи утворили наріжний камінь усієї грандіозної будівлі сучасної літератури. Міф – вершина піраміди – є і початком, і завершальною стадією

[286] *Веселовский А.Н.* О методе и задачах истории литературы как науки (вступительная лекция в курс истории всеобщей литературы // Веселовский А.Н. Историчекая поэтика. – М., 1989. – С.41.

«еволюції літератури», її зародком та вінцем. Справжні шедеври живуть вічно саме завдяки своїй укоріненості у міфологічному ґрунті. Архетипові складові надають цим творам загальнолюдської значимості. Їх читають і перечитують, перекладають, переказують, адаптують, модифікують, запозичують, звеличують і заперечують. І з часом усе важче сказати, хто саме був творцем тих образів, з якими ми ідентифікуємо себе у найрізноманітніших життєвих ситуаціях, якими захоплюємося і яких зрікаємося. Вони самі по собі вже перетворюються на міфи та міфологізують світ навколо себе, формуючи сприйняття життя як літератури і літератури як життя. У системі «міф – легенда – література» ці традиційні сюжети та образи є свого роду кров'ю, яка живить увесь складний організм культури, забезпечуючи одвічну циркуляцію аксіологічно значимих концептів та ідей.

Думається, що актуальність такої цікавої проблематики і обрана автором стратегія її наукової репрезентації забезпечують рецензованій монографії успіх не лише в літературознавчих колах, але й у широкого читацького загалу. Її можна читати як захоплюючий літературознавчий детектив, використовувати як енциклопедичний довідник з історії функціонування «традиційних» сюжетів та образів, або ж звертатися до неї у пошуках алгоритмів порівняльно-історичного аналізу.

Монографія «Міф. Легенда. Література» узагальнює надзвичайно цінний досвід багаторічних досліджень, які здійснювалися автором та представниками очолюваної ним наукової школи українських компаративістів. Нарешті найцікавіші ідеї А.Є.Нямцу, що були апробовані у його п’ятнадцяти наукових монографіях та майже дев’яноста журнальних публікаціях, репрезентовано у межах одного видання. Чітка і логічна структурно-організаційна будова монографії сприяє органічному поєднанню теоретичного та історико-літературного компонентів, уможливлює системну і водночас стереоскопічну репрезентацію тих літературо-

знавчих і культурологічних концепцій, на яких ґрунтується авторська теорія традиційних образів і сюжетів.

Монографія має сім розділів, перший з яких розглядає теоретичні засади аналізу «літературних» архетипів. Наступні розділи охоплюють надзвичайно широку літературознавчу проблематику. Тут представлено аналіз усього розмаїття генетичних різновидів традиційних сюжетно-образних структур. Так, приміром, другий розділ присвячений традиційним літературним образам легендарно-міфологічних жінок. А в третьому розділі досліджуються «метаморфози», що відбувалися у світовій літературі з такими легендарними «образами-велетнями», як Дон Жуан, Фауст, Агасфер. Наступний розділ містить розвідки, які розкривають специфіку інтерпретації та трансформації у світовому літературному просторі ідей та сюжетів Нового Заповіту. У п'ятому розділі наведений ґрунтовний аналіз такої важливої складової традиційного сюжетно-образного комплексу, як мотив. Об’єктами дослідження тут постають мотиви «омертвілої душі» у системі традиційних образів Лазар – Дракула – Франкенштейн та робінзонади у літературному контексті ХХ ст. Доволі цікавим є шостий розділ монографії, де автор пропонує читацькій увазі літературознавче розслідування інтертекстуальних таємниць російської класики.

Приємним сюрпризом для всіх, хто цікавиться науково-фантастичною літературою, стане сьомий розділ монографії, яка має назву «Фантастичні парадокси людського світу». Обраний для аналізу жанр наукової фантастики, що нерідко втілює «містичну» творчу інтуїції митця, є сьогодні гостроактуальним. Тут напрочуд вдало поєднуються іманентні властивості об’єкту і предмету дослідження. Зокрема, здатність науково-фантастичної «реальності» твору моделювати нагальні проблеми людства у новому контексті, аби зробити їх більш рельєфними і очевидними, поєднується зі спроможністю традиційних структур до акумулювання еволюційного досвіду

цивілізації, спрямованого на вирішення цих проблем. Наукова фантастика, чиї тексти нерідко актуалізують традиційний сюжетно-образний матеріал, наділена неабиякою здатністю до прогнозування та застереження. Саме тому в умовах сучасної духовної та екологічної кризи інформаційного суспільства поглиблений аналіз творчості письменників-фантастів набуває особливої значимості.

Глибоке враження справляє енциклопедична ерудиція автора монографії, який залучає значний корпус художніх текстів. Привабливими є й індивідуальний стиль викладення наукового матеріалу, і чітка структура дослідження, і обґрунтованість висновків.

Безперечно, читач-фахівець може знайти в монографії А.Є.Нямцу окремі дискусійні моменти. І в цьому, вочевидь також є певний позитив, адже, спонукаючи нас до діалогу і провокуючи полеміку, дослідницька праця сприяє подальшому розвиткові науки.

Втім, хотілося б, аби при наступних перевиданнях монографії (а вони неодмінно будуть!) автор додав до основного тексту такі важливі паратекстуальні довідникові елементи, як термінологічний словник та іменний покажчик.

Монографія А.Є.Нямцу «Миф. Легенда. Література» є зрілим дослідженням високого наукового ґатунку, що поєднує в собі теоретичну ґрунтовність зі щирим дослідницьким ентузіазмом. Розмаїття розглянутих тем та проблем, їхня загальнолюдська значимість і актуальність роблять дане видання цінним не лише для вузького кола вчених-компаративістів, а й для усіх тих, хто має об'єктом дослідження людину у всій її суперечливості – філологів, філософів, психологів, культурологів, мистецтвознавців.

Лілова Олена
(Запоріжжя)

Центр ренесансознавства міста Тур

Моє знайомство з Центром ренесансознавства міста Тур (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance) відбулося восени 2007 року завдяки гранту на наукове стажування, наданого фундацією „Дім гуманітарних наук" („Maison des Sciences de l'Homme"), що є підрозділом Міністерства вищої освіти і науки Франції.

Історія Центру розпочалася 1956 року разом із відкриттям у місті Тур – яке, до речі, у XV-XVI ст. було столицею Французького королівства – бібліотеки ренесансних художніх текстів та літературно-критичних джерел з ренесансознавства. Нині Турський центр, що став одним із найавторитетніших і найпотужніших дослідницьких закладів Франції, має подвійний статус. Він є навчально-дослідницьким підрозділом університету Франсуа Рабле міста Тур (цікаво, що сам університет приблизно на 20 років молодший за Центр) і, водночас, структурною одиницею Національного центру наукових досліджень (Centre National de la Recherche Scientifique).

Сьогодні Центр об'єднує близько п'ятдесяти співробітників-науковців, кожен з яких працює у складі однієї або кількох з дев'яти дослідницьких груп: „Історія", „Історія мистецтва (архітектура / живопис / скульптура / іконологія)", „Історія книги", „Гуманізм, науки, знання", „Французька та неолатинська література", „Національні літератури і типи ментальності", „Європейський театр", „Музикознавство" та „Філософія". Результати своїх наукових пошуків співробітники Турського Центру представляють на колоквіумах, конференціях, тематичних

семінарах, круглих столах, організація і проведення яких є одним із пріоритетних напрямків діяльності цієї інституції. Протягом року в Центрі відбувається близько десятка подібних заходів. Окрім цього, двері лекційних залів Центру гостинно відкриті для виступів провідних французьких і закордонних ренесансознавств – гостей Тура.

Робота Центру здійснюється в рамках загальної Програми наукових досліджень, що складається на чотирирічний термін з урахуванням тематики досліджень кожної із команд Центру. Зокрема, програмою на 2004-2007 роки закладено наступні чотири вісі наукового пошуку. Перша з них – **сучасність та універсальність ренесансних вчень** – передбачає вивчення Відродження як історико-літературної доби, а також дослідження специфіки розвитку тогочасної музики, мови, літератури, наукових практик (медицини, математики, небесної механіки, архітектури, навігації тощо). Друга вісь – **вияви і практики *vita activa* та *vita contemplativa*** – спрямовує дослідницький пошук у напрямку з'ясування ідеологічних засад активного та споглядального способів життя в гуманістичному та філософському дискурсах Ренесансу, а також виявлення особливостей фіксації цих форм життя в архітектурі, літературі, музиці тощо. Третя вісь – **влада та гуманістичні вчення у сценічному втіленні** – концентрує зусилля науковців навколо вивчення політичного та дипломатичного дискурсів тогочасся, специфіки розвитку європейського ренесансного театру, форм і засобів зображення влади у творах мистецтва. В рамках цього напрямку ренесансних студій також осмислюється сутність, динаміка, особливості розвитку архітектури в Європі доби Відродження. І, зрештою, четверта вісь – **текстові втілення і культурні трансфери** – закладає напрямок дослідницької діяльності, пов'язаний з вивченням умов виготовлення, розповсюдження та збереження книги у XVI ст. Увага науковців фокусується також на виявленні особливостей читацького сприйняття як тогочасного тексту, так і античних або

середньовічних текстів, тобто, простежується специфіка так званих культурних трансферів у діахронічному зрізі. Особлива увага приділяється з'ясуванню основних засад та об'єктів перекладацької діяльності в добу Відродження. Окремий відрізок даної вісі координат слугує дослідним майданчиком з вивчення особливостей ренесансної мовленнєвої поведінки та жанрів літератури.

Зазначимо при цьому, що спільним горизонтом в програмах досліджень кожної з команд Центру постає тема **„Ренесанс в долині ріки Луари"**, розробка якої спрямована, зокрема, на дослідження й збереження культурної спадщини регіону, донесення до уваги місцевих мешканців та туристів значення й цінності ренесансних пам'яток архітектури, скульптури, літератури, музики, наукових розробок і відкриттів, географічно пов'язаних із даною місцевістю.

Таким чином, Програма наукових досліджень Турського центру, що охоплює весь спектр наукових пошуків цієї установи і розподіляє їх за чотирма основними напрямками, при цьому жодною мірою не йдучи всупереч логіці дослідницьких стратегій її окремих команд, переконливо демонструє, що **міждисциплінарність** є однією з провідних засад науково-дослідної діяльності Центру.

Окрім цього, з 1991 року за підтримки Міністерства культури Франції та Національного центру наукових досліджень на базі Турського центру реалізуються ще дві дослідницькі програми. Перша з них (в рамках діяльності дослідницької групи „Історія книги") спрямована на каталогізацію ранніх друкованих текстів Франції та створення „віртуальної бібліотеки гуманістики". Друга програма, що має назву "Річеркар" („Ricercar") і виконується в межах діяльності групи „Музикознавство", націлена на те, щоб описати та ввести до загальної бази нотні тексти доби Ренесансу. Ця робота пов'язана із ґрунтовним дослідженням змісту ренесансних музичних творів, аналізом можливостей

і специфіки звучання тогочасних інструментів, з'ясуванням естетичних принципів написання та інтерпретації музики в добу Відродження.

У Центрі ведеться постійна робота з упорядкування та редагування кількох періодичних спеціалізованих видань (*Le Journal de la Renaissance; Épitome Musical; Études Renaissances*), а також тематичних збірок (*De Architectura*; *De Pétrarque à Descartes*; *Theta. Tudor Theatre; Le Savoir de Mantice*), що укладаються за результатами роботи конференцій, здійснених проектів тощо. Найновіші випуски деяких із названих видань віднедавна доступні для ознайомлення в Інтернет-мережі на сайті Центру (http://www.cesr.univ-tours.fr). Водночас, Турський Центр продовжує плідну співпрацю з кількома французькими й іноземними видавництвами з упорядкування та підготовки до друку наукових розвідок своїх співробітників.

Надзвичайно важливою сферою діяльності Центру ренесансознавства є освітній процес. Як один із навчально-дослідницьких підрозділів університету Франсуа Рабле міста Тур, Центр бере участь у підготовці фахівців-гуманітаріїв (за рівнями магістратура, аспірантура), не лише активно залучаючи до навчального процесу французьких науковців, а й запрошуючи відомих ренесансознавців із-за кордону для читання лекційних курсів, участі в проведенні Днів науки (*Journées d'études*), роботи у складі комісій із захисту дисертацій тощо.

Так, зокрема, на основі дворічної магістерської програми „Мистецтво, літератури, мови, цивілізації (розділ: „Ренесанс")" Центр готує фахівців за двома спеціальностями: „Ґенеза сучасної Європи" (*Genèse de l'Europe moderne*) та „Письмовий культурний спадок: історія і практика видавництва" (*Patrimoine écrite: histoire et pratique de l'édition*). Центр усіляко заохочує своїх студентів до навчання щонайменше протягом одного семестру в одному із закордонних партнерських центрів ренесансо-знавства, наголошуючи на важливості набуття такого

досвіду для усвідомлення майбутніми фахівцями приналежності до загальноєвропейської культурної традиції. Турський Центр має офіційні двосторонні домовленості щодо прийому іноземних студентів з університетами Берліна, Лондона, Будапешта, Болоньї, Саламанки, а також з навчальними закладами бельгійських міст Левен та Льєж. Центр ренесансознавства міста Тур пишається тим, що студенти і дослідники з-за кордону складають в середньому п'яту частину від загальної кількості його відвідувачів протягом року.

Не можна не сказати окремо про прекрасну бібліотеку Центру, яка на сьогодні нараховує близько 50 тисяч видань, з яких понад 4 тисячі є текстами XV-XVII ст. Бібліотека постійно поповнюється новими випусками спеціалізованих журналів, монографіями, новітніми виданнями ренесансних текстів, збірниками матеріалів міжнародних конференцій з ренесансознавства, що проводяться по всій Європі, тощо. У бібліотечних фондах Центру зберігаються колекції мікрофільмів та мікрокарток, фототека з історії французької і європейської архітектури, спеціальна (одна з найкращих у Франції) бібліотека з музикознавства (4000 видань та кілька сотень мікрофільмів). Завдяки Інтернет-мережі бібліотека Центру пов'язана з каталогами усіх бібліотек міста Тур, а також із загальним бібліотечним каталогом Франції, що дає можливість співробітникам-науковцям замовляти і в короткий термін отримувати книги з будь-якого куточка країни. Якщо ж потрібної книги немає у бібліотечних фондах Франції, її можна замовити, скориставшись послугами міжнародного абонемента.

До послуг студентів, аспірантів, усіх відвідувачів Центру тут функціонує мультимедійна зала, обладнана всіма необхідними технічними засобами пошуку та обробки інформації, що ними доводиться користуватися в процесі дослідницької роботи. У короткотермінових планах Центру – розширення бібліотечних приміщень, встановлення пункту

нумеризації (цифрового перетворення тексту), збільшення кількості місць у мультимедійній залі.

Безперечно, діяльність Центру ренесансознавства міста Тур не була б такою злагодженою і плідною без сумлінних зусиль усіх членів його колективу – не лише науковців, а й інженерів, бібліотекарів, секретарів, технічного персоналу. Всі ці люди створили у Центрі дивовижно приязну атмосфера взаємодопомоги, щирої зацікавленості, розуміння того, що всі роблять спільну справу. Гість Центру ренесансознавства міста Тур буде вражений тим, наскільки дух авторитетної академічної установи, якою насправді є Центр, може бути просякнутий щирою привітністю, сповнений якимось родинним теплом та чарівливим відчуттям радості буття.

Summaries

Olena Lilova

Interlude in the genre paradigm of English early Tudor drama

The author of the article outlines the main tendencies in contemporary studies of English Tudor interlude. In particular the problems of the origin and the contents of the term "interlude" are traced out in the paper. Such elements of interlude dramatic structure as message, characters, the nature of laughter etc. are under review. In order to comprehend the essence of the interlude it's juxtaposed with other genres of early Tudor drama, such as mystery cycles and moralities.

Nataliya Torkut

"News of the Present Miseries of Russia" (1614) by H.Brereton in the context of English Renaissance travel literature

The peculiarities of the interaction between factual and mythological layers in H.Brereton's "News of the Present Miseries of Russia" are studied in the article. This work of literature occupies its special place among fictional memoirs that together with scientific memoirs formed the bulk of Renaissance travel literature. The majority of Elizabethan travellers had an eye for fiction and used widely the romance narrative strategies when writing their works. While documentary memoirs were aimed at fulfilling a number of ideological functions and popularized Queen Elizabeth's colonialist politics, fictionalized memoirs were to carry out entertaining and aesthetic goals mainly. Brereton's text is distinguished among other similar works due to the fiction predominating over fact in it as well as the novel poetics predominating over the memoir one.

James Binns

Harriot and the Latin Culture of His Time

The factual data collected and systematised in the article perfectly illustrate the views that in Europe the Latin language was actively used in different kinds of writings up to the end of the 18th C. Latin works by Thomas Harriot (1560-1621), an English traveller, mathematician and astronomer, are considered in the wide context of Latin pieces of writing composed in England in the ages of Elizabeth I and James I.

Ganna Koz'myk
Renaissance topoi and motifs in the jest-book "The Sackful of News" (1558): the peculiarities of interpretation and evaluation colouring

The research deals with the peculiarities of the Renaissance topoi and motifs interpretation in the jests from the anonymous collection "The Sackful of News" (1558). The article is concentrated on jests analysis through the prism of New Historicism, which allows reconstructing the general social and psychological atmosphere of that period, revealing some essential features of the national mentality and humour.

Ganna Leshchenko
The eidology of Anthony Mundy's novel "Zelauto" and cultural codes of Elizabethan mentality

It's shown in the article that a piece of fiction can be a sort of laboratory where some cultural codes are pondered over and tested as well. The cultural code is a complex of phenomena, rules and restrictions that got fixed in some social conditions and serve for providing communication. In the article eidology is considered as a system of characters in a work of fiction, taken in its correlation with the basic motifs and the writer's ideas. It represents the writer's attitude to the principal problems of his time and the cultural codes reflected in the novel.

Ervin Gaaz
"Richard III" by W.Shakespeare as a monodrama

The theatre director's analysis of the historical play "Richard III" staged as a monodrama is given in the article. The paper brings into focus the character of Richard III as a unique example of the discrete existence of the *dramatis persona*.

Bohdan Bilous, Petro Bilous
Myth fictional and imagery structure in "Praise of Poetry" by Pavlo Rusin

In the article ancient mythology is under consideration as one of the sources of fictional nature in the poem by Pavlo Rusin, the Ukrainian poet of late 15th -early 16th C. It's made evident that the poet uses myths as a specific code for conceptualising the essence of Poetry that he interprets within Renaissance paradigm. The structure of the modified myth includes a "magic name", historical topoi and a personality that is expressed verbally.

Mykola Malynka
Figure of Virgin Maria in the apocryphal book "Walking of the Blessed Virgin through the sufferings" and in Ukrainian chronograph of the XVI C

The figure of Madonna as a symbol of Motherhood is under analysis in the paper. The researcher looks into the peculiarities of this image's entering the 16th C Ukrainian apocryphal and chronographic texts.

Maria Hablevych
Spiritual conception of Shakespeare's sonnets

Specific symbolic language of Shakespeare's sonnets is under review in the article. The researcher projects the imagery contents of Shakespeare's sonnets onto personal, interpersonal and social planes, which allows multilayer interpretation of the text in the framework of different associative semantic fields as well as substantiates the thesis about the universality of Shakespeare's genius.

Lada Kolomiets
Ukrainian translators of "Hamlet" by W.Shakespeare: Panteleimon Kulish, Yuriy Klen, Leonid Hrebinka, Mykhailo Rudnyts'ky, Ihor Kostets'ky, Hryhoriy Kochur, Yuriy Andrukhovych

The researcher carries out the comparative analysis of the Ukrainian translations of Shakespeare's "Hamlet" that belong to different epochs and were done on the basis of different artistic methods, translation strategies and aesthetic principles. In the article it's stated that the postmodernist translation of "Hamlet" executed by Yuri Andrukhovych in late 20th - early 21st C has some features of typological semblance with its modernist predecessor – the translation by Ihor Kostets'ky.

Liudmyla Pastushenko
Pastoral landscape poetics in the German novel of the XVII C.

The material of the novel pastoral with "private contents" is used for maintaining the analysis of topological and regionally marked elements of the bucolic locus. It's shown up that German authors insert "stable, eternal spiritual landscape" (L.Batkin) into the complex of social and cultural views concerning the

national character, specific German non-Arcadian space, the European experience of the genre being revised and reformed considerably.

Olga Riazantseva

S.Richardson's contemporaries' reation to "Pamela" (to the problem of Renaissance traditions reflection in the epoch of Enlightment)

The author of the article explains the ambiguity of the novel "Pamela" (1740) evaluation by S.Richardson's contemporaries through the novelty of its genre nature. The peculiarities of reflecting traditions of Renaissance literature (such as interactive communication with the readers, the interest in female psychology, the motif of the suffering virtue etc.) in the text written in accordance with the aesthetic principles of early Sentimentalism are considered in the article.

Kateryna Vasylyna

Peculiarities of Reconsideration of Shakespearean Plot and Image Material in the Short Novel "Hamlet of Shchigrovskiy Area" by I.Turgenev

The article is devoted to comparative analysis of the short novel by Turgenev and the tragedy by Shakespeare with the aim of defining the ways and means of Shakespearean heritage perception in Russian literature of the 19th C. It is stressed that while interpreting Shakespearean image and plot Ivan Turgenev uses such means of transforming the traditional material as modernization, nationalization, "plot inside the plot" techniques, semantic expansion of the image etc. Offering his own interpretation of the Russian Hamletism concept the author of the short novel presents his vision of political and economic reforms of the day.

Dar'ya Lazarenko

Allusions to "Hamlet" in I.Murdoch's novel "The Black Prince"

The author of the article attempts to shed light upon the problem of correlation between Iris Murdoch's system of moral philosophy and her interpretation of the Shakespeare's plays. Both serve as leading creative stimuli, which intertwine and interact in her novels and philosophical works. The given research focuses upon singling out and analysing the key categories that structure philosophical understanding of Shakespeare's "Hamlet" presented in Murdoch's most noted piece of prose "The Black Prince".

Natalia Vysots'ka
"The Triumph of the Everyday". Stephen Greenblatt as a biographer of Shakespeare's

The article presents a review of William Shakespeare's biography "Will in the World. How Shakespeare became Shakespeare" that was written by the renowned American scholar Stephen Greenblatt. Following the founder of New Historicism on the fascinating excursus about Shakespeare world the author of the review refutes the statement that claims this research method to be inapplicable to studying works of an individual man of letters.

Torkut Nataliya
Traditional plots and images in the general cultural universum (A.Niamtsu «Myth. Legend. Literature»)

The author of the article gives a review of the book "Myth. Legend. Literature" written by A.Niamtsu (2007). The monograph generalizes the precious experience of research that has been conducted for many years by the Ukrainian school of comparative studies under the leadership of Anatoly Niamtsu. The book offers a compex algorithm for analysing traditional plots and images of World literature.

Olena Lilova
Tours Centre for Renaissance studies

The article looks into research and educational activity of the Centre for Renaissance studies (Centre d'Études Supérieures de la Renaissance) that is situated in the town of Tours and that is considered to be one of the most authoritative French scientific institutions in the humanities.

Резюме

Лилова Елена

Интерлюдия в художественной парадигме английской раннетюдоровской драмы (к постановке проблемы)

В статье начертаны основные векторы изучения английской Тюдоровской интерлюдии в современном западном литературоведении. В частности рассматриваются вопросы происхождения и смыслового наполнения термина «интерлюдия». В статье также идет речь о таких элементах поэтики интерлюдии, как идейная направленность, система образов персонажей, специфика смехового начала и др. Предпринимается попытка постичь художественное своеобразие интерлюдии, сопоставляя ее с другими жанровыми разновидностями драмы того времени, в частности, с циклами мистерий и с моралите.

Торкут Наталья

«Известия о нынешних бедах России» (1614) Г.Бреретона в контексте английской ренессансной литературы путешествий.

Статья посвящена исследованию специфики взаимодействия фактографического и мифопоэтического начал в «Известиях о нынешних бедах России» Г.Бреретона. Это произведение занимает особое место в беллетризованной мемуаристке, которая, наряду с мемуаристкой научно-документальной, формировала основной массив английской ренессансной литературы путешествий. При написании своих сочинений большинство елизаветинских путешественников ориентировались на художественную прозу, активно использовали нарративные стратегии высокого романа. Однако если документальная мемуаристка была нацелена, прежде всего, на выполнение ряда важных идеологических функций и выступала проводником колонизаторской политики королевы Елизаветы, то для беллетризованной – приоритетными оказывались развлекательный и эстетический аспекты. Уникальность текста Бреретона состоит в том, что вымысел в нем доминирует над фактом, а романическое начало преобладает над мемуарным.

Биннс Джеймс

Гарриот и латиноязычная культура его времени

Фактический материал, собранный и систематизированный в данном исследовании, со всей очевидностью подтверждает представление о том, что в Европе латынь активно использовалась в различных видах письма вплоть до конца XVIII в. Латиноязычные произведения Томаса Гарриота (1560-1621), английского путешественника, математика и астронома, вписаны в широкий контекст английской латинистики времен правления королевы Елизаветы I и короля Якова I.

Козьмик Анна

Ренессансные топосы и мотивы в джестовом сборнике „Котомка новостей" (1558): специфика интерпретации и аксиологическая семантика

Статья посвящена выявлению специфики интерпретации ренессансных топосов и мотивов в джестах анонимного сборника „Котомка новостей" (1558). Анализ английских ренессансных джестов, осуществляемый сквозь призму методологи „нового историзма", позволяет воспроизвести общую социально-психологическую атмосферу того периода, пролить свет на некоторые важные особенности национальной ментальности и юмора.

Лещенко Анна

Эйдология романа Энтони Манди «Зелото» и культурные коды мировосприятия елизаветинцев

В статье показано, что художественное произведение может выступать своеобразной творческой «лабораторией», в которой осмысляются и апробируются определенные культурные коды. Под культурным кодом понимается совокупность устоявшихся в определенном социуме явлений, правил и ограничений, которые служат для обеспечения коммуникации. По мнению автора, именно эйдология – система образов персонажей художественного произведения, взятая в корреляции с его основными мотивами и творческим замыслом писателя – может дать представление о том, как писатель относится к ключевым проблемам современности и о том, какие культурные коды актуализируются в его романе.

Гааз Эрвін

«Ричард III» В.Шекспіра як монодрама

У статті представлеий режисерський аналіз історичної хроніки В.Шекспіра «Ричард III», трансформованої у в монодраму. В центрі уваги дослідження – образ Ричарда Глостера як унікальне явище дискретного існування драматичного персонажа.

Билоус Богдан, Билоус Петр

Художественно-образная структура мифа в «Похвале поэзии» Павла Русина

В статье рассматривается один из источников художественности стихотворения украинского поэта конца XV - начала XVI века Павла Русина – античная мифология. Установлено, что автор использует мифы как своеобразный код для толкования сущности поэзии, которую он интерпретирует в духе Ренессанса. Структура модифицированного мифа включает в себя «магическое имя», исторические топосы, личность, выраженную посредством слова.

Малинка Николай

Образ Девы Марии в апокрифе «Хождения Богородицы по мукам» и в украинском хронографе XVI столетия

В статье представлена трактовка образа Девы Марии как символа материнства. На материале апокрифического и хронографического текстов исследуются особенности вхождения в стародавние отечественные письмена образа Девы Марии как идеологемы христианского вероисповедания.

Габлевич Мария

Духовная концепция сонетов Шекспира

Предметом исследования в данной статье является особый символический образный язык сонетов В.Шекспира. Автор проектирует образный смысл Шекспировского сонетария на духовно-личную, межличностную, общественно-личную плоскости, обнаруживая возможности многоуровневого прочтения текста в пределах разных ассоциативных семантических полей и иллюстрируя тем самым тезис об универсальности гения Шекспира.

Коломиец Лада

Украинские переводчики «Гамлета» В.Шекспира: Пантелеймон Кулиш, Юрий Клён, Леонид Гребинка, Михайло Рудницкий, Игорь Костецкий, Григорий Кочур, Юрий Андрухович

Исследовательница проводит сопоставительный анализ украинских переводов Шекспировского «Гамлета», осуществленных в разное время на

основе разных творческих методов, переводческих стратегий, эстетических позиций. В статье показано, что постмодернистский перевод «Гамлета», выполненный Юрием Андруховичем на рубеже XX-XXI вв., несет в себе черты типологического сходства со своим модернистским предшественником – переводом Игоря Костецкого.

Пастушенко Людмила

Поэтика пасторального ландшафта в немецком романе XVII века

На материале анализа романной пасторали «частного содержания» изучаются топологические и регионально специфические элементы буколического локуса. Показано, что немецкие писатели вписывают «устойчивый, вечный духовный пейзаж» (Л.Баткин) в комплекс социокультурных представлений о национально характерном, специфически германском неаркадийском пространстве, одновременно подвергая ревизии и значительно реформируя европейский опыт жанра.

Рязанцева Ольга.

Особенности восприятия современниками «Памелы» С.Ричардсона (к вопросу о преемственности традиций Ренессанса в эпоху Просвещения)

Автор статьи связывает неоднозначность прочтения романа „Памела" (1740) современниками известного английского писателя епохи Просвещения С.Ричардсона с новациями в жанровой природе произведения. В частности, рассматриваются собенности преломления литературных традиций Ренессанса (интерактивная коммуникация с читателями, интерес к женской психологи, тема страдающей добродетели и др.) в романе, идейная основа которого выстроена на эстетических принципах раннего сентиментализма.

Василина Екатерина

Специфика переосмысления шекспировского сюжетно-образного материала в повести И.Тургенева «Гамлет Щигровского уезда»

В статье представлен сравнительный анализ повести И.Тургенева и трагедии В.Шекспира, нацеленный на выявление специфики рецепции шекспировского наследия в русской литературе XIX в. Делается вывод о том, что в процессе интерпретации шекспировского образа и сюжета И.Тургенев прибегает к таким способам трансформации традиционного материала, как модернизация, национализация, техника «сюжета в сюжете», семантическое переакцентирование образа и др. Предлагая собственную интерпретацию концепта русского гамлетизма, автор повести выражает свое отношение к политическим и экономическим реформам тех лет.

Лазаренко Дарья

Гамлетовские аллюзии в романе А.Мердок "Черный принц"

В статье рассматривается специфика корреляции системы моральной философии А.Мердок с авторской интерпретацией творческого наследия В.Шекспира, которые переплетаются и продуктивно взаимодействуют в художественных произведениях писательницы и ее философских работах. В данном исследовании акцент делается на определении и анализе ключевых категорий, которые структурируют философское осмысление великой трагедии „Гамлет” В.Шекспира современным британским автором в ее наиболее известном романе „Черный принц”.

Высоцкая Наталия

«Триумф будничности». Стивен Гринблатт как биограф Вильяма Шекспира

Данная работа является рецензией на биографию Вильяма Шекспира – «Вилл в мире: как Шекспир стал Шекспиром», вышедшую из-под пера известного американского ученого-ренессансоведа Стивена Гринблатта. Совершая захватывающий экскурс в шекспировский мир вместе с одним из основоположников методологии «нового историзма», автор рецензии опровергает мнение о том, что новоистористский подход якобы неприложим к исследованию творчества отдельного взятого автора.

Торкут Наталья.

Традиционные сюжеты и образы в общекультурном универсуме (А.Е.Нямцу «Миф. Легенда. Литература»)

В статье представлена рецензия на книгу «Миф. Легенда. Литература» (2007), которая обобщает ценный опыт многолетних исследований украинской школы компаративистики, возглавляемой Анатолием Евгеньевичем Нямцу. В монографии разработана комплексная модель историко-литературного анализа традиционных сюжетов и образов.

Лилова Елена

Центр ренессансоведения города Тур

В статье рассказывается о научно-исследовательской и учебно-образовательной деятельности Центра изучения ренессансной культуры, расположенного во французском городе Тур и являющегося одной из самых авторитетных научных структур Франции в области гуманитарных наук.

Відомості про авторів

Білоус Богдан Петрович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Житомирського державного технологічного університету (м. Житомир).

Білоус Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор кафедри української літератури Житомирського державного університету ім. Івана Франка (м. Житомир).

Біннс Джеймс – почесний професор Центру медієвістичних досліджень університету м. Йорк. Автор книги «Интеллектуальна культура єлизаветинської та яковитської Англії. Латиномовні тексти доби» (1990). Головний редактор серії «Оксфордські середньовічні тексти» (м. Йорк, Англія).

Василина Катерина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Висоцька Наталія Олександрівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).

Гааз Эрвін Петрович – актор і режисер Московського театру на Таганці (м. Москва, Росія).

Габлевич Марія Богданівна – перекладач, шекспірознавець, редактор. Член Національної Спілки письменників України, лауреат премії ім. Максима Рильського (2003). Дійсний член Наукового товариства ім. Шевченка (м. Львів).

Козьмик Ганна Олександрівна – старший викладач кафедри теорії і практики перекладу Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Коломієць Лада Володимирівна – доктор філологічних наук, професор кафедри теорії і практики перекладу з англійської мови Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Лазаренко Дар'я Миколаївна – аспірант кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Лещенко Ганна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Запорізького національного технічного університету (м. Запоріжжя).

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Малинка Микола Миколайович – спеціаліст Ценру сковородинознавства Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди (м. Переяслав –Хмельницький).

Пастушенко Людмила Іванівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри германської філології Дніпропетровського національного університету (м. Дніпропетровськ).

Рязанцева Ольга Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри ЛФ-3 факультету лінгвістики Московського державного технічного університету ім. М.Баумана.

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Класичного приватного університету, науковий керівник

Лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

Лілова Олена. Інтерлюдія в художній парадигмі англійської ранньотюдорівської драми (до постановки проблеми) ……. 3

Торкут Наталія. "Вісті про теперішні нещастя Росії" (1614) Г.Бреретона в контексті англійської ренесансної літератури андрів ……. 19

Біннс Джеймс. Гарріот та латиномовна культура його часу 41

Козьмик Ганна. Ренесансні топоси і мотиви у джестовій збірці «Торбина новин» (1558): специфіка інтерпретації та аксіологічна семантика …….. 65

Лещенко Анна. Ейдологія роману Ентоні Манді "Зелото" і культурні коди світосприйняття єлизаветинців ……. 77

II. Свіжий погляд на давні тексти

Гааз Эрвин. «Ричард III» В.Шекспира как монодрама …….. 92

III. Україна в контексті європейського Відродження

Білоус Богдан, Білоус Петро. Художньо-образна структура міфу в «Похвалі поезії» Павла Русина ……. 112

Малинка Микола. Образ Діви Марії в апокрифі "Ходіння Богородиці по муках" та в українському хронографі XVI століття …… 123

IV. Полемічна трибуна

Габлевич Марія. Духовна концепція сонетів Шекспіра 133

Коломієць Лада. Українські перекладачі «Гамлета» В.Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович 163

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Пастушенко Людмила. Поетика пасторального ландшафту в німецькому романі XVII століття …….. 189

Рязанцева Ольга. Особенности восприятия современниками «Памелы» С.Ричардсона (к вопросу о преемственности традиций Ренессанса в эпоху Просвещения) …….. 205

Василина Катерина. Специфіка переосмислення шекспірівського сюжетно-образного матеріалу у повісті І.Тургенєва „Гамлет Щигровського повіту” …… 220

Лазаренко Дар'я. Гамлетівські алюзії в романі А.Мердок "Чорний принц" …….. 232

VI. Рецензії, огляди. повідомлення

Висоцька Наталія. “Тріумф повсякденності”. Стівен Ґрінблатт як біограф Вільяма Шекспіра …… 250

Торкут Наталія. Традиційні сюжети і образи в загальнокультурному універсумі (А.Є.Нямцу «Міф. Легенда. Література») …… 268

Лілова Олена. Центр ренесансознавства міста Тур …… 273

Summaries .....…… 279

Резюме .....…….. 284

Відомості про авторів .....… 289

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 12-13

Технічний редактор Ю.І.Черняк
Коректор О.В.Сидоренко
Оригінал-макет Ю.І.Черняк
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К°”

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (061) 220-09-08
Електронна пошта: renaissance@zhu.edu.ua

Підписано до друку 2009 р.
Формат 60х9016. Папір офсетний. Друк різографний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 15,05. Обл.-вид. арк. Наклад 200 пр. Зам. № .

Видавництво
Класичного приватного університету
Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України
про внесення суб’єкта видавничої справи до Державного реєстру видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія Дк № 2041 від 22.12.2004 р.

Виготовлено на поліграфічній базі Класичного приватного університету
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського 70 б