

VI. Рецензії, огляди. повідомлення

Висоцька Наталія
(Київ)

“Тріумф повсякденності”. Стівен Грінблатт 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 Грінблатт (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 шекспірознавців. 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 Грінблатта. 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.Грінблатт та його колега Кетрін Галлагер 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 індивідуальним²⁶³. 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 Грінблаттом 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, намагаючи 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 різномірних 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 почалася²⁶⁴. 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 adeptів “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.Грінблаттом, Л.Монтрозом, К.Галлагер. Але критики цієї течії ухопилися саме за методологію – використання розмаїтих, як правило, маргінальних культурних практик та феноменів як “ключів” до канонічних (у випадку Грінблатта – 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 Грінблатта 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, Грінблатт і Галлагер 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; портрете, відкриття несподіваних дискурсивних контекстів літературних творів шляхом вивчення їхніх “додатків”, а не очевидної тематики; і, нарешті, поступова заміна “ідеологічної критики” аналізом дискурсів²⁶⁹.

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, щό 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 Грінблатт 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 Грінблатта “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 дециці зібрано зусиллями сотень ентузіастів упродовж останніх двох з половиною століть, і щось нове (ще один автограф; проігнороване 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 Грінблатта 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 Грінблатта “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 Грінблаттового 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 гувльвіс 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, Грінблатт 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 Грінблатта 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 католицизму 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. Грінблатт наочно відтворює атмосферу підозри, недовіри та страху, що панує

²⁷⁴ Ibid. – P.74.

в елизаветинській 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 Грінблатта, 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, Грінблатт висновує, що він мав відчути не лише захоплення цією непересічною людиною, а й внутрішній опір. Адже Кампійон 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 Грінблатт.

У розділі, присвяченому подружньому життю майбутнього драматурга, Грінблатт 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 залицання. 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 залицання, 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 Грінблатт 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 Грінблатт 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 Грінблатт 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 Грінблатт 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 ймовірно знайомство з трагедією К.Марло “Тамерлан Великий”, яке, гадає Грінблатт, 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 честолобство 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. Грінблатт 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. Грінблатт 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 уможлиблює й диктує появу сонетів, співвіднесення між реально пережитим та відчутим з умовностями жанру. Грінблатт 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 пільмі 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 впізнаваними знаками, визначали чіткі кордони, являли собою граничні випадки"²⁸¹. Грінблатт аж ніяк не ідеалізує Шекспіра, який, зрештою, належав своєму часові у ставленні до етнічного або якогось ще "Іншого". Відмінність багатомірного 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 Грінблаттом “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, Грінблатт 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 інструментарію, 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 заміник 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 Грінблатт 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 Грінблатт, “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 елемента 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 Грінблатта, 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 Грінблатта, 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.