

УДК: 821.111Ш-2.091:791.43(084.122)

Філоненко Олександра
(Миколаїв)

Архетипна структура образу мага Просперо у п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» та фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо»

У статті аналізується образ Просперо в п'єсі Вільяма Шекспіра «Буря» і фільмі Пітера Грінвея «Книги Просперо». На основі психоаналітичних концепцій Карла Густава Юнга, наратологічного і порівняльно-історичного культурологічного аналізу, вивчаються особливості структурування образу мага через архетипи Мудрого Старця/Батька/Мага і Трікстера, а також реалізація цієї структури у вищезгаданих п'єсі і фільмі у відповідності з уявленнями про мага за часів Шекспіра та в епоху постмодерна.

Ключові слова: *маг Просперо, архетипна структура образу, К.Г.Юнг, архетип Мудрого Старця/Отця/Мага, архетип Трікстера, Пітер Грінвей, «трікстерізація».*

Образна пластичність п'єси В.Шекспіра «Буря» завжди привертала до п'єси увагу митців. Даний твір, як мало яка інша п'єса Шекспіра, зазнав численних художніх адаптацій як в театрі, так і в кінематографі¹, які іноді перетворювали п'єсу майже до невпізнання. Однією з найкращих та найвитонченіших кіноадаптацій більшістю кінокритиків визнаний фільм Пітера Грінвея «Книги Просперо» (1991), який дивним чином поєднує у собі вірне слідування тексту Шекспіра із художнім осмисленням актуальних для доби постмодерну проблем. Фігура Просперо є визначальною для всіх нових прочитань «Бурі», адже саме через цей образ режисери, письменники, художники актуалізують різноманітні смисли. Цей образ містить великий

¹ Peter Greenaway's postmodern/poststructuralist cinema / edited by Paula Willoquet-Maricondy, Mary Alemany-Galway. – Rev.ed. – Lanham, Maryland – Toronto – Plymouth, UK: The Scarecrow Press, Inc., 2008. – С.128.

інтерпретаційний потенціал, для розкриття якого покладена в його основу складна архетипна структура має вирішальне значення. У даній статі буде продемонстровано її значення для переосмислення образу Просперо у світовій культурі, для чого ми маємо намір порівняти архетипну структуру образу мага Просперо у Шекспіра і Грінвея.

У західноєвропейській культурі із фігурою Мага стійко пов'язані два образи: мудрої і досвідченої людини, або ж такої, що може ввести в оману, чи, у зниженому варіанті мага-шарлатана, навіть обдурити. Тобто, використовуючи термінологію аналітичної психології Карла Густава Юнга, ми можемо припустити, що образ мага, головним чином, структурується двома архетипами: Мудрого Старця, або Батька чи Мага, та Трікстера відповідно.

У своєму творі «Анатомія критики: чотири есеї» Нортроп Фрай, даючи характеристику типового романсу, зазначає, що обов'язковою складовою її образної системи є «божественні або духовні постаті представлені як батьки або старі мудреці з магічними здібностями, такі, як Просперо <...>»². Тобто ми маємо пряме відсилання до архетипу Мудрого Старця (Батька) як до головного структуруючого архетипу образу шекспірівського мага.

Юнг дає детальну характеристику цього універсального і надзвичайно пластичного архетипу у своєму есе «Феноменологія духу у казках»³. Архетипам властива певна синкретичність і амбівалентність, тому образ Мудрого Старця часто зливається з іншими образами, які за Юнгом виступають символізаціями Духу. Останній у текстах Юнга часто дорівнюється до свідомості, але є і чимось більшим за неї. Найбільш загальними характерними рисами Духу є «по-перше, принцип вільного руху та активності, по-друге, здатність до немотивованого відтворення образів незалежно від чуттєвого сприйняття, по-третє, до самотійної

² Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 160.

³ Юнг К. Феноменологія духа в казках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

маніпуляції цими образами»⁴. Друге і третє можуть бути визначені як «магічні» функції Духу. Тому Дух може персоніфікуватися у фігурі мага. «Маг – це синонім Мудрого Старця, що походить безпосередньо від образу шаману у первісному суспільстві»⁵. У своєму абсолютному вираженні архетип Мудрого Старця дорівнюється до образу Бога, як Отця-творця і охоронця світового порядку. У снах, міфах та казках Мудрий Старець визначається такими характеристиками, як знання, розмірковування, розум, мудрість та проникливість, кмітливість та інтуїція, а також вирізняється своїми моральними якостями, такими як добра воля та готовність допомагати, які дають йому право перевіряти моральні якості інших (і, внаслідок цього роздавати «подарунки»), що робить достатньо очевидним його «духовний» характер⁶.

Однак амбівалентна природа архетипів накладає відбиток і на персоніфікацію Духу. Як зазначає Юнг «старець має і *порочний* бік, так само як первісний знахар, який і лікував, і допомагав, і у той самий час буз грізним винахідником отрути. <...> У одних проявленнях - це втілення доброго, в інших – злого»⁷, тобто за Юнгом архетип Духу здатний слугувати як добру, так і злу, і, таким чином, може зближуватись із, здавалось би, своєю протилежністю – архетипом Трікстера.

Трікстера Юнг визначає як «колективний образ Тіні, суму усіх найнижчих рис характеру людей. Він – передвісник Спасителя і, подібно до нього, бог, людина і тварина разом. Він у той самий час недолюдина і надлюдина, чия найбільш визивна характеристика – несвідомість. Саме завдяки їй він відсторонений від своїх (вочевидь людських) співбратів, які показують, що він впав

⁴ Там само.

⁵ Юнг К. Архетип и символ [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://torrents.ru/forum/viewtopic.php?t=556254>.

⁶ Юнг К. Феноменология духа в сказках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

⁷ Там само.

VI. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

нижче рівня їх свідомості»⁸. Трікстер любить жарти та різноманітні витівки, має здатність змінювати свою подобу та протистояти усім випробуванням, він керується своїми пристрастями, але завдяки його діям цінності набувають свого істинного значення. Це перше «космічне» створіння божественно-тваринної природи, своєрідний культурний герой, що, граючись і помиляючись, упорядковує космос. Вартим уваги є той факт, що Юнг досить часто описує образ Трікстера у тих самих висловах, що і образ Мудрого Старця, особливо у відношенні їх спільної демонічно-надлюдської природи. Таким чином, Трікстер ніби виступає Тінню Мудрого Старця, складаючи з ним складний багатовимірний комплекс, який при гармонійному розвитку та збалансованості складових може «злитися» у архетип Самості, як усвідомлення цілісності через антиномічне протиставлення та синкретичне об'єднання темного і світлого начал у людській психе.

Навіть побіжний огляд колізій п'єси Шекспіра дає нам уявлення про те, що образ Просперо є абсолютним втіленням тріади Мудрий Старець-Маг-Батько. Почнемо з чисто фізичних фактів: на той час, коли відбувається дія п'єси, Просперо був вже досить літньою людиною, він також був *батьком* Міранди. Як батько він опікується долею доньки і іноді здається, що вся справа з помстою була затіяна як проект забезпечення належного шлюбу для єдиної дитини (“I have done nothing but in care of thee” [Act I, Scene II]⁹). Якщо ж заглиблюватися у психоаналітичні тлумачення постаті Батька, як Духа, чия маніфестація є важливою у процесі індивідуації особистості, то тут Просперо виступає Батьком не тільки щодо Міранди, яку ми можемо розглядати як втілення Душі-Аніми, яку він виводить із п'єтми незнання щодо її походження (“I have done nothing but in care of thee, / of thee, my dear one, thee, my daughter, / who art

⁸ Юнг К. О психології образу трикстера [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1594>.

⁹ Shakespeare W. The Tempest [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.william-shakespeare.info/script-text-the-tempest.htm>.

ignorant of what thou art ...” [Act I, Scene II]¹⁰) і веде до зустрічі з її «Небесним Нареченим» Фердінандом, який у свою чергу може розглядатися як Анімус Міранди, але і щодо самого Фердінанда, який повинен, задля з'єднання зі своєю дивовижною Душею-Мірандою, пройти через своєрідний «обряд ініціації» – важкі випробування і навіть символічну смерть (мотив отримання Аніми, як нагороди за тяжку працю¹¹). Таким чином ці двоє дорослішають, їх процес індивідуації завершено і вони вже можуть діяти самостійно, як Король і Королева. Просперо визначає долю і роздає «подарунки» і іншим дійовим особам, які під його магічним керівництвом пройшли складний шлях внутрішньої трансформації і тепер заслуговують на прощення та примирення. Навіть Калібан отримує прощення і «подарунок» – повернення його влади над островом.

Але перш за все Просперо є всесильним магом і ця функція є основною, адже завдяки своїм магічним здібностям він, підпорядковуючи собі сили природи, творить власний універсум на острові, маніпулює духами і людьми та створює могутні ілюзії. Однак магічні здібності Просперо, як ренесансного мага, мають раціональне походження¹²: вони постають з наполегливого вивчення тих книжок, що він цінував більш ніж своє герцогство, і вивчення яких призвело його до вигнання на острів. Він є носієм Духу, тому його Біла Магія протистоїть Чорній Магії відьми Сікоракси, що панувала на острові до прибуття гуманіста Просперо: надзвичайно виразна алегорія «напруги між свідомим і несвідомим, що виражається як архетипна напруга між Духом-Отцем і Дівою-Матір'ю: культура в умовах патріархального світу стала спадком Духа-Отця (християнство є перемогою світла свідомості над тьмою

¹⁰ Там само.

¹¹ Юнг К. Феноменология духа в сказках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

¹² Borchardt F.L. The Magus as Renaissance Man [Електронний ресурс]. – Sixteenth Century Journal., volume 21, Issue 1, Spring 1990, pp 57 – 76. – Режим доступу: <http://www.duke.edu/~frankbo/pdf/magus.html>.

VI. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

несвідомого, або Духа-Отця над Дівою-Матір'ю)»¹³. Отже, на перший погляд, у Шекспіра Просперо є інкарнацією архетипу Мага – Батька і втілює найкращі якості ренесансної людини.

Однак межа між Білою і Чорною магією дуже тонка, якщо взагалі, хоча б технічно, існує, тому Просперові магичні практики за дефініцією мають генетичні зв'язки з тією темрявою несвідомого, яку втілювали Калібан та Сікоракса. Але ця глибинна амбівалентність не вступає у конфлікт із амбівалентною сутністю архетипу Духу, що нагороджує виразно негативними рисами поведінку гуманіста Просперо. Тому часто на протязі п'єси ми бачимо, що Просперо балансує на межі справжньої жорстокості та тиранії у його ставленні до Аріеля та Калібана (що дозволяє пост-колоніальним критикам інтерпретувати фігуру Просперо саме як класичний образ колоніаліста), як важко (завдяки умовлянням Аріеля) він відступається від зловісного плану помсти, як часто він є охоплений гнівом та дратівливістю, що виказують ті темні сили та мотиви, що вирують під личиною ренесансного гуманіста. Звідси недалеко і до перетворення Божественного Старця на свою протилежність, а саме Диявола – «жахливий образ Отця підземної природи»¹⁴. Але цього разу це так і не відбувається, адже, як зазначає А.Анікст, Шекспір «робить магію Просперо засобом поновлення гуманних етичних норм»¹⁵.

Носієм «диявольських» якостей виступає Калібан, якого можна розглядати як втілення Тіні Просперо, непрямим підтвердженням чого ми можемо розцінювати зауваження Просперо щодо долі Калібана у п'ятому акті п'єси: «This thing of darkness I acknowledge mine» (англомовна критика приділяє багато уваги цій фразі, яка,

¹³ Зборовська Н. Психологія і літературознавство. – Київ: Академвидав, 2003. – 392 с. – С. 181-182.

¹⁴ Юнг К. Феноменологія духа в сказках [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.jungland.ru/node/1817>.

¹⁵ Анікст А. Творчість Шекспіра. – М.: Издательство художественной литературы, 1963. – С. 581.

вирвана із контексту діалогу, дійсно отримує двозначні конотації). Темний, несвідомий бік душі Просперо артикулюється як окрема істота (що і було базовою моделлю спроб психоаналітичних постановок і екранізацій), яка і втілює всі ті якості, що також властиві синкретичному архетипу Мудрого Старця, але не можуть бути втіленими у одному й тому самому *драматичному персонажі*. Тобто розщеплення архетипу Мудрого Старця на позитивного мага-батька Просперо і негативне напівтваринне чудовисько Калібана є необхідним актом створення драматичного конфлікту між раціонально-духовною та ірраціонально-тілесною складовими людської психіки, які у процесі індивідуації повинні прийти до примирення і об'єднання. Що, власне, в п'єсі і відбувається: Просперо і Калібан «визнають» одне одного і кожен повертається до своєї царини, Просперо – у Мілан, Калібан стає повновладним володарем острова. Конфлікт знято.

Щодо іншого важливого внутрішнього (того, що відбувається на острові, який може розглядатися також символом внутрішньої території Просперо) конфлікту, а саме конфлікту Просперо/Аріель, то тут ми також можемо розглядати останнього не як окремих персонаж, а як персоніфікацію певної психічної функції Просперо, а саме того, що у термінології Юнга визначається як «автономний комплекс», і що є «психічною істотою, відокремленим шматком психіки, що живе власним життям поза ієрархією свідомості і виражає сутність творчого процесу»¹⁶. Без Аріеля неможлива магія Просперо, яка є його мистецтвом. Відпустити Аріеля на волю можливо тільки тоді, коли прийняте остаточне рішення облишити магію – відмовитися від своєї творчої енергії, агентом якої і був Аріель.

Таким чином, ми можемо зробити припущення, що Просперо, Калібан та Аріель складають певну психоаналітичну тріаду на кшталт Id-Ego-Super-ego, де Ego – це

¹⁶ Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство. – Київ: Академвидав, 2003. – С. 179.

VI. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Просперо з його свідомою, раціональною позицією, Id – Калібан, як втілення темного, соматичного, ірраціонального, інстинктивного, та Super-ego – Аріель, з його певною відстороненістю, залежністю його положення від Просперо, але і певною «зверхністю» ставлення до останнього, адже він – безсмертний дух, а Просперо все-таки смертна людина, яка без допомоги Аріеля не змогла б творити свою «художню» магію, та тим своєрідним м'яким «імперативом» заяви «*Mine would, sir, were I human*», стосовно того, чи має зм'якшитися Просперове серце щодо його ворогів, яка, здається, є вирішальною щодо остаточного рішення Просперо, перед прийняттям якого він ніби веде внутрішню бесіду, у якій егоїстичне бажання помсти Ego зіткнулося із імперативами Super-ego, яке стоїть на позиціях соціально прийняттого.

Важливо зауважити, що весь текст п'єси структурований подібними «трійцями», між «складовими» яких існують певні ієрархічні відносини і розгортається окремий конфлікт, який, певним чином, пов'язується з основним конфліктом твору. За Юнгом структурування головних символічних змістів у людській психіці іде за схемою троїстості, яка часто переходить у четвірковість, як більш стабільну структуру. Яскравим прикладом такої троїнно-четвіркової структури Юнг вважав християнську Трійцю (Бог-Отець, Син та Святий Дух) плюс Діва Марія. Ця структура виступала для Юнга втіленням архетипу Самості, як цілісності, що складається із певних елементів, якої кожна людина має досягнути у процесі індивідуації. Подібну структуру ми маємо і в шекспірівському творі: вже визначена нами трійця Просперо-Калібан-Аріель, де досить легко провести символічні паралелі із християнською Трійцею (адже спочатку Просперо ставився до Калібана, як до власного сина, виступаючи щодо нього духовним батьком, і саме Калібан успадковує острів; інші два персонажі у символічному співвідношенні зі складовими Трійці не потребують коментарів). Четвертим і, за Юнгом, обов'язково жіночим, елементом, який и приносить

стабільність до цієї структури, може у даному випадку бути тільки один образ – це Міранда-Аніма.

Тобто ми маємо четвірку образів – мешканців острова, які, припустимо, складають первинну структуру архетипу Самості Просперо, що має дисоціюватися і перекодуватися, якщо Просперо хоче повернутися зі свого вигнання, і включити елементи ззовні. Що, власне, і відбувається і супроводжується досить важкими втратами, як і має бути при віднайденні нової ідентичності: наприкінці п'єси Просперо розстається зі своєю інфантильною магичною ідентичністю задля отримання нової, соціально прийнятної, ідентичності вже абсолютно зрілої людини, яка – іронічно – змінює своє оптимістичне «інфантильно»-магічне світосприйняття та здатність до активної (магічної) творчості, яке легко корелює з ренесансним антропоцентризмом, як вірою у могутність та всесилля людини, на більш «дорослу» і песимістичну барокову концепцію «життя є сон/театр» та споглядальну позицію. Тому «Буря» так само є п'єсою про парадигамльний зсув у свідомості людини, що живе на межі епох, як і про становлення людської психіки.

Отже, хоча головним структуруючим архетипом образу Просперо у п'єсі Шекспіра є архетип Мудрого Старця-Мага-Батька, до структури цього образу внаслідок тієї еволюції (процесу індивідуації), яку він проходить протягом розгортання дії п'єси, також можливе включення інших архетипів, із якими архетип Мудрого Старця/Просперо створює складний комплекс, що може бути визнаний як репрезентація багатомірного і пластичного архетипу Самості.

Перш ніж розпочати аналіз архетипної структури образу Просперо у постмодерністській кіноадаптації шекспірівської п'єси Пітером Грвінвеем, треба зробити декілька зауважень щодо образу мага у свідомості постмодерно/необарокові людини. Образ мага у масовій свідомості кінця ХХ сторіччя має плюсовану структуру. На одному з цих полюсів знаходиться фігура «мага» популярної культури на зразок талановитого ілюзіоніста та підприємця

VI. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Девіда Коперфілда, на іншому ж – фігура подібна до східних гуру або ж відкривачів та популяризаторів стародавніх езотеричних філософсько-магічних традицій типу Карлоса Кастанеди. Однак і ті, і інші викликають певний рівень недовіри збоку загалу, очікування наявності обов'язкового обману за красою магічного трюку чи глибиною філософського узагальнення. Цей настрій недовіри результує із загального стану епістемологічної непевності з його недовірою до будь-яких метанаративів, у тому числі і до магічного дискурсу та його носіїв, що є своєрідним *Zeitgeist*'ом епохи. Тому логічно припустити, що образ мага у ХХ-ХХІ сторіччях структурується, у першу чергу, через архетип Трікстера.

У своїй версії «Бурі» Пітер Грінвей майже нічого не міняє у текстуальній структурі оригінальної п'єси, однак вже з перших кадрів ми бачимо вельми літнього (на той час 87-річного) Джона Гілгуда, виконавця головної ролі, абсолютно оголеним у басейні повному води, оточеному оголеними духами та німфами, який разом із Аріелем, роль якого виконує зовсім маленький хлопчик, весело грається у «бурю» моделлю вітрильниці. Тобто ми відразу отримуємо два вагомні посилення: через таку яскраву репрезентацію стихії води, яка є сталим і загальноновизнаним символом Несвідомого, нас попереджають, що надалі ми будемо мати справу із внутрішньопсихічними процесами (що буде підтримано і специфічною роллю наратора у даному кінотексті) та задають ігровий модус цьому кінооповіданню. І перше – примат несвідомого, і друге – грайливість, є характеристиками архетипу Трікстера, тобто можливо зробити припущення, що головним структуруючим архетипом образу Просперо у Грінвея дійсно є архетип Трікстера.

Ще одна характерна риса Трікстера – тілесність, також присутня у цьому кінотексті, який взагалі характеризується особливою інтенсивністю художнього дослідження феномену тілесності. Це відбувається не тільки із образом Просперо, який за ступенем одягнутості/розтягнутості або

специфіки свого одягу (наприклад, використання загальновідомої символіки кольорів: червона мантия на Просперо, коли він діє, синя – коли розмірковує і пише п'єсу) дає символічну характеристику своїм діям чи психічним станам, але і з усіма іншими персонажами. Наприклад символічне розтроєння Аріеля на дитину, підлітка та дорослого чоловіку і поява однієї, двох, або усіх трьох його іпостасей залежно від ситуації (коли Просперо «грається», то поряд з ним Аріель-дитина, коли Аріель бунтує, то він з'являється у образі підлітка, тощо) чи експресивна тілесність майже оголеного Калібана, чия архетипна структура лишається майже ідентичною шекспірівському прототипу, роль якого виконує талановитий танцівник з надзвичайною пластикою тіла, візуально втілює пластичність Несвідомого, тощо. Тобто на візуальному рівні цей кінотекст структурується таким чином, що ми отримуємо досить підтверджень, що архетипна структура мага-протагоніста зазнала певної «трікстерізації», і це відобразилося на створеному їм магічному універсумі. Пояснюватися це може, в першу чергу, Грінвеевою одержимістю візуальним: Трікстер, навіть при побіжному огляді його характеристик і функцій, є *пластично* більш цікавою фігурою для такого типу художника, як Грінвей, чим Мудрий Старець, з його досить усталеною іконографією. Друге пояснення лежить вже за межами власне Грінвеевої естетики, а саме у проблемі рецесії фігури мага сучасною культурою, яка не може не накладати свій відбиток на кінорежисера.

Але основним засобом «трікстерізації»/«детрікстерізації» Просперо та цього кінотексту взагалі виступає вибір певної наратологічної стратегії. У фільмі події розгортаються у тому самому порядку, як і у п'єсі. Однак із самого початку в око впадає одна химерна особливість – персонажі діють, але не розмовляють. Шекспірівські рядки за них промовляє Просперо, який, окрім того, ще постійно щось пише. І досить скоро стає зрозумілим, що він пише ту п'єсу, дія якої розгортається на екрані. Причому відбувається

VI. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

це симультанно. Тобто перед нами замість п'єси, в якій Просперо є протагоністом, п'єса, яку Просперо сам придумує і записує. Таким чином, з акторіального плану, який є властивим драматичним творам, розповідь переходить у аукторіальний план, і всі персонажі мають сприйматися глядачем не самі по собі, а через сприйняття Просперо.

Звідси можливо зробити висновок, що Грінвей, продовжуючи досить давню традицію, ототожнює Просперо із самим Шекспіром (Просперо навіть пише каліграфічним, умовно Шекспірівським, почерком), і перед глядачем у фантазмагоричних формах кіномови Грінвея розгортається не що інше, як процес написання п'єси «Буря» Шекспіром-Просперо. Тобто увесь кінофільм з його надзвичайної насиченістю аудіовізуальними образами ми можемо інтерпретувати як тотальну метафору свідомості (і Несвідомого разом з нею), що творить. І тут Просперо є Трікстером не тільки тому, що він «утнув фокус» із підміною об'єктивної реальності на власну творчу суб'єктивну (ір)реальність, але і внаслідок його «космічної» природи, завдяки якій він «граючись і помиляючись, впорядковує космос» і, врешті-решт, себе, що приводить його до трансформації і виходу на інший рівень.

Однак Трікстер з'являється у архетипній структурі образу Просперо, ще і тому, що трікстером за типом ментальності є сам Грінвей. Через образ Просперо-Шекспіра він ототожнює наратора і реального автора, спростовуючи постулат Ролана Барта про те, що «наратор і персонажі є за своєю суттю «паперовими істотами»; автор розповіді (матеріальний) ніяким чином не може бути сплутаним із оповідачем цього оповідання»¹⁷, і приймає на себе інстанцію реального авторства цього літературно-кінематографічного дискурсу, що є досить справедливим. Для цього він створює додатковий рівень розповідання, з якого і «керує процесом»:

¹⁷ Ильин И. Постмодернизм. Словарь терминов [Электронный ресурс]. – М.: ИНИОН РАН (отдел литературоведения) – INTRADA, 2001. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm>. – С. 168.

у фільм вводиться ще один текстуальний вимір, а саме – опис двадцяти чотирьох чарівних книг Просперо, які йому було дозволено вивезти з Мілану. Це обережне вторгнення у текстуальний світ п'єси – неначе «голос за кадром», що звучить ніби на задньому плані розповідання, створюваного Просперо-Шекспіром, має, насправді, найдраматичніший ефект – саме на книгах все і змикається, недарма ж Грінвей назвав фільм саме «Книги Просперо».

Ці книги виступають не тільки магичним інструментарієм за допомогою якого Просперо створює свій світ-текст (п'єси), але й вони самі є світ – ще більший, імперсональний книжковий світ, у якому має діяти Просперо-Шекспір епохи постмодерна. Це той глобальний контекст, у якому існує даний конкретний текст історії Просперо і сам Просперо, і через який він пов'язаний з іншими текстами (і так до нескінченності, що підтверджується відсилками на інші тексти в текстах-описах самих магичних книг). Але це зачарований світ на подібі борхесової Бібліотеки, де довго можна тішитися все новими і новими історіями, але так ніколи і не прожити власну. Щоб вибратися із цієї літературної квазіреальності і повернутися до реального «Мілану», Просперо-Шекспір повинен відмовитися від цих книг – відмовитися від магії. Тільки тоді реальний світ актуалізується – усі персонажі, отримавши свободу від його тексту, розмовляють своїми голосами, приймають власні рішення і роблять вчинки вже з власної волі, а не з волі літератури.

У Шекспіра Просперо відмовляється від магії і звільняється від книги, щоб повернутися до профанної реальності людського життя у соціумі. У славнозвісному завершальному монологі, головний герой, виходячи за рамки розповідання, ніби просить вибачення за той, літературно-художній обман, що він породжував протягом стількох років і від якого він тепер має намір відмовитись. У Грінвея Просперо-Шекспір робить той самий «трюк», але в більш грандіозних масштабах. Постмодерна самосвідомість, що сприймає увесь світ як величезний інтер- або навіть

VI. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

гіпертекст, піддає саме себе деконструктивістській критиці і приходить до висновку, що для того, щоб повернутися у «Мілан», тобто у той стан, де ще можливе оригінальне висловлювання, треба звільнитися від усіх «книжок» (як еквіваленту загальнокультурного Архіву), включаючи і Перше Фоліо 1623 року, куди Просперо-Шекспір до кінці фільму вписує-таки останню п'єсу «Буря». Чи це можливо, Грінвей, як це і належить адепту постмодернізму, відповіді не дає. Однак книги викинуто у басейн, магічну мантию знято, Просперо виглядає надзвичайно серйозно, це вже не та весела грайлива людина, що втішалася грою своєї фантазії, перегляданням своїх книжок та написанням п'єси протягом половини фільму. Це вже Мудрий Старець, який усвідомлює міру відповідальності за свої вчинки, – архетипна трансформація відбулась.

Але структура п'єси ритуальна, і Грінвей це підкреслює замикаючи цикл. У водах басейну Несвідомого, куди Просперо пожбурляв свої магічні книжки, з'являється Каліббан, який рятує Перше Фоліо. Адже він «learned the errors of his ways» і тепер переймає від Просперо естафету не тільки як володаря острова, але і як Трікстера – творця культури. Тобто історія має знову повторитися аж до наступного викидання книжок.