

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

ISSN 2225-479X

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

Збірник включено до переліку
фахових видань згідно з
постановою президії ВАК України
від 06.10.2010 р. № 1-05/6

Ренесансні студії

Випуск 16-17

Запоріжжя – 2011

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4
Р 39

Рецензенти:
д. філол. н. *Л.І. Скупейко*,
д. філол. н., проф. *І.В. Лімборський*.

Головний редактор:
д. філол. н., проф. *Н.М. Торкут*.

Редакційна колегія:
член-кор. НАН України, д. філол. н. *Д.С. Наливайко*,
член-кор. НАН України, д. філол. н. *М.М. Сулима*,
д. філол. н., проф. *Т.Н. Денисова*,
д. філол. н., проф. *М.П. Кодак*,
д. філол. н., проф. *П.В. Білоус*,
д. філол. н., проф. *О.Д. Турган*,
к. філол. н., проф. *Л.Я. Потьомкіна*,
проф. *М. Сміт* (Канада).

Рекомендовано до друку
Вченою радою Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України
(протокол № 15 від 26.12.2011 р.)
та Вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 3 від 30.11.2011 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ,
2011. – Вип. 16–17. – 309 с.

Цей випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені вивченню літературного процесу доби Відродження та рецепції ренесансної спадщини в культурі наступних епох. Він розрахований на широке коло вчених-гуманітаріїв, викладачів, аспірантів та студентів вищих навчальних закладів і може бути цікавим кожному, хто не байдужий до естетичних і духовно-інтелектуальних надбань Ренесансу.

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4

ISSN 2225-479X

© Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2011
© Класичний приватний університет, 2011.

Мері Елізабет Сміт 1937 – 2011

22 серпня 2011 року пішла з життя прекрасна жінка, людина щирої душі, вірний друг українського шекспірознавства, талановитий вчений Мері Елізабет Сміт.

Усі, хто знав Мері, поважали її за небайдужість до проблем сучасної гуманітаристики, щирий інтерес до людей, гідний подиву ентузіазм у справі освіти і виховання, науки, міжнародного співробітництва, «підживлення» ноосфери на всіх рівнях. Вона завжди була усміхненою, чарівною, надзвичайно енергійною і завзятою, готовою відгукнутись, вислухати, зрозуміти, допомогти. Дивовижно тактовна і толерантна, відкрита для спілкування і обміну думками, уважна і терпляча, вона випромінювала спокій, впевненість, тепле світло розуміння і підтримки.

Саме Мері Сміт однією з перших підтримала ідею започаткування нашого збірника «Ренесансні студії» і весь час була членом його редколегії. Подаровані нею та її чоловіком Робертом Смітом книги з ренесансознавства стали першими в бібліотечному фонді Лабораторії Ренесансних студій. Під час останньої зустрічі в Україні ми обговорювали з нею плани подальшої співпраці, радилися щодо стратегії розвитку новоствореного Українського Шекспірівського Центру. Ми безмежно вдячні їй за мудрі поради, дружню підтримку та безкорисливу допомогу.

Наукова лабораторія ренесансних студій і Український шекспірівський центр присвячують цей випуск світлій пам'яті професора Мері Елізабет Сміт.

I. Історико-літературний процес

УДК: 821.111:82-312.2

Лілова Олена
(Запоріжжя)

Специфіка художньої репрезентації біблійного сюжету в англійській середньовічній містерії (на матеріалі *П'єси про Ноя та його синів*)

У статті показано, що фарсова складова педжента Ной та його сини не лише привносить потужний розважальний заряд у містеріальне дійство, але також сприяє більш повному розкриттю основної теми твору. Так, фарсовий образ Джил постає яскравим прикладом гріховності людської природи, що по суті є причиною повені у біблійній притчі. Порятунок Джил разом з іншими мешканцями ковчегу дозволяє трактувати катастрофу як випробування, котре проходить грішник на шляху до спасіння. У статті також робиться висновок про відкритість художньої структури містерії до впливів світського театру Середньовіччя.

Ключові слова: містерія, педжент, фарс, біблійний сюжет, сюжетно-композиційна структура, свято Тіла Христова.

Англійські середньовічні містерії, об'єднані у чотири основні цикли за місцем їхнього створення, видаються напрочуд привабливим та перспективним об'єктом аналізу в сучасних студіях з медієвістики. І справа не лише в тому, що переосмислення багатьох аспектів середньовічної поетики, яке відбувається у постмодерному науковому просторі, дозволяє по-новому побачити й оцінити літературні пам'ятки доби Середньовіччя, дещо змінити наші уявлення про сутність і перебіг тогочасного

літературного процесу. Новітнє «відкриття» середньовічних текстів та дослідницька реконструкція тогочасних культурних практик можуть слугувати потужним імпульсом до віднаходження нових форм художньої рефлексії в літературі й театрі, які б відбивали світовідчуття та духовні пошуки нашого сучасника, спрямовані на вирішення одвічних проблем людства.

П'єсу про Ноя та його синів традиційно відносять до, так званого Таунлійського циклу містерій (The Towneley cycle)¹, який інколи ще називають Вейкфілдським через те, що кожен твір з цієї збірки має на титульній сторінці позначку „The Wakefield Pageant”. Поміж дослідників англійської середньовічної драми немає одностайності у трактуванні власної назви *Вейкфілд*. Існує припущення, що це ім'я автора п'єс, котрі увійшли до цього циклу містерій. Водночас, висловлюється і думка про те, що цю назву слід співвідносити із невеличким містечком в околицях Йорка². Через географічну близькість двох міст, а також через текстуальні паралелі, які нібито було виявлено між п'ятьма текстами Вейкфілдського та Йоркського циклів, з'явилася гіпотеза про те, що ці два цикли мають спільне походження, або ж у Вейкфілдському циклі наслідується Йоркська містеріальна драма³. Однак таке припущення не має наукового обґрунтування, тож сьогодні два цикли вважаються цілком самостійними зібраннями педжентів.

У центрі даного дослідження – п'єса, що ґрунтується на біблійному сюжеті про Вселенський потоп. Метою розвідки є з'ясування особливостей потрактування у

¹ На сьогодні віднайдено чотири англійські збірки чи цикли містерій – Йоркський, Честерський, Ковентрійський та Таунлійський (або Вейкфілдський).

² Meredith P. The Towneley pageants // *The Cambridge Companion to Medieval English theatre* / Ed. by Richard Beadle and Alan J. Fletcher. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 152.

³ Op.cit. – P. 164.

I. Історико-літературний процес

цьому творі традиційних концептів «світова катастрофа як покарання» та «катастрофа як випробування, котре веде до порятунку». Особлива увага при цьому приділятиметься середньовічним засобам сценічної презентації у *П'єсі про Ноя та його синів*.

Спільною назвою для всіх англійських містерій доби Середньовіччя є *Corpus Christi Play* (тобто, драма, яка розігрується з нагоди дня Тіла Христового). Цей день припадає на наступний після свята Трійці четвер, отже не має конкретної, фіксованої дати. В залежності від того, коли святкується Пасха, від якої вираховуються інші події церковного календаря, свято Тіла Христового може відбуватися в період між 21 травня та 24 червня. Саме в цю пору року ми насолоджуємося найдовшими світловими днями. Цей факт необхідно брати до уваги, говорячи про середньовічне містеріальне дійство, адже воно розігрувалося просто неба і тривало від ранку до пізнього вечора. Так, приміром, в окремі роки мешканці середньовічного Йорка⁴ могли переглянути протягом святкового дня близько п'ятдесяти п'єс-педжентів⁵.

Відомо, що в тогочасних англійських містах постановками педжентів займалися гільдії ремісників. Як правило, гільдія щороку брала участь у містеріальній процесії з однією і тією ж п'єсою. Робітники цеху облаштовували педжент – власне сцену, котра розташовувалася на возі, шили костюми та майстрували різноманітне сценічне приладдя. А, окрім того, готуючись

⁴ Вважається, що вперше містерія була розіграна у Йорку 1376 року (цього року в міській хроніці було зроблено запис про рухому повозку-педжент), а заборонена 1568 року. Власне тексти містерій датуються 1463-1477 роками (детальніше про Йоркський цикл див.: *Taylor J.H. Four Levels of Meaning in the York Cycle of Mystery Plays. A Study in Medieval Allegory.* – Lewiston, NY: The Edwin Mellen Press, 2006. – 115 p.).

⁵ *Twycross M. The theatricality of medieval English plays // The Cambridge Companion to Medieval English theatre / Ed. by Richard Beadle and Alan J.Fletcher.* – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 27-29.

до свята Тіла Христова, репетирували п'єсу. Оскільки педженти свідомо писалися для аматорських акторських колективів, то в них зазвичай була одна-дві провідні ролі, які належало виконувати найобдарованішим акторам, та кілька ролей другорядних. Жіночі ролі в середньовічній англійській виставі, як, до речі й пізніше, в добу Відродження, виконувалися чоловіками.

Протягом дня рухома сцена-педжент пересувалася від однієї означеної стоянки до іншої в межах центральної частини міста, даючи можливість щонайбільшій кількості глядачів подивитися п'єсу. На кожній стоянці актори розігрували п'єсу наново. У середньовічному Йорку, приміром, нараховувалося від дванадцяти до шістнадцяти таких стоянок⁶. Досить спірним залишається питання про те, чи відбувалося містеріальне дійство на день Тіла Христова за тим самим принципом і у Вейкфілді. Сумніви виникають з двох причин. По-перше, у Вейкфілді не було такої розгалуженої мережі професійних гільдій, як в інших середньовічних містах на території Англії⁷, а по-друге, за розмірами Вейкфілд значно поступався Йорку, Честеру чи Ковентрі. Важко уявити, де у такому маленькому містечку могло б розташуватися кілька аматорських сцен (нагадаємо, Таунліїський цикл включає 32 п'єси). Тож, цілком ймовірно, що у Вейкфілді, існувала тільки одна сцена, на якій розігрувалося містеріальне дійство, і вона, вочевидь, залишалася статичною, а не пересувалася містом.

У середньовічній Англії містеріальна драма, кожен епізод якої розробляв певний сюжет Святого письма, набула неабиякої популярності. Інтерес до містеріального дійства та бажання брати в ньому участь мали воістину масовий характер, далеко вийшовши за усталені хроно-

⁶ Op.cit. – P. 29.

⁷ *Happé P. A guide to criticism of medieval English theatre // The Cambridge Companion to Medieval English theatre / Ed. by Richard Beadle and Alan J.Fletcher. – Cambridge: Cambridge University Press, 2008. – P. 342.*

I. Історико-літературний процес

логічні рамки доби Середньовіччя. Як свідчать історичні документи, постановки містерій у Ковентрі регулярно відбувалися аж до 1579 року. Відомо про відчайдушні спроби мешканців міста поновити вистави на початку 90-х років XVI ст. Існують також відомості про те, що у маленькому місті Кендл (Kendal), котре завдяки своїм розмірам та місцю розташування довгий час залишалося поза увагою єпископату, містеріальна драма існувала до початку XVII ст.⁸

Недивно, що надзвичайно популярною серед глядачів містерій була і *П'єса про Ноя та його синів* (оригінальна назва *The Deluge. Noah and his Sons*), яка за багатьма ознаками є типовим зразком містеріальної драми. Сюжет цього твору ґрунтується на добре всім відомому біблійному фрагменті про праведника Ноя та порятунок самого героя і його близьких у священному човні – ковчегу – під час Всесвітньої повені.

Історія про дивовижне спасіння Ноя та членів його родини (дружини, трьох синів та їхніх жінок) запозичена зі Старого Завіту. В розділах 6-8 Книги першої Мойсея *Буття* говориться про те, що, люди забули Бога, гріхи та розпуста повністю поглинули їх, тож Бог пошкодував, що створив людину і вирішив знищити людство, втопивши землю у водах Вселенської повені. Ной був єдиним праведником з-поміж людей, він завжди шанував Творця. Тому Бог вирішив врятувати його рід, попередивши Ноя про небезпеку. Всевишній навчив Ноя, як своїми руками побудувати рятувальне судно – ковчег, він також наказав Ною взяти з собою в ковчег по сім істот кожного чистого виду птахів та тварин, по парі кожного нечистого виду птахів та тварин і застися провізією. Ной все зробив так, як повелів йому Бог. Сорок днів і сорок ночей на землю лилася вода, все живе, що існувало на поверхні землі,

⁸ Див., приміром: *Cooper H. Blood Running Down // London Review of books. – Vol. 23. – No 5. – 9 August 2001. – P. 13.*

пішло під воду і загинуло. Нечувана повінь – п'ятнадцять ліктів над рівнем землі – затопила сушу і вода продовжувала прибувати. Так тривало протягом ста п'ятдесяти діб, а потім Бог наслав на Землю вітер і вода зупинилася. Ще через сорок днів Ной почав випускати з ковчега птахів, спершу ворона, а потім голуба, щоби дізнатися, чи не осушилася земля після повені. Але щоразу птахи поверталися до ковчегу, так і не знайшовши земної тверді. Одного дня голуб повернувся з гілочкою оливи у дзьобі. Так Ной дізнався про те, що вода зійшла з поверхні землі. Зачекавши ще сім днів, Ной ще раз випустив голуба і той вже не повернувся до нього. Тоді Ной та всі інші живі істоти, яких він взяв із собою, вийшли з ковчегу і, за словом Божим, розійшлися по всій землі, давши людству ще один шанс обрати праведне життя і тим самим спасти свої безсмертні душі.

Цей біблійний сюжет ліг в основу *П'єси про Ноя та його синів*. Текст *Повені* або *П'єси про Ноя* досить невеличкий за обсягом, він містить лише 547 віршованих рядків та свідчить про те, що його автори (чи автор) не лише добре знали історії зі Старого Завіту і вміли вправно надавати їм драматургійного формату, але також були людьми надзвичайно кмітливими, дотепними і мали чудове почуття гумору.

П'єса не має жодних структурних частин чи розділів (як-от дій, актів, сцен тощо), вона виконується і сприймається на одному подиху, однак у ній все ж таки можна виокремити такі композиційні складові, як зав'язка, розвиток дії, кульмінація та розв'язка. Експозицією можна вважати перші 180 рядків твору, в яких перед глядачем постає Ной, котрий, звертаючись у молитві до Бога, говорить про те, що людство піддалося згубному впливу Люцифера: „...every living man/ Most part of day and night sins in word or deed/ Full bold:/ Some in pride, ire, and envy,/

I. Історико-літературний процес

Some in covetousness and gluttony,/ Some sloth and lechery,/ And other ways manifold” (рядки 47-51)⁹.

Упорядник і редактор збірки містеріальних п'єс, автор їхніх модернізованих версій Дж.Гасснер у примітках до твору висловлює припущення, що в цьому місці вистави, коли згадуються гординя, заздрощі, неробство, обжерливість, розпуста тощо, на сцені могла з'явитися процесія з усіх семи смертних гріхів¹⁰. Таке припущення дослідника видається цілком вірогідним, адже у середньовічній драмі алегоричні образи людських чеснот і вад використовувалися дуже широко. Хоча цей сценічний прийом вважається типовим, передовсім, для мораліте, цілком можливим було його застосування і в інших різновидах театральних вистав часів Середньовіччя та Відродження. До цього прийому, зокрема, нерідко вдавалися автори інтерлюдій: Дж.Растелл (приміром, п'єса *Чотири стихії*), Г.Медволл (*Природа*), Дж.Скелтон (*Величність*) та ін.

Наприкінці монологу Ной говорить про те, що він живе на світі уже більше 600 років, і весь цей час сумлінно віддає шану своєму Господу, якого молить про помилування та спасіння. У відповідь на звернення Ноя звучить монолог Бога, котрий не з'являється на сцені, проте його голос чути згори. Бог зазначає, що створив людину істотою, яка мала б жити у любові до своїх ближніх і до свого Творця. Та все відбувається не за його задумом, земля потонула у гріху. Тому він має намір помститися людям і знищити все живе, наславши на землю повінь. Врятовано буде тільки Ноя та його родину. Аби попередити Ноя про катастрофу, що незабаром спіткає весь людський рід, Бог з'являється перед ним у

⁹ Тут і далі п'єса цитується за виданням: *The Deluge. Noah and his Sons // Medieval and Tudor Drama / Ed. with introductions and modernizations by John Gassner. – NY. The Brome: Abraham and Isaac and everymen, 1963. – P. 72-88.*

¹⁰ *Op. cit. – P. 73.*

людській подобі. Господь називає Ноя вартим довіри працівником, вірним та відданим йому (“a trusty workman, to me as true as steel”, рядок 117). Він учить чоловіка, як побудувати ковчег. Це має бути судно довжиною у триста ліктів¹¹, тридцять ліктів заввишки та п’ятдесят ліктів вшир. Варто зазначити, що ці параметри повністю співпадають з тими розмірами ковчеза, що наводяться у першоджерелі. Всевишній також дає поради щодо розташування вікон, дверей, помешкань, архітектурного принципу побудови ковчеза в цілому. Водночас в англійській середньовічній п’єсі є і така порада, яка відсутня у першоджерелі. Так, у педженті Бог наказує Ною добре обробити дерево дьогтем, щоб не допустити протікання води (рядки 124-125). Далі він говорить, кого і що Ной має взяти з собою в ковчег, аби врятувати від загибелі. У фінальній частині зав’язки Ной вступає у діалог з Творцем, спершу уточнюючи, кого він має честь наразі чути, а потім дякуючи Богові за його милість. На цьому зав’язка закінчується. Господь сходить зі сцени, а Ной поспішає повідомити новину своїй дружині, наперед відчуваючи, що злоязика жінка сваритиметься на нього.

Наступний композиційний елемент п’єси є вставним епізодом, що починається появою на сцені Ноевої жінки Джил (рядок 186). Вона справді виявляється фурією, яка зустрічає свого чоловіка традиційним для стосунків такого типу запитанням про те, де його так довго носило. Жінка докоряє Ною, що він вічно десь вештається, поки інші важко працюють, аби нагодувати родину. Вона кричить, що, краще б він утопився у синіх водах річки Стеффорд. Апелюючи до жіночої аудиторії, Джил продовжує сварити свого невдачу-чоловіка, погрожуючи йому побиттям. На це Ной грубо відповідає, що вона є впертою, як баран, тож нехай краще тримає свого язика за зубами, бо отримає стусанів („Hold thy tongue, ram-skit, or I shall make thee

¹¹ Один лікоть дорівнює 45 см.

I. Історико-літературний процес

still”, рядки 212-213). Оскільки провокації з боку жінки не припиняються, на сцені справді розгорається бійка. Звертаючись до чоловічої аудиторії, Ной говорить, що до таких нечестивих дій його змушує поведінка жінки. Та в нього є дуже важлива справа і йому саме час нею зайнятися. Після цих слів бійка припиняється, Джил уходить зі сцени, а її чоловік береться до роботи.

Отже, як бачимо, біблійна історія переривається фарсовою вставкою, в якій на сцену виводяться традиційні для цього жанру образи сварливої жінки та слабкого, керованого нею чоловіка. Поведінка героїв на сцені, тональність жартів – усе це вкладається в традиційну схему популярних жанрів „низової” літератури Середньовіччя та Відродження, зокрема фарсу, фаблію та ін.

З молитвою на вустах Ной розпочинає будівництво і працює в поті чола, коментуючи при цьому свої дії. Зокрема він пояснює, що саме робить з дошками і цвяхами, які помешкання буде у своєму ковчегу.

П'єса про Ноя, як думається, була одним із найскладніших педжентів з точки зору постановки, адже, дією твору передбачається необхідність спорудження на сцені ковчега. На жаль, ми не маємо документальних свідчень про технічні деталі облаштування сцени у Вейкфілдській *П'єсі про Ноя* за часів Середньовіччя. Проте, напрочуд цікава розвідка сучасного британського дослідника Р.Бідла, в якій здійснюється реконструкція епізоду про кораблебудування (the Shipwrights' episode) з Йоркського циклу¹², дає можливість уявити, як саме могло відбуватися дійство, що посідає чільне місце в подієвому ряді твору. На думку науковця, в цьому педженті Ной будував ковчег на очах у зачарованої публіки. Деякі глядачі могли при цьому по-дитячому наївно спостерігати за його роботою (неважко здогадатися, яка з міських

¹² *Beadle R. The Shipwrights' Craft// Aspects of Early English Drama / Ed. by Paula Neuss. – Cambridge: D.S.Brewer Barnes and Noble, 1983. – P. 50-61.*

професійних гільдій була відповідальною за цей педжент), милуючись вправністю та майстерністю свого земляка. Інші ж, більш освічені глядачі, могли також розмірковувати над символікою *П'єси про Ноя*. Як відомо, в середньовічній міфології ковчег зазвичай ототожнювався із церквою. Матеріал, яким оброблялося дерево та стики між дошками, асоціативно співвідносився з людською душею та з об'єднавчою силою любові, сумлінна людська праця символізувала шлях душі до спасіння тощо. Тож ця п'єса, вочевидь, могла мати різні тлумачення і бути цікавою для різних суспільних верств. Яскраве видовище та, водночас, філософічність і змістова багаторівневість дійства про Ноя привертали увагу як простих роботяг, так і глядачів, наділених більш вишуканим смаком. Думається, п'єса також могла бути цікавою для різних вікових груп глядачів.

Неважко здогадатися, на чиєму боці були симпатії глядачів: чи співчували вони Ною, коли той з гордістю демонстрував свій витвір родині, чи засуджували поведінку Джил, котра, занурившись у прядіння, не тільки виявляла байдужість до всього, що відбувалося навколо неї, але й навіть після пояснень і вмовлянь чоловіка та трьох своїх невісток відмовлялася сідати у човен. Дружина Ноя у п'єсі демонструє обмеженість та духовну сліпоту, вона поводить ся, наче ті грішники, чий спосіб життя викликав Божий гнів і став причиною глобальної катастрофи. Коли ж після довгих суперечок Джил нарешті опиняється у ковчезі, Ноевому терпінню настає край і він знову вдається до фізичних дій ("For beaten thou shalt be with this staff till thou stink", рядок 370). При цьому Ной, згідно з середньовічною церковною традицією, називає жінку винуватицею гріхопадіння людини ("thou beginner of blunder", рядок 396). У відповідь Джил, шукаючи підтримки у публіки, передовсім у її жіночої частини, звертається у молитві до Бога та висловлює бажання стати

I. Історико-літературний процес

удовицею. Ной, також апелюючи до глядачів, зазначає, що одружений чоловік може бути щасливим лише з такою жінкою, якій вкоротили язика. Цей інтерактивний діалог із глядацькою аудиторією закінчується несамовитою бійкою головних героїв п'єси. Знесилені Ной і Джил зупиняються, лише почувши докори синів.

Після цього дія п'єси переходить у свою “високу” тональність і розгортається навколо теми подорожі, в яку доводиться вирушити героям, та їхнього спасіння. Саме ця фінальна частина п'єси, що присвячена мандррам родини Ноя, містить ремарки, котрі мають зорієнтувати глядача у тому, скільки ж часу триває плавання. Ця інформація подається в авторських зауваженнях на сторінках 84 та 88: *A time lapse is indicated here*. Про час, що минув, можна також дізнатися зі слів самого Ноя: “...for this well I know,/ That forty days has rain been” (рядки 433-434); “We have been here, all we,/ Three hundred days and fifty” (рядки 446-447); “...this is the first day of the tenth month” (рядок 468). Про зміни, які відбуваються протягом цього часу в природі, герої дізнаються, здійснюючи ритуальне триразове вимірювання глибини води. Лише за третім разом Ной дістає палицею до дна, зауважуючи при цьому, що, земля, яка видніється на горизонті, є Вірменією (Wife. “What ground may this be?” / Noah. “The hills of Armenye” (рядки 455-456)). У цьому контексті на особливу увагу заслуговують принципи сценічної презентації основних категорій буття у середньовічній драмі.

Простір, час, дія в англійському середньовічному театрі характеризуються як універсальні, космологічні¹³ на противагу до ідеї чіткої заданості, визначеності та єдності

¹³ Див., приміром: *Cooper H. Shakespeare and the mystery plays // Shakespeare and Elizabethan popular culture/ Ed.by Stuart Gillespie and Neil Rhodes. – London: Arden Shakespeare, 2006. – P. 18-41; Stevens M. From Mappa Mundi to Theatrum Mundi // Medieval Drama. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / Ed.by John C.Coldeway. – Vol. III. English non-cycle plays: history and criticism. – L.: Routledge, 2007. – P. 104-126. та ін.*

цих трьох категорій, що здобула свого розвитку в античній драмі, а пізніше була успадкована класицистами. Художній простір середньовічної драми був настільки безмежним, що в ньому могли вільно розіграватися сцени як раю, так і пекла. Так само необмеженим був і час. Ілюструючи цю думку, сучасна британська дослідниця Г.Купер посилається саме на *П'єсу про Ноя.*, Зачинивши двері свого ковчегу та заспівавши псалом, зазначає вона, Ной легко міг потому проголосити, що повинь тривала сорок днів¹⁴. Те саме стосується і містеріальної дії, яка вміщала всю історію людства від появи першої людини до Судного дня¹⁵. Подібні спостереження над художньою природою містерій дають дослідникам-медієвістам можливість зробити висновок про те, що в художньому світі середньовічної драми театральна сцена і навколишній світ були поняттями рівнозначними, взаємозамінними («interchangeable»)¹⁶, однаково всеохопними. Вміння середньовічної людини уявляти цілий світ, дивлячись на театральну сцену, та сприймати реальний світ навколо себе як театр дозволяє вважати концепт «*theatrum mundi*»¹⁷ («театр світовий») одним із засадничих у західно-європейській драмі Середньовіччя.

¹⁴ *Copper H. Blood Running Down – Op. cit. – P. 13.*

¹⁵ За зауваженням дослідника Дж.Герріса, такий всеохопний характер дії у містеріях був притаманний передовсім північним регіонам Європи, в яких світська влада, що спиралася на професійні гільдії, була значно сильнішою за владу церковну. Натомість у більшості європейських міст, де відбувалося містеріальне дійство, розігравалися лише такі основні епізоди, як народження Христа, страсті Христові, в центрі уваги в яких поставали останні дні життя Спасителя та Воскресіння. Зокрема, з цих трьох частин складалася містеріальна історія людства, що розігравалася у Лондоні та на південному сході Англії (див.: *Harris J.W. The structure of the cycles // Medieval Drama. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies / Ed.by John C.Coldeway. – Vol.II. English cycle plays: studies past and present. – L.: Routledge, 2007. – P. 218.*).

¹⁶ Див.: *Stevens M. – Op. cit. – P. 122.*

¹⁷ *Ibid.*

I. Історико-літературний процес

Усе сказане вище справедливо і для *П'єси про Ноя*, художній простір, час та дія в якій не обмежуються жодними рамками. Кульмінаційний момент твору настає із поверненням до ковчегу голуба, котрий тримає у дзьобі гілку оливи, несучи добрі вісті про спасіння як знак Божої милості до усіх тих живих істот, що врятовалися у Ноевому човні. У фінальних репліках п'єси, у розв'язці, Ной і Джил виявляють дивовижну суголосність, промовляючи хвалу Всевишньому.

Як можна зрозуміти з аналізу сюжетно-композиційної структури твору, в п'єсі про Ноя повчальна і розважальна лінії повсякчас переплітаються, немов би ведучи між собою боротьбу за увагу глядача. І, напевно, дидактичні настанови біблійної історії цікавили глядачів не меншою мірою, ніж фарсові сцени п'єси.

Не викликає сумнівів теза про те, що фарс був найулюбленішою формою світського театру у середньовічній та ренесансній Європі, передовсім у Франції. Подібні жанрові різновиди існували також у Німеччині (фастнахтшпіль), в Іспанії (пасос) та в Італії¹⁸. На жаль, на сьогодні відсутні будь-які документальні відомості про існування англійського фарсу. Втім, це не означає, що англійський глядач був незнайомий з цим різновидом театральних вистав. Оскільки фарс був надзвичайно популярним драматичним жанром у „низовій” культурі середньовіччя, можна припустити, що англійські театральні трупи включали фарси (перекладені чи оригінальні) до своїх репертуарів. І уже напевно, без фарсів чи фарсових сцен не обходилися народні свята, під час яких відбувалися містеріальні процесії¹⁹. Переконливим

¹⁸ Передовсім йдеться про літературну діяльність групи, до складу якої входили Роцці, Аліоне, Рузанте та ін.

¹⁹ Специфічна фарсова ситуація нерідко була вставним елементом містеріального дійства. Згадаємо в якості прикладу такий епізод, як *Христос перед Іродом* з Йоркського циклу (детальніше про природу сміху та про специфіку сміхової ситуації у циклах містерій див.: *O'Connell M.*

підтвердженням на користь цієї думки слугує текст *П'єси про Ноя та його синів*, котрий містить два типово фарсові вставні епізоди за участю дружини Ноя Джил.

Як відомо, в біблійному сюжеті жінка Ноя не має імені, її характер жодним чином не розкривається, про неї лише згадується на початку Книги першої Мойсея. Отже, автор англійського педжента фактично створює цей образ з чистого аркуша, наділяючи жінку суто англійським ім'ям – Джил та виводячи на перший план такі риси її характеру, як впертість, непоступливість, сварливість, недовірливість, незадоволеність своїм чоловіком та життям у цілому. Такий образ був доволі впізнаваним і добре відомим середньовічному шанувальнику театральних видовищ. Саме такою жінка найчастіше зображувалася у фарсах.

Загалом у фарсах нерідко звучить сатира на жіноцтво²⁰. А найпопулярнішим місцем розгортання фарсової дії за участю жінок постає родинна оселя. У численних сценах, в яких зображено будні сімейного життя, висміюється сварлива, постійно чимось невдоволена жінка, яка плете інтриги за спиною в свого чоловіка. В подібному ключі змальовано і Джил у середньовічній містеріальній *П'єсі про Ноя*.

Даючи характеристику комічній ситуації у фарсах, дослідники нерідко наводять таку формулу: „світ шкереберть”. На думку К.Шоелла, це світовідчуття є одним із базових у комічному універсумі Середньовіччя взагалі. За словами науковця, сама по собі така комічна

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. 45-58.).

²⁰ Див., зокрема: *Strubel A. Farce. Farce de Maistre Pathelin // Dictionnaire du Moyen Âge/ Publié sous la direction de C.Gauvard, A.Libera, M.Zink*. – Paris: Presses Universitaires de France, 2002. – P. 516.

I. Історико-літературний процес

ситуація „сприймається як присутня помилка чи безлад”²¹. Утім, саме вона зазвичай призводить до доволі кумедних наслідків, що дають багатий матеріал для фарсів. К.Шоелл ілюструє свою думку на прикладі фарсу „Цебер” (*Le civier*), в якому чоловік, замість того, щоби приймати рішення і давати розпорядження, як це належить робити голові родини, слухняно виконує накази своєї жінки²².

Як видно з попереднього аналізу, автору англійської середньовічної *П'єси про Ноя та його синів* вдалося доволі майстерно включити до біблійної канви твору дві побутові сценки, в яких Ной постає в ролі не благочестивого та самовідданого рятівника людства, а звичайного, не надто щасливого чоловіка далекої від ідеалу жінки. Таким чином, у містеріальній п'єсі відбувається трансформація образу Ноя від благочестивого вірянина до блазня, слова і дії якого викликають сміх у публіки, і навпаки. Фарсова природа образів персонажів у комічних сценах педжента розкривається через їхню манеру спілкування. Характерною ознакою фарсової ситуації при цьому постає активна фізична взаємодія між Джил і Ноєм (сварки, бійки, біганина, галасливі з'ясування стосунків тощо).

Принагідно зазначимо, що п'єси-педженти у циклах містерій рясніють вказівками-підказками (*stage directions*) для акторів, котрі подаються як у самому тексті, так і на полях твору. *П'єса про Ноя* не є виключенням із цього правила, тут також зустрічаємо чимало подібних зауважень – як англійською мовою, так і латиною. Найчастіше вони стосуються появи або, навпаки, сходження героя зі сцени (як-от: “*God exits*”. Або: “*Noah's Wife enters*”²³). У цих примітках містяться також підказки

²¹ *Schoell K. Humour in Farce, Sotie and Fastnachtspiel// European Medieval Drama 4 (2000). Selected papers from the Fourth International Conference on “Aspects of European Medieval Drama”, Camerino, 5-8 August 1999 / Ed.by A.Lascombes and S.Higgins. – Turnhout: Brepols, 2001. – P. 20.*

²² *Ibid.*

²³ *The Deluge. – Op. cit. – P. 77.*

для акторів щодо їхніх дій на сцені (приміром: “She strikes back with a strap, or thong”²⁴. Або: “He starts pulling down the tree”²⁵).

Невипадково, змальовуючи стосунки між героями, автор п'єси вдається до прийомів скатологічного чи „зниженого” (тобто, зведеного до тілесної площини) гумору, що ґрунтується на обіграванні фізіології людини та функцій людського тіла. Так, Ной супроводжує побиття Джил такими словами: “I shall beat thy back and bone, and break all in sunder” (рядок 397) або „See how she can groan, and I lie under” (рядок 399). Цією ж тональністю просякнуті такі фрази, як „Methink my heart rises, liver too, and lung,/ To see so much strife among/ Wedded men...” (рядок 389).

Отже, як бачимо, в п'єсі про Ноя наявні основні компоненти гумористичної презентації, що є типовими для фарсової поезики. А саме, комічна ситуація: невдоволена чоловіком, сварлива жінка не вірить йому, відмовляючись сісти в ковчег, виводить його із себе своїми постійними причіпками та претензіями. Комічні персонажі: власне Джил та Ной у фарсових сценах. Певні прийоми гри, до яких актори, вочевидь, вдавалися у фарсових сценах (як-от клоунада, буфонада, тощо), а також вербальний гумор.

Водночас, не менш значущим у даному творі є і морально-дидактичний пафос дійства. Містерія, за визначенням, спирається на духовні цінності та етико-моральні орієнтири, прописані християнською церквою, тож, вона має пропагувати ці ідеї серед вірян. У п'єсі про Ноя саме головний персонаж постає уособленням благочестивої людини та виразником християнської доктрини. Дидактизмом просякнуті монолог Ноя в експозиції твору та заключні фрази героя наприкінці

²⁴ Op. cit. – P. 78.

²⁵ Op. cit. – P. 79.

I. Історико-літературний процес

п'єси. У фіналі, коли родина Ноя виходить з ковчега, озираючись на всі боки та зауважуючи руйнівні наслідки повені, Ной зазначає, що ті, хто жив у гріху, понесли справедливе покарання, жоден із них не залишився в живих: „To death they were doomed, proudest of pride/ Every creature ever was spied with sin./ All are slain/ And put into pain.” (рядки 532-537). Потім герой звертається до Бога і, покладаючись на милосердя Всевишнього, просить його взяти людей під свій захист.

Надзвичайно цікавим у даному контексті є питання про специфіку використання комічних елементів у середньовічних виставах на релігійну тематику. Інтерес викликає власне характер кореляції комічного та піднесено-патетичного у межах одного невеличкого дійства в релігійній драмі Середньовіччя. За словами сучасної дослідниці Ш.Співак, серйозний релігійний зміст та комічне співвідносяться між собою у містеріях як високе і низьке відповідно. Як зазначає Ш.Співак, „вище здатне вбирати в себе нижче”, тож містеріальний сміх є “виявом зневаги, що її викликає в душі людини усвідомлення ницості смертного, тлінного тіла”²⁶. При цьому дослідниця називає комічні епізоди в містеріальній драмі „комедією зла”, пояснюючи це тим, що автори містеріальних п'єс вдавалися до комізму саме з метою затаврувати зло.

Таких епізодів у містеріях можна знайти чимало. Один із них пов'язаний з постаттю Люцифера. Зокрема, йдеться про його манеру вихвалитися своїми сумнівними чеснотами та здібностями. А згодом, після того, як відбувається його падіння та вигнання з небес, у комічному ключі подаються скарги Люцифера. Комічні

²⁶ *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. 60.*

вставки в містеріях також трапляються у зв'язку з такими персонажами, як Ірод та Каїн. Хоча сам по собі Каїн аж ніяк не є комічною фігурою, він постає об'єктом глузування у п'єсі. Задля цього у педжент вводиться другорядний персонаж, слуга на ім'я Гарсіо, який виходить на сцену вже після скоєного Каїном убивства спеціально з метою висміяти та викрити злочинця²⁷. Прийоми „комедії зла” використовуються також в інших епізодах чи педжентах містеріальної драми. Зокрема в тих, що розробляють сюжет народження Ісуса Христа. П'єси на цю тему з Честерського та Ковентрійського циклів містять насмішки на адресу Йосифа як вельми старого чоловіка, який має молоду дружину. Тут-таки знаходяться злі на язик пліткарі, які відмовляються вірити в історію Діви Марії. Вони дражнять Марію оповідкою про „снігову дитину”, що була запозичена із популярного за часів Середньовіччя французького фабліо. У ньому йдеться про жінку, яка завагітніла за відсутності свого чоловіка та пояснила це таким чином: її мучила спрага, вона з'їла трохи снігу і раптом сталося диво – вона завагітніла²⁸.

З цих та інших наведених у дослідженні прикладів Ш.Співак робить висновок про те, що в містеріях використання фарсових елементів або елементів „комедії зла” служить, передовсім, меті викрити персонажі зла, показати їхню моральну слабкість, засудити їхню гріховність. Саме з цією метою, на думку дослідниці, в *П'єсу про Ноя* було введено образ Джил²⁹. З таким однозначним висновком дослідниці навряд чи можна погодитися. Думається, що основною функцією фарсових вставок у *П'єсі про Ноя* є, насамперед, функція розважальна. При цьому наявність фарсових епізодів у містеріях свідчить про неабиякий взаємовплив та

²⁷ Op. cit. – P. 63.

²⁸ Op. cit. – P. 66.

²⁹ Op. cit. – P. 69-70.

I. Історико-літературний процес

взаємозалежний розвиток світських та клерикальних драматичних форм в межах театральних практик Середньовіччя.

Суголосну думку знаходимо у розвідці В.Колва “Дійство із назвою *Corpus Christi*”. На переконання цього науковця, містерія набула такого важливого значення в культурі Середньовіччя саме завдяки тому, що у сюжетах на тему безсмертя душі вміла майстерно сполучати повчальність із людською потребою у відпочинку та веселоощах³⁰. Водночас дослідник наголошує на тому, що сміх у містеріях ніколи не піддавав сумнівам церковно-релігійні підвалини середньовічного суспільства³¹.

Ще одне пояснення присутності фарсових епізодів у містеріях може підказати фундаментальна робота Д.Бевінгтона, в якій йдеться про формування композиційної схеми в англійському народному театрі тюдорівського періоду. Розмірковуючи над принципом побудови театрального дійства в ранньотюдорівських мораліте, що згодом також знайшов своє вираження і в драмі Відродження, авторитетний науковець звертає увагу на зв'язок між кількісним складом акторських колективів (зазвичай, не більше шести виконавців) та принципом чергування сцен за участю алегоричних образів чеснот та вад людської природи³². Дослідник зазначає, що ролі цих двох протилежних за своєю ідейною спрямованістю груп персонажів виконували одні й ті самі актори. Тож, чесноти і вади ніколи не могли з'явитися на сцені одночасно. Саме з цієї причини, на думку Д.Бевінгтона, в англійській народній драмі Середньовіччя закріпився певний принцип структурування дії: сцени з чеснотами та вадами, або

³⁰ Kolve V.A. The Play called Corpus Christi. – Stanford: Stanford UP, 1966. – P. 134.

³¹ Op. cit. – P. 139.

³² Bevington D.M. From Mankind to Marlowe. Growth of structure in the popular drama of Tudor England. – Cambridge: Harvard University Press, 1962. – P. 112.

серйозні та смішні епізоди, чергувалися між собою. Думається, цей прийом чергування серйозних та розважальних сцен міг позначитися і на структурі містерій.

За будь-якого пояснення ролі та значення фарсових сцен в *П'єсі про Ноя* можна з впевненістю констатувати наявність у даному творі двох ідейних імперативів: дидактичного та розважального. Поєднання цих ідейних складових у творі сприяє якнайповнішому розкриттю його основної теми – порятунку людства від катастрофи. При цьому, завдяки наявності фарсових епізодів глядач має перед очима наочний приклад гріховності людської природи, що яскраво оприявнюється в образі Джил. Тож, мотив катастрофи як покарання за гріхи набуває неабиякої виразності звучання. Окрім того, наявна у педженті фарсова лінія привносить новий зміст у моральний висновок твору. Будь-який грішник, подібно до Джил, може бути врятований, якщо дослухатиметься до слів правдивих вірян і діятиме за їхнім прикладом. У такому випадку Вселенська катастрофа може трактуватися як фізичне і моральне випробування, що будь-якій людині дає надію на порятунок.

Отже, поетологічний аналіз *П'єси про Ноя та його синів* дозволяє зробити висновок про співіснування та переплетення у межах твору двох ідейно-композиційних струменів: біблійної притчі про Вселенську повінь та фарсової теми, що розгортається навколо подружніх стосунків головних героїв педжента. На перший план у фарсових епізодах виходить зображення сімейних чвар та наголос на гріховності, аморальності й слабкості жінки у порівнянні з чоловіком. Таким чином, англійська містерія як один з жанрів, що є релігійними за своїм змістом та ідейною спрямованістю, демонструє відкритість до впливу стихії народної культури Середньовіччя. У свою чергу це спостереження унаочнює тезу про відсутність чіткого

I. Історико-літературний процес

вододілу між жанрами „високої” та „низової” ліній середньовічної літератури.

Вивчення особливостей сценічної репрезентації *П'єси про Ноя* показало, що даний педжент має всі ознаки інтерактивного театралізованого дійства, що також було характерною рисою світської драми Середньовіччя. Необхідністю хоча б схематично відобразити на сцені процес побудови ковчегу зумовлювався, вочевидь, той факт, що даний педжент мав розіграватися гільдією теслярів або кораблебудівельників (якщо така була у місті). Можливість продемонструвати зі сцени свій фах, ймовірно, слугувала додатковим моральним стимулом для учасників вистави, адже дозволяла їм відчувати гордість за свою професію, яка колись, у прадавні часи, допомогла врятувати людство від загибелі.

УДК: 82.0:82-94

Торкут Наталія
(Запоріжжя)

Джон Лілі – законодавець літературної моди: творча біографія на тлі епохи

У статті представлено огляд літературної спадщини одного з найталановитіших письменників-єлизаветинців Джона Лілі, вплив художньої манери якого відчувається у творах багатьох тогочасних прозаїків і драматургів. Творчі пошуки літератора розглядаються у співвіднесенні з його біографією та широким соціокультурним контекстом пізнього англійського Відродження, що дозволяє краще зрозуміти природу його мистецьких амбіцій та основні імперативи життєвої активності. Визначальним для творчого кредо Лілі було поєднання ренесансних рис (захоплення цицеронівською риторикою, піететне ставлення до античності, культ ерудиції) із суто маньєристичним прагненням бути оригінальним. Таке поєднання давалося взнаки і в ретельному відшліфовуванні авторського почерку (євфуїзму), і в численних новаціях у царині комедіографії.

Ключові слова: Джон Лілі, Єлизавета Тюдор, ренесанс, античність, риторика, євфуїзм, «Євфуес», комедія.

Талановитий драматург, прозаїк і поет Джон Лілі (1554–1606) справедливо вважається однією з найяскравіших творчих особистостей єлизаветинського літературного Олімпу. Саме з його іменем асоціюється євфуїзм – художня манера, що визначала неповторне мовностилістичне обличчя англійської прози кінця XVI століття.

Його роман «Євфуес. Анатомія розуму», що вийшов друком навесні 1579 року, мав шалений успіх у читачів: протягом наступних двох років він перевидавався п'ять разів і здійняв потужну хвилю наслідувань не лише в

I. Історико-літературний процес

царині красного письменства, але і в повсякденному житті. Серед тогочасних літераторів важко знайти того, хто не зазнав би впливу ліліанської манери письма. У творчій біографії навіть таких успішних і самодостатніх “men of letters”, як Томас Лодж, Роберт Грін, Томас Неш, були періоди захоплення евфуїзмом, а літераторів так званого «другого ряду» – Ентоні Манді, Генрі Робертса, Ніколаса Бретона, Барнабі Річа – досить часто, і треба визнати, небезпідставно вважають епігонами Лілі. Драматург Бен Джонсон називав автора «Евфуеса» взірцем досконалості, відзначаючи, що затьмарити його вдалося лише Шекспірові, а відомий елизаветинський літературний критик Фресіс Мезез вважав Джона Лілі найкращим англійським комедіографом.

У передмові до видання «Шість придворних комедій Джона Лілі» (1632) зауважувалося, що всі придворні дами в оточенні королеви Єлизавети були «істинними ученицями Джона Лілі», а шляхетна красуня, яка не могла висловлювати свої думки в евфуїстичній манері, мала в ті часи настільки ж мізерний шанс на повагу, як та, що нині (тобто в 30-ті роки XVII століття – Н.Т.) не говорить по-французьки¹. За словами дослідника Н.Гранта, роман Дж.Лілі суттєво впливав на «манери, одяг, мовлення знаті, яка сприймала його надзвичайно серйозно»².

Тож цілком природно, що романтик Вальтер Скот, намагаючись відтворити інтелектуальну атмосферу ренесансної Англії в романі «Монастир», одного з головних героїв – Сера Пірсі Шафтона – наділяє специфічною мовленнєвою характеристикою. Цей персонаж і говорить, і мислить як справжній евфуїст, хоча описувані в романі події відбуваються за два десятиліття до опублікування роману «Евфуес». Втім, варто зауважити, що авторитетний

¹ Цит. за: *Abrams M. H. The Norton Anthology of English Literature, sixth edition.* – New York, London: Norton & Co Inc., 1993. – P. 1003.

² *Grant K. The Novel in English.* – N.Y.: Richard and Smith, Inc., 1931. – P. 13.

ренесансознавець Е.Госс у мовленнєвому портреті Пірсі Шафтона вбачає не стільки прояв ліліанської манери, скільки вплив галантних французьких романів Готьє Калпренеда і Мадлен де Скюдєрі, а також шотландських перекладів знаменитого твору Франсуа Рабле³.

Після того як тотальне захоплення ліліанською манерою письма і мовлення сягнуло апогею, мода на неї поступово почала йти на спад. Відомо, що В.Шекспір, у ранній творчості якого вплив евфуїзму також був відчутний (пригадаймо стилістичний паралелізм та метафорику «Ричарда II», гострослів'я Бенедікта і Беатріче в «Багато галасу з нічого», дотепні пасажі Метелика в «Марних зусиллях кохання»), висміяв цю манеру в трагедії «Гамлет». У вуста одіозного придворного Озріка, який уособлює нищість і лицемірство Клавдієвого двору, драматург вклав низку евфуїстичних пасажів, над якими іронізує Гамлет:

Озрік: ... Це, запевняю вас, справжній дворянин, сповнений найвищих чеснот, із шляхетними манерами і зовнішністю. Власне кажучи, він – справжня карта шляхетності, дороговказ до шляхетної поведінки, континент, на якому всі чесноти, бажані для дворянина.

Гамлет: Ви анітрохи не зіпсували його портрета, хоча, гадаю, опис та перелік усіх його чеснот спантеличив би вашу пам'ять. Вона сплутала б лік і заблудилася б у лабіринті тих чеснот, серед яких він так вправно прокладає свій курс. Однак, віддаючи йому належне, додам, що вважаю його людиною великої душі й такої рідкісної та шляхетної вдачі, що, коли говорити правду, другого такого можна побачити лише в дзеркалі. А той,

³ *Gosse E. Euphuism // Encyclopedia Britannica. Vol. IX. – Cambridge: Cambridge University Press, 1910. – P. 900.*

I. Історико-літературний процес

хто спробував би його наслідувати, зміг би стати хіба що його тінню⁴.

Наукове осмислення творчого доробку Джона Лілі позначене яскраво вираженою полемічністю, що генетично укорінена в прижиттєвій рецепції його художніх новацій. Сучасники письменника сприйняли тріумф його роману неоднозначно. Так, приміром, автор літературно-критичного трактату «Роздуми про англійську поезію» (1586) Вільям Вебб проголошував, що саме завдяки творцеві «Евфуеса» англійська мова нарешті змогла набути вишуканості та милозвучності. Критик повністю поширював на Лілі вердикт, який свого часу Квінтіліан виніс двом найвизначнішим ораторам – Демосфену і Туллію: із промов першого нічого не можна вилучити, до промов другого нічого не можна додати⁵. Натомість літературний критик Габріель Гарві, який у студентські роки приятелював з Джоном Лілі, а згодом став одним із головних його опонентів у так званій марпрелатівській полеміці, закидав авторові «Евфуеса» те, що він вдається до словесного шахрайства, вводить читачів в оману, приховуючи за фасадом гарних слів ганебний смисл⁶.

Попри те, що більшість елизаветинських літераторів не уникнули впливу ліліанської манери, саме вона стала одним з найулюбленіших об'єктів кепкування на театральних підмостках: не лише Вільям Шекспір, але й

⁴ *Шекспір В.* Гамлет // Шекспір В. Твори в шести томах. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 109.

⁵ *Webbe W.* A Discourse of English Poetrie: 1586. / Ed. by Edward Arber. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.bartleby.com/359/14.html>

⁶ *Harvey G.* Pierce's supererogation // *Archaica. Containing a Reprint of Scarce Old English Prose Tracts. In two vol.* / Ed. by Sir Egerton Brydges. – L. : From the private press of Longman, Hurst, Rees, Orme, and Brown, 1815. – Vol. II. – С. 84. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://books.google.com.ua/books?id=9QTAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=uk&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Томас Кід та Натаніель Філд, виводили на сцену персонажів, чиє мовлення, сповнене гіпертрофованого евфуїзму, викликало сміх у публіки. А іронічний Бен Джонсон в комедії «Кожен без своєї химери» (“Every Man out of His Humour”, 1599) навіть створив своєрідну карикатуру на самого Лілі, зобразивши його в образі Фестидіеса Бріска (Fastidious Brisk – дослівно: Витончений Живчик) – елегантного придворного-франта, який вражає оточуючих модним вишуканим вбранням, шляхетними манерами та гострим розумом, але водночас вміє «салютувати бокалом», обожнює скандали, з легкістю бере в борг і «може позичити чужого коня, аби похизуватися ним як своїм власним»⁷.

У 1627 році Майкл Драйтон написав елегію на честь сера Філіпа Сідні, в якій однією із заслуг свого видатного співвітчизника назвав те, що він позбавив рідну мову всіх тих жахливих словесних викрутасів Лілі (численних згадок про камені, зірки, рослини, риб, комах, гри словами та абсурдними порівняннями), через які англійці почали говорити і писати наче якісь лунатики:

The noble Sidney, with this last arose,
That Heroe for numbers, and for Prose.
That throughly pac'd our language as to show,
The plenteous English hand in hand might goe
With Greeke and Latine, and did first reduce
Our tongue from Lillies writing then in use;
Talking of Stones, Stars, Plants, of fishes, Flyes,
Playing with words, and idle Similies,
As th' English, Apes and very Zanies be
Of every thing, that they doe heare and see,
So imitating his ridiculous tricks,
They spake and writ, all like meere lunatiques⁸.

⁷ *Jonson Ben.* Every Man out of His Humour. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/3695/3695-h/3695-h.htm>

⁸ *Drayton Michaell.* To my most dearly-loved friend Henry Reynolds Esquire, of

I. Історико-літературний процес

Зарубіжний літературознавчий дискурс, що структурується навколо постаті та літературної спадщини Джона Лілі, налічує десятки фундаментальних праць (Дж.Довер Вілсон⁹, В.М.Джеффері¹⁰, Дж.О'Хара¹¹ О.Черноземова¹² та ін.) і сотні дослідницьких розвідок. Науковцями реконструйовано біографію письменника, з'ясовано характер і природу його творчих новацій у царині прози та драматургії. Натомість вітчизняна англістика має у своєму розпорядженні лише кілька статей, в яких аналізуються окремі аспекти поетики роману «Евфуес»¹³, або принагідно згадується ім'я автора¹⁴. У цілому ж на пострадянському просторі не існує жодної ґрунтовної історико-літературної розвідки, яка б створювала цілісне уявлення про життєвий і творчий шлях цього англійського письменника, про природу його новаторства в царині прозових і поетичних жанрів¹⁵.

Poets and Poetry. [Електронний ресурс]. – Режим доступу:

<http://spenserians.cath.vt.edu/TextRecord.php?action=GET&textsid=33296>

⁹ *Wilson J. D.* John Lyly. – Cambridge: Macmillan & Bowes, 1905. – 148 p.

¹⁰ *Jeffery V. M.* John Lyly and the Italian Renaissance. – N.Y. : Russell and Russell, 1969. – 147 p.

¹¹ *O'Hara J. E.* The rhetoric of love in Lyly's "Euphues and his England" and Sidney's "Arcadia" (1590). – Salzburg: Universität Salzburg, 1978. – 169 p.

¹² *Черноземова Е. Н.* Драматургия Джона Лили: проблема жанра. – Автореф. дис. канд. филол. наук / Моск. гос. пед. ин-т им. В.И.Ленина – М., 1989. – 16 с.

¹³ *Привалова Л.* Пути эволюции английского романа последней трети XVI века // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Днепропетровск, 1986. – С. 9–15; *Самойленко В. А.* До питання про жанрову та стильову своєрідність «Евфуеса» Д.Лілі // Ренесансні студії. – Вип. 2. – Запоріжжя, 1999. – С. 46–53.

¹⁴ *Власова Т. И.* О своеобразии поэтики социального романа Т.Делони // Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению. – Днепропетровск, 1986. – С. 15–20.

¹⁵ Слід зазначити, що новаторство Джона Лілі-драматурга глибоко проаналізовано російською дослідницею О.М.Чернозьомовою, яка, до речі, нещодавно у «Віснику пермського університету» (2009–2010) опублікувала високопрофесійний художній переклад його комедії «Кампаспа».

Сам феномен евфуїзму одні науковці вважають продуктивною тенденцією в розвитку англійської літературної мови¹⁶, а інші – чинником, що маніфестував кризу ренесансного художнього мислення та спричинив епігонство, яке на двадцять років загальмувало розвиток національної художньої прози¹⁷. Все ще не з'ясовано остаточно генезу евфуїзму: чимало дослідників (Ф.Ландман¹⁸, С.Л.Волф¹⁹ та ін.) схильні пов'язувати його появу з континентальними впливами, зокрема з нортівським англомовним перекладом трактату Антоніо де Гевари «Годинник для державців, або Золота книга імператора Марка Аврелія», а також з творчістю французького поета Гійома дю Бартаса. Проте існує й інша концепція, згідно з якою, саме Джон Лілі є засновником евфуїстичної манери – англійського варіанту маньєристичного стилю, іншокультурними аналогами якого виступають аркадіанізм, гонгоризм, дюбартасизм²⁰.

Серед проблем, які потребують розв'язання, варто також згадати ставлення Джона Лілі до пуританізму, характер зв'язків його роману «Евфуес» з «Декамероном»

¹⁶ Див.: *Bond R. W. Campaspe (Introduction) // The Complete Works of John Lyly. In 3 vols. / Ed. by R. Warwick Bond. – Oxford: At the Clarendon Press, 1902. – Vol. 2. – P. 302–303; Raleigh W. A. The English Novel: Being a Short Sketch of Its History from the Earliest Times to the Appearance of “Waverley”. – L.: John Murray, 1925. – P. 45; Hunter G. K. The Novel in English. – N.Y.: Richard and Smith, Inc., 1931. – P. 12; James W. Introduction // The Descend of Euphuus. – Cambridge: CUP, 1957. – P. 13.*

¹⁷ *Carey J. Sixteenth and Seventeenth Century Prose. – L.: Sphere Books LTD, 1970. – С. 364.*

¹⁸ *Landmann F. Shakspeare and Euphuism; Euphuus an adaptation from Guevara. – London : New Shakespere Society, 1882. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.ebooksread.com/authors-eng/f-friedrich-landmann/shakspeare-sic-and-euphuism--euphuus-an-adaptation-from-guevara-hci/1-shakspeare-sic-and-euphuism--euphuus-an-adaptation-from-guevara-hci.shtml>*

¹⁹ *Wolff S. L. Source of Euphuus; the anatomy of Wyt / S. L. Wolff // Modern Philology. – No. 7. – 1910. – P. 577–585.*

²⁰ *Wilson J. D. John Lyly... – P. 51.*

I. Історико-літературний процес

Джованні Боккаччо, «Шкільним вчителем» Р.Ешема та специфіку трансформації евфуїстичних конвенцій в художньому просторі англійської ренесансної поезії й драматургії.

Тож на часі здійснення широкомасштабного дослідницького проекту, спрямованого на поліаспектне вивчення художньої спадщини Дж.Лілі, що дозволить не лише заповнити інформаційну лауну в нашій візії англійського Відродження, але й прояснити іманентну сутність евфуїзму як стилю письма і мислення, характер його зв'язків з провідними літературними напрямками шекспірівської доби – ренесансом, маньєризмом, бароко.

Мета цієї статті полягає в тому, щоб, спираючись на біографічні відомості й художні тексти Джона Лілі, створити його літературний портрет та окреслити специфіку кореляції його творів з тогочасною культурною ситуацією.

Джон Лілі народився у Кентербері в родині провідного реєстратора єпархії Пітера Лілі та його дружини Джейн (дівоче прізвище – Берг). Дата його народження достеменно не відома: одні науковці, приміром К.С.Льюїс, вказують, що письменник народився в останні місяці 1553 року, а інші (і таких абсолютна більшість) – на початку 1554 року. Рід Лілі не був аристократичним, однак належав до інтелігенції, адже щонайменше три його покоління мали пряме відношення до освіти, науки і культури.

Дід Джона – Вільям Лілі (1468?–1522) – входив до славнозвісного кола оксфордських гуманістів. Близький друг Томаса Мора і Еразма Роттердамського, один з ініціаторів процесу антикізації англійської університетської освіти, В.Лілі відіграв важливу роль у формуванні ідеології англійського гуманізму на ранній стадії його розвитку. З метою вивчення розмовної грецької мови він провів певний час на острові Родос, після чого відвідав

Рим. Повернувшись до Оксфорда, В.Лілі викладав давньогрецьку, латину і теологію. У 1509 році він видав власний підручник латинської граматики (“Eton Grammar”), який на довгі роки став взірцем педагогічної літератури такого роду. Ця грамика, що писалася для учнів школи при соборі Святого Павла, протягом багатьох десятиліть вивчалася у більшості грамикальних шкіл. Доволі складний теоретичний матеріал у ній подано в супроводі цікавих пасажів з античних творів, тож не дивно, що вона зазнала численних перевидань. Навіть сьогодні англійці вважають цей підручник об’єктом національної гордості.

Цікаво, що на прохання англійського гуманіста Джона Колета грамика В.Лілі, була доповнена і відредагована самим Еразмом, а згодом і видана як підручник латинського синтаксису під назвою «Книга про поєднання восьми частин мови»²¹.

У родині Вільяма Лілі існував справжній культ освіти. Показовим у цьому плані, зокрема, є той факт, що його донька Діонісія, яка займалася літературною діяльністю, назвала свого сина Полідором (вочевидь, на честь відомого англійського хроніста Полідора Вергілія), а доньку – Схоластиком.

Дядько письменника Джордж Лілі продовжив справу батька, присвятивши своє життя освіті. Відомо, що він був причетний до укладання навчальних програм та організації учбового процесу в школі при соборі Святого Павла, а також створив одну з перших точних географічних карт Англії. Чеський дослідник Я.Горнат висловлює припущення, що саме Джордж Лілі був автором популярного в ті часи життєпису єпископа Фішера та латиномовного твору “De Vita Moribus, et Fine Tomae Cranmeri”²².

²¹ Голенищев-Кутузов И. Н. Романские литературы. Статьи и исследования. – М.: Наука, 1975. – С. 80.

²² Hornát J. Anglická Renesanční Próza. – Praha; Universita karlova, 1970. – S. 38.

I. Історико-літературний процес

До речі, хлопчики-хористи з числа учнів вищезгаданої школи, як зазначають біографи Джона Лілі, брали участь у постановках його п'єс при дворі королеви Єлизавети. Самі ж ці п'єси несли відбиток впливу традиції шкільної драми – важливої складової тогочасного навчального процесу, що була покликана не лише популяризувати твори давніх греків і римлян, але й сприяти кращому засвоєнню давніх мов.

Батько письменника Пітер Лілі був досить відомим релігійним діячем: ще за часів Генріха VIII він приєднався до табору реформаторів, ставши одним із чиновників Кентерберійського кафедрального собору. Під час правління Марії Тюдор (1553–1558), яка реставрувала католицизм і жорстоко переслідувала adeptів протестантизму, він, на диво, не зазнав серйозних утисків, а при Єлизаветі навіть обійняв посаду реєстратора Кентерберійської єпархії, залишаючись на ній до самої смерті.

Родина Пітера Лілі була доволі заможною: його дружина Джейн Бург мала землі та нерухомість, тож навіть у важкі роки католицького реваншу фінансове становище сім'ї залишалося стабільним. Джон Лілі – старший з-поміж восьми дітей – розпочав свою освіту в Кентерберійській граматичній школі, де мав змогу опанувати латину і риторику та брати участь у постановках шкільної драми. У п'ятнадцятирічному віці він вступив до оксфордського коледжу Святої Магдалени, який свого часу закінчили його дід і дядько. Покровителем Джона Лілі в роки навчання в університеті став Вільям Сесіл, барон Берлі – державний секретар королеви Єлизавети. Його першою дружиною була сестра сера Джона Чіка – одного з оксфордських гуманістів, близького друга Вільяма Лілі. Саме завдяки протекції Вільяма Сесіла, що був впливовим царедворцем, майбутній письменник згодом отримав можливість увійти до придворних кіл.

Під час навчання в Оксфорді Джон Лілі слухав лекції найвідомішого в ті часи оратора Джона Рейнолдза (1549–1607), який сприяв популяризації «Риторики» Аристотеля у колах елизаветинської еліти. Саме йому, на думку біографів, письменник має завдячувати своїм інтересом до вишуканих промов, до стилістичної віртуозності та гри слів. Дж.Рейнолдз був взірцем красномовства і заохочував своїх студентів до постійного вдосконалення риторичної майстерності. У ті часи, як зазначає Я.Горнат, серед вихованців Оксфорда, в чиїх стінах середньовічна схоластика поступово витіснялася новочасним мисленням, звичною справою стало вишукано-естетичне оформлення філософських диспутів, у фокус яких потрапляли проблеми мистецтва, виховання, освіти, джентльменської поведінки і суспільного етикету²³.

Попри те, що Джон Лілі не належав до числа старанних і успішних студентів, 1573-го року він таки отримав ступінь бакалавра мистецтв, а 1575-го став магістром. Згідно з відомостями, наведеними Е.Вудом, який досліджував архівні документи Оксфордського університету та найрізноманітніші письмові свідоцтва, що стосуються його студентів і випускників, майбутній письменник мало цікавився філософією і логікою, незрідка нехтував академічними заняттями, віддаючи перевагу театру та літературі²⁴. Згодом у романі «Евфуес: Анатомія розуму» він представить на розсуд читачів розлоге обґрунтування свого доволі критичного ставлення до університетської освіти та книжного знання як такого.

По закінченні університету Джон Лілі, який на той час мав репутацію неперевершеного дотепника, спрямовує

²³ Ibid. – S. 40.

²⁴ Wood A. Athenae Oxonienses: An Exact history of all the writers and bishops who have their education in the University of Oxford. – London: And J.Parker, Oxford, 1813. – P. 676. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://ia600307.us.archive.org/4/items/athenaeoxoniense01wooduoft/athenaeoxoniense01wooduoft.pdf>

I. Історико-літературний процес

всю свою життєву енергію на підвищення соціального статусу. Не досягши помітних успіхів на освітянській ниві (йому було відмовлено в клопотанні щодо посади викладача коледжу через недбалість у навчанні та недостатньо серйозне ставлення до наук), він вирушає до Лондона, де оселяється в одному з найпрестижніших у ті часи готелів – «Савой» на вулиці Странд. Саме там відкривалися широкі можливості спілкування з представниками еліти. Невдовзі за протекцією свого покровителя Вільяма Сесіла він познайомився з одним із найосвіченіших людей того часу – Едвардом де Вере, 17-м графом Оксфордським, який не тільки добре розумівся на театральних практиках, писав п'єси, але й надавав фінансову підтримку літераторам-початківцям. Певний час (ймовірно, до 1584 року) Джон Лілі служив у нього особистим секретарем²⁵. Відомо, що граф мав у придворних колах репутацію талановитого комедіографа і його драматургічна техніка, на думку науковців, позначилася на п'єсах Дж.Лілі. Та й інтерес останнього до літератури і театру, що зародився ще в університеті, за час служби у Едварда де Вере помітно зріс.

У ці роки на літературну арену вийшла ціла плеяда талановитих молодих письменників, які мали високий рівень освіти, добре володіли давньогрецькою та латиною, вільно орієнтувалися у доволі розлогіму переліку творів античних класиків. Сучасники називали їх «університетськими умами» (“university wits”), ніби фіксуючи у такий спосіб престиж освіченості в елизаветинському соціумі, де знання було обов'язковим атрибутом представника вищих кіл та незрідка відкривало шлях до титулів, багатства і слави. Сама лексема “wit” у лексиконі тогочасного англійця мала дуже широкий спектр значень, включаючи такі поняття як розум, дотепність, гострослів'я,

²⁵ До речі, деякі біографи письменника пишуть про його скандал з графом, який звинуватив свого секретаря у фальсифікації фінансових документів.

інтелектуальна винахідливість, духовний аристократизм. Атмосфера невимушеного інтелектуального спілкування, що підживлювалася прагненням кожного з «університетських умів» продемонструвати широку ерудицію та гарний літературний смак, переносилася на сторінки їхніх художніх творів, формуючи неповторне обличчя англійської літератури 1580–1590-х років. Усе це добре відчувається у творчості таких елизаветинців, як Джордж Піль, Томас Лодж, Роберт Грін, Томас Неш, Томас Кід, Крістофер Марло. Однак першим іменем, яке спадає фахівцям на думку при згадці про когорту «університетських умів», безперечно, є ім'я Джона Лілі, чий «Евфуес» закладав основи мовного етикету не лише елизаветинських придворних кіл, але й цілого покоління освічених англійців.

Літературний первісток Джона Лілі – роман «Евфуес: Анатомія розуму», вийшов друком у 1579 році, одразу ж зробивши свого автора одним із найпопулярніших “men of letters”. І за проблемно-тематичною спрямованістю, і за композиційною структурою цей твір помітно вирізняється на тлі тогочасної художньої прози. В її річищі можна виокремити три магістральні потоки, кожний з яких мав свою читацьку аудиторію, відповідав її етико-аксіологічним запитам та орієнтувався на її художні смаки.

Перший з них – рицарські романи – представлений доволі розлогим переліком творів, що культивували ідеали відданого служіння сюзеренові й обожнення Прекрасної Дами та закладали основи куртуазного етикету, слідування якому в придворних колах за часів правління Тюдорів стало модним. До цієї категорії відносимо насамперед романи артурівського циклу, зокрема, «Смерть Артура» Томаса Мелорі, вперше надруковану Вільямом Кекстоном у 1485 році й неодноразово згодом перевидану²⁶, а також

²⁶ У тюдорівській Англії роман Мелорі мав велику популярність: його перевидавали Вінклін де Ворд (1498, 1529), Вільям Коупленд (1557), Томас Іст (1578).

I. Історико-літературний процес

численні переклади французьких та іспанських лицарських романів, здійснені Джоном Буршієром²⁷, Маргарет Тілер²⁸ та Ентоні Манді²⁹. Попри те, що ставлення до лицарських романів в Англії XVI століття було доволі суперечливим³⁰, їх вплив на становлення ренесансної традиції в національній літературі виявився доволі потужним. Він відчувається у високій частотності вжитку лицарських топосів, мотивів і кліше у творах елизаветинців, у подієвій динаміці «Аркадій» Філіпа Сідні і «Розалінди» Томаса Лоджа, в обов'язковій присутності образу лицаря в системі персонажів неелітарних романів Барнабі Річа, Ніколаса Бретона, Ентоні Манді, Генрі Робертса, які репрезентують кодекс лицарської честі у спрощеному й адаптованому для пересічного англійця вигляді.

Другий потік складають твори, що актуалізували пасторальні топоси та формували деякі модні в ті часи літературні конвенції (зокрема, уславлення Єлизавети Тюдор у метафоричному образі-іміджі «королеви пастухів», алегорична репрезентація елизаветинського

²⁷ Завдяки перекладацьким зусиллям Джона Буршієра, лорда Бернера англійці отримали змогу прочитати рідною мовою такі популярні в Європі лицарські романи, як «Артур із Малої Британії» (1534), «Замок кохання» (1549), «Джон із Бордо» (1555), а також «Хроніки Фруассара» (1523–1525).

²⁸ Маргарет Тілер у 1578 році переклала з іспанської «Зерцало шляхетних діянь і лицарства».

²⁹ З-під пера Ентоні Манді – неперевершеного майстра педжентів – вийшла низка перекладів романів пальмеринівського циклу та «Амадіса Гальського».

³⁰ Тюдорівські педагоги-гуманісти, зокрема Роджер Ешем, застерігали про небезпеку, що криється у надмірному захопленні молоді лицарськими романи, в яких багато магічних та сексуальних епізодів. У трактаті Франсуа де ла Нуве «Розмірковування про політику і військову справу», що з'явився в англійському перекладі 1587 року, читання «Амадіса Гальського» проголошувалося настільки ж серйозною загрозою для недосвідченого розуму, як знайомство з працями Макиавеллі. Натомість люди, причетні до мистецтва слова, як, приміром, Філіп Сідні, Джордж Паттенгем, Едмунд Спенсер, високо цінували ідеологічно-змістову спрямованість та художні достоїнства лицарських романів, рекомендуючи їх як для читання, так і для наслідування.

правління як «золотого віку», апологетика споглядального способу життя на лоні прекрасної природи як альтернативи гіперактивізму, що яскраво проявлявся у тогочасній політиці, мореплавстві, торгівлі тощо). Найуспішнішими пасторальними романами були «Стара Аркадія» (1577–1580) та «Нова Аркадія» (1590) Філіпа Сідні, «Пандосто» (1588) Роберта Гріна і «Розалінда» (1590) Томаса Лоджа.

Третій потік – різноманітні за своєю жанрово-стилістичною природою прозові твори, орієнтовані на неелітарну читацьку аудиторію. Це, насамперед, так звані «низькі» романи, героями яких є зухвалі шахраї («Нещасливий мандрівник, або Життя Джека Вілтона» (1594) Томаса Неша) чи ремісники й підмайстри («Пірс Простак» (1595) Генрі Четтла, «Джек із Ньюбері» (1597), «Шляхетне ремесло» (1598) та «Томас із Редінга» (1600) Томаса Делоні). Ці романи створювали широку панораму тогочасної соціальної дійсності, оскільки в них описувалося життя тюдорівської Англії. До цього потоку належать і новелістичні збірки, що містять здебільшого переклади континентальної новелістики: «Палац насолоди» (1566) Вільяма Пейнтера, «Деякі трагічні роздуми Банделло» (1567) Джеффри Фентона, «Малій палац насолоди Петті» (1576) Джорджа Петті, «Гептамерон світських бесід» (1582) Джорджа Ветстоуна. Новелістичні збірки не лише популяризували ренесансні за пафосом сюжети, мотиви і теми, але й формували у читачів інтерес до проблем, пов'язаних з повсякденним життям пересічної людини. Комічний аспект цієї повсякденності відтворювали книги джестів³¹ і джестові біографії³², найвідомішими з яких були анонімні збірки «Горбина новин» (1557), «Кумедні

³¹ Джест – мала епічна форма комічної орієнтації, англійський аналог італійських фацетій, французьких фабліо та німецьких шванків.

³² Джестова біографія – збірка комічних історій, які об'єднані спільним головним героєм і незрідка репрезентують еволюцію його трікстерської майстерності.

I. Історико-літературний процес

оповідання майстра Скелтона» (1567), «Веселі й зухвалі джести Джорджа Піля» (1607), а також авторська збірка Томаса Делоні «Дзеркало розваг» (1583).

Роман Джона Лілі «Евфуес» не вписується у жодну з трьох вищезгаданих традицій. Орієнтований на освічену, здебільшого елітарну читацьку аудиторію, він є доволі самобутнім жанровим утворенням, в якому іноді вбачають предтечу *novel* – новочасної модифікації роману. За влучним виразом Р.В.Бонда, «Евфуес – книга, яка вперше запропонувала англійцям дзеркало їх власного життя та любові»³³. Проблематика твору помітно відрізняється від типової для тогочасних романів, адже автор концентрує увагу на морально-етичних питаннях, що обговорювалися головним чином в етико-філософських трактатах і діалогах.

Його невивагадливий сюжет не відзначається особливою ускладненістю колізій чи широтою тематичного діапазону: в ньому задіяно вкрай обмежену кількість героїв та порушуються, по суті, лише дві проблеми. Перша стосується співвідношення популярного в ті часи «гострого розуму» (*wit*) і мудрості (*wisdom*). Продовжуючи традицію, започатковану Томасом Еліотом в етико-філософських трактатах «Правитель» (1531) і «Про знання, що роблять людину мудрішою» (1533), а згодом розвинуту Роджером Ешемом у «Шкільному вчителі» (1570), Джон Лілі пропонує читачам розлогі розмірковування героїв стосовно переваг і вад «гострого розуму», який може принести молодій людині успіх у товаристві, але не здатний зробити її щасливою. Друга проблема, що пов'язана з особистісним вибором між дружбою і коханням, структурує власне романну сюжетну лінію, яка висвітлює стосунки в любовному трикутнику: Евфуес – його друг Філавт – Лючілла.

³³ *Bond R.W. Essay on Euphues and Euphuism // The Complete Works of John Lyly. In 3 vols. / Ed. by R. Warwick Bond. – Oxford: At the Clarendon Press, 1902. – Vol. 1. – P. 159.*

На фоні тогочасної прози роман «Евфуес» виглядав би блідим і малопримітним, якби не яскрава віртуозність авторської манери письма. Тюдорівська інтелектуальна проза, започаткована ще оксфордськими гуманістами, була значно глибшою в ідейно-концептуальному плані, а елизаветинська романістика – значно цікавішою за інтригою та фабулою. Успіх «Евфуеса» у читачів був зумовлений виключно його стилістикою, специфіка якої полягала в тому, що будь-яка думка подавалася у вигляді низки філігранно відшліфованих сентенцій. При цьому широка ерудиція поєднувалася з тонким відчуттям естетичних можливостей англійської мови, що створювало ефект особливої інтелектуальної інтриги: перед читачем відкривалася можливість отримати справжнє задоволення від словесної еквілібристики, яка ускладнювала думку та стимулювала подальші розмисли щодо порушених автором питань. Показовим є, приміром, вже те, як автор представляє свого головного героя: спочатку він перераховує його чесноти, далі – виокремлює головну з них – «гострий розум», а потім – спонукає читача замислитися над тим, чого більше, принад чи небезпек, приховує в собі згадана риса: «Цей юний кавалер, більш дотепний, ніж багатий, однак більш багатий, ніж мудрий, вважаючи себе не гіршим за будь-кого іншого, із зворушливою самовпевненістю уявив себе найдоброчеснішим з усіх та настільки здібним у всьому, що не утруднював себе майже нічим, а повсякчас вправлявся у тих речах, які властиві цьому «гострому розумові»: тобто, у вишуканих фразах, улесливій грі словами, життєрадісному глузуванні, незлостивих жартах та не дуже пристойних веселоцах. Втім, як найдухмяніша троянда має колючки, найкращий оксамит – окремі вади, а найпрекрасніша квітка пустоцвіт, так і найгостріший розум має своє розпутне бажання, а найсвятіша людина – дурну схильність. Воістину, як дехто пише і більшість з

I. Історико-літературний процес

цим погоджується, в усіх досконалих формах недолік радше тішить око, аніж дратує розум. Мушка на щоці Венери, приміром, робила її ще привабливішою, а на підборідді Єлени був рубець, який Паріс називав *Cos Amoris* – гострильним каменем кохання. Арістіп мав бородавку, а Лікурґ – жировика; так само й окремі вади розуму лише відтіняють його достоїнства. Александр був доблесним полководцем, однак мав пристрасть до вина. Туллій – красномовним у лестошах, однак марнославним, Соломон – мудрим, однак схильним до розпусти. Давид був святим, але ніс тягар убивства. Не було нікого дотепнішого, ніж Евфуес, однак не було й нікого безчеснішого»³⁴.

Як бачимо з цього пасажу, автор роману залучає відомості з найрізноманітніших сфер і джерел (історії, ботаніки, міфології, класичних текстів, Біблії та ін.), активно використовує багатий арсенал риторичних прийомів (антитези, метафори, паралельні конструкції тощо). Тим самим він, з одного боку, задовольняє властиву ренесансному розумові жагу нових знань, а з іншого – демонструє, що англійська мова не поступається ані латині, ані іншим європейським мовам у спроможності відтворювати найскладніші повороти думки, передавати найтонші мисленнєві нюанси, зберігаючи при цьому свою милозвучність. До речі, це повністю відповідало авторській установці, що задекларована у передмові до роману.

«Евфуес» виявився навдивовижу своєчасним твором, адже він зафіксував характерну для елизаветинської еліти усвідомлену потребу в інтелектуальному самовдосконаленні і водночас, як слушно зауважує дослідник Ф.Гілберт, навчив елизаветинців «отримувати насолоду

³⁴ *Lyly J. Euphues. The Anatomy of Wit. // The Complete Works of John Lyly. In 3 vols. / Ed. by R. Warwik Bond. – Oxford: At the Clarendon Press, 1902. – Vol I. – P. 184.*

від мови як такої»³⁵. Щодо широкого читацького загалу, то роман Дж.Лілі сприймався його представниками як своєрідна енциклопедія, компендіум найрізноманітніших відомостей і фактів, що розширювали їхній інтелектуальний горизонт. Читання «Евфуеса», таким чином, не лише піднімало рівень освіченості пересічних англійців, але й сприяло зростанню їхньої самооцінки. На думку культуролога Б.Такермана, «декоративна і насичена надмірностями мова стала своєрідним наслідком інтересу до науки та інтелектуалізму, так само, як екстравагантність в одязі та їжі стала похідною від достатку й багатства. Люди намагалися проявляти знання та демонструвати свою розвиненість у всьому, про що говорили або писали... Як наслідок, ясність і простота приносилися в жертву натужній елегантності»³⁶.

Тріумф «Евфуеса» надихнув Джона Лілі на написання своєрідного продовження – роману «Евфуес та його Англія» (1580). За слушним спостереженням Я.Горната, тут все ще відчувається ешемівський дух, що поєднується з емпіризмом та методом індукції, який згодом стане провідним у вченні Френсіса Бекона³⁷. Цей роман згадується практично кожним науковцем, який описує елизаветинську Англію, оскільки на його сторінках міститься панегірик, присвячений монархині: «Як пощастило Англії, що вона має таку королеву! Невдячний ти, якщо не молишся за неї, нечестивий, якщо не любиш її, нещасний, якщо втрачаєш її. Ось, леді, вірець для всіх монархів... Щасливими є тільки ті, хто знаходиться під її

³⁵ *Gilbert Ph.* An Introduction to Fifty British Novels. – L.: Pan Books, 1979. – P. 15.

³⁶ *Tuckerman B.* A History of English Fiction. – N.Y.: L.G. Putman's Sons, 1891. – P. 76–77.

³⁷ *Hornát J.* Op. cit. – P. 61.

I. Історико-літературний процес

славетним та милостивим покровительством, і я вважаю нещасними тих, хто не є її підданими»³⁸.

Автор в евфуїстичній манері оспівує цнотливість королеви, долучаючись тим самим до формування одного з провідних топосів елизаветинської літературної іконографії. Можна припустити, що саме завдяки досить вдалим апологетичним пасажам на адресу Єлизавети Джону Лілі вдалося врешті-решт привернути до себе увагу вінценосної особи, яка призначила його помічником розпорядника придворних розваг.

Потрапивши до придворних кіл завдяки своїм впливовим покровителям та здобувши там чималу популярність, дотепний випускник Оксфорду усіма засобами намагався закріпитися в елітарному середовищі. Особиста причетність до святкових церемоній, які так любила королева, відкривала перед ним можливість продемонструвати власне гострослів'я та ерудованість, виявити себе молодим джентльменом приємним у всіх відношеннях.

Тогочасні костюмовані театральні процесії, що називалися педжентами, були доволі ефектними видовищами, і кожний компонент їхнього сценарію містив певний політичний месидж або ідеологічну настанову. Написання сценарію та підготовка таких вистав вважалися надзвичайно серйозною справою, що вимагала від авторів і постановників не лише широкої ерудиції та драматургічної майстерності, але й тонкого розуміння політичної ситуації, придворних інтриг, віянь і викликів часу. Головні риси педжентів – злободенність алюзій, актуалізація інтелектуально-духовного компоненту (наявність міфологічних та біблійних персонажів, використання широковідомих літературних сюжетів і

³⁸ *Lyly J. Euphues and his England // The Complete Works of John Lyly. In 3 vols. / Ed. by R. Warwick Bond. – Oxford: At the Clarendon Press, 1902. – Vol II. – P. 208.*

формул), яскрава видовищність. Ось, приміром, опис одного з педжентів на честь прибуття королеви Єлизавети до провінційного містечка: «Перед брамою міста її [королеву – Н.Т.] зустрічає Сівілла та читає вітальну оду. Вартовий-гігант, що стоїть на воротах, спочатку вдає лють, ніби обурюючись вторгненням сторонньої особи, але згодом знічується від погляду Єлизавети та покійно кладе свою зброю й ключі від міста до її ніг. Шлях королеви усипаний дарами від Помони, Бахуса, Нептуна, Марса, Феба... Фавни, сатири, німфи вітають її, а Ехо повторює її слова»³⁹.

У таких п'єсах, що ставилися на пересувних фургонах і апелювали не стільки до слуху, скільки до зору присутніх, роль слова, звісно, була менш вагомою, ніж у стаціонарному театрі. Тож не дивно, що Джону Лілі, чий талант найяскравіше розкривався у віртуозності словесної гри, було затісно й не зовсім затишно у жанрі педженту. Протягом п'ятнадцяти років служби при елизаветинському дворі (1577–1593) йому так і не вдалося досягти суттєвих успіхів на ниві придворних розваг: маски Дж.Лілі хоча й відзначалися вишуканістю мовлення та багатством фантазії, не принесли йому ані великих грошей, ані слави, а педженти його колеги Ентоні Манді викликали у публіки значно більше захоплення.

Ще на початку 80-х років Джон Лілі розпочинає співробітництво зі стаціонарними театрами. Після одруження у 1583 році з Беатріс Браун він активно співпрацює з театром «Блекфрайерс», для якого пише п'єси. Протягом 1584 року на сцені цього театру з успіхом йдуть одразу три дещо відмінні за жанровою домінантою комедії: історично-легендарна «Кампаспа», алегорична «Сафо і Фао» та пасторальна «Галатея».

Яскравий драматургічний талант Дж.Лілі з усією очевидністю розкрився вже у першій п'єсі «Кампаспа».

³⁹ *Tuckerman B.* Op. cit. – P. 72.

I. Історико-літературний процес

Запозичений у античних істориків (Плінія Старшого, Плутарха, Діогена Лаерція) сюжет про те, як Александр Македонський великодушно віддав свою полонянку Кампаспу, що причарувала його серце, закоханому в неї талановитому художнику Апеллесу, набуває тут актуального звучання, оскільки шляхетний вчинок полководця інтерпретується як прояв суто ренесансної добродетності (“virtue”). На початку п’єси Александр говорить про своє бажання зрівнятися в очах оточуючих із безсмертними богами, на що філософ Аристотель дає йому пораду: «Тоді роби те, що є непосильним для людини». Згодом, поспілкувавшись з Діогеном, який демонструє гідність істинно вільної людини, славетний воїн заявляє: «Якби я не був Александром, я хотів би бути Діогеном».

Обидві ці сентенції були широковідомі за часів Ренесансу, адже античні історики активно перекладалися європейськими мовами, а крилаті вислови греків і римлян входили до шкільних підручників. Оригінальність Лілі полягала в тому, що він поєднав їх у логічну цілісність, зробивши своєрідним ідейно-концептуальним обрамленням любовного сюжету. Великий полководець, що кохає Кампаспу, дізнається про її почуття до Апеллеса. Переборюючи любов і марнославство та роблячи зусилля над собою, він виявляє істинне благородство. Приборкавши власну пристрасть, він, по суті, здійснює вчинок, що не по силах простим смертним, і в той же час демонструє діогенівську мудрість у розумінні людського достоїнства.

Особливої привабливості комедії надає стилістична віртуозність діалогів: драматург зберігає вірність евфуїстичній манері, що була відшліфована в романах, але при цьому враховує і специфіку сценічного мовлення. Евфуїстичні пасажі тут значно коротші, ніж в «Евфуесі». Крім того, автор наділяє своїх героїв певними мовленнєвими особливостями, які зумовлюються їхнім статусом.

Репліки слуг, приміром, забарвлені низовим гумором, а інколи навіть брутальними жартами, натомість промови філософів, що сповнені вишуканої риторики, рясніють глибокодумними сентенціями та латинськими цитатами.

Доволі оригінальною є «Кампаспа» і у жанровому плані. Поєднавши елементи шкільної драми, маски, мораліте та інтерлюдії, Дж.Лілі створює веселу, іскрометну комедію, в якій відчуваються паростки художнього психологізму. Подібно до того, як у своєму «Евфуесі» він анатомізував гострий розум, так у «Кампаспі» він намагається осмислити природу людських почуттів, пристрастей та емоцій. Насичуючи промови персонажів евфуїстичними медитаціями та зворушливими авторефлексіями, драматург відкриває тим самим нові шляхи зображення внутрішнього світу героя. Згодом така манера психологізації характеру стане об'єктом наслідування у сентиментальній комедії «англійського Мольєра» – Вільяма Конгріва. А зловживання евфуїстичними промовами буде неодноразово спародійоване в комедіях Вільяма Шекспіра.

Цікаво, що в «Кампаспі», як, до речі, й раніше у передмові до «Евфуеса», Джон Лілі досить відверто декларує власну мистецьку позицію. Зокрема, пролог, написаний для постановки в театрі «Блекфрайерс», містить пасаж, в якому автор заявляє про намір не відступатися від власної вишуканої манери та «перемішати веселість із порадами, повчання із задоволенням, не погоджуючись з тим, що неможна сіяти прянощі у тому ж садку, де вирощують квіти»⁴⁰.

Авторське кредо Лілі-комедіографа, яке актуалізує відомий з часів античності принцип Горація «розважаючи – повчай», залишатиметься незмінним і в наступних його п'єсах. У пролозі до комедії «Сафо і Фаон» він пояснює, в

⁴⁰ *Lyly J. Campaspe // The Complete Works of John Lyly. In 3 vols. / Ed. by R. Warwick Bond. – Oxford: At the Clarendon Press, 1902. – Vol II. – P. 314.*

I. Історико-літературний процес

чому саме полягає відмінність його комізму: «Ми маємо намір стимулювати цього разу внутрішнє захоплення, а не зовнішню легкість, викликати, якщо можливо, м'яку посмішку, а не гучний сміх, адже нам відомо, що мудрому поєднання доброї поради з дотепністю настільки ж приємне, наскільки дурневі – поєднання бурних веселощів з брутальністю»⁴¹.

У п'єсах «Сафо і Фаон» та «Галатея» зустрічається чимало алюзій на тогочасні події. Зокрема перша комедія, сюжет якої розгортається навколо стосунків у любовному трикутнику (Венера закохується в юнака-перевізника Фаона, який кохає цнотливу королеву Сицилії Сафо, що має до нього таємну пристрасть; богиня просить Купідона побавити юнака почуттів до королеви, але пустотливий синок чинить по-своєму, вражаючи чарівними стрілами серце Сафо, яка стає байдужою до Фаона), містить доволі прозорі натяки на невдале сватання французького принца Франсуа Алансона до Єлизавети.

Щоправда, в сучасному літературознавстві все більшої популярності набуває інша гіпотеза, згідно з якою, цей твір Лілі інтерпретується як алегоричне зображення складних взаємовідносин Єлизавети та Роберта Дадлі, графа Лейстера, який тривалий час був її фаворитом і навіть розглядався певними колами як потенційний претендент на її руку. При цьому дослідники вбачають алегоричне зображення королеви в обох жіночих образах п'єси. Страждання Сафо, закоханої у Фаона, пов'язуються з неможливістю реалізації любовної пристрасті в житті цнотливої королеви, котра публічно проголосила обітницю безшлюбності. Мстивість Венери, готової перетворити «латук, серед якого приховується більш щаслива в коханні суперниця, на отруйний болиголов» (IV.1), асоціюється з поведінкою старіючої Єлизавети, яка так і не пробачила

⁴¹ *Lyly J. Sapho and Phao // The Complete Works of John Lyly. In 3 vols. / Ed. by R. Warwick Bond. – Oxford: At the Clarendon Press, 1902. – Vol II. – P. 371.*

своїй конкурентці – юній і чарівній фрейліні Леттіс Нолліз – її таємного шлюбу з Робертом Дадлі.

Комедія «Сафо і Фаон», на думку Е.Фіндлей, може бути прочитана як меланхолійний ретроспективний коментар до реальної історії англійської королеви, яка змушена була заради інтересів держави відмовитися від подружнього життя та придушити власну сексуальність. «Жіноча аудиторія при дворі і в театрі «Блекфрайерс», – пише дослідниця, – можливо й не пов'язувала зображуване зі статусом королеви чи національною політикою, але необхідність стримувати власні бажання з огляду на династичні міркування була, напевне, відома багатьом із них... У третій сцені четвертого акту супутниці Сафо розповідають про свої фантастичні видіння, які втілюють колективний жіночий досвід: пристрасть, вірність, заздрісне бажання шлюбу і кохання. Сни виконують функцію придворного коду, який дозволяє артикулювати прагнення і страхи, одночасно приховуючи й висловлюючи їх»⁴².

У п'єсі «Галатея» розробляється декілька міфологічних мотивів, які формують цілком органічну сюжетну єдність. Запозичені з добре відомих у ті часи джерел (міф про доньку троянського царя Гесіону, призначену в жертву морському чудовиську; історія з дев'ятої книги «Метаморфоз» Овідія про перетворення дівчини Іфіс на юнака; витівки Купідона, описані в «Амінті» Торквато Тассо), вони набувають під пером Дж.Лілі нового звучання. Сюжет комедії є доволі динамічним і його розгортання супроводжується постійним втручанням мешканців Олімпу в людські справи. Пастухи, яким драматург дає імена Тітір і Мелібей (герої «Буколік» Вергілія), перевдягають своїх доньок Галатею і Філіду в чоловіче вбрання, аби не віддавати їх

⁴² Findlay A. Women and Drama / A Companion to English Renaissance Literature and Culture. Ed. by Michael Hattaway. – L.: Blackwell Publishing, 2003. – P. 502.

I. Історико-літературний процес

ненажерливому посланцеві Нептуна Агару. Переховуючись у пасторальному лісі, перевдягнені дівчата закохуються одна в одну, оскільки кожна з них вважає іншу хлопцем. Крім того, з волі пустуна Купідона в них закохуються німфи цнотливої Діани, в образі якої сучасники з легкістю вгадували риси королеви Єлизавети⁴³. Розгнівана богиня ловить і зв'язує Купідона, обриває йому крила та спалює стріли. Венера, дізнавшись про небезпеку, що загрожує її синові, благає Діану відпустити його. Венеру підтримує і закоханий у неї Нептун, що зголошується покласти край жертвоприношенням. Зрештою Діана погоджується звільнити Купідона і той позбавляє німф небезпечної пристрасті. Але взаємне кохання в серцях Галатеї і Філіди, до якого Купідон не причетний, все ще не згасає. Коли з'ясовується, що кожна з них є дівчиною, виникає доволі напружена ситуація, яка загрожує перерости в морально-психологічний конфлікт. Юні героїні та їхні батьки впадають у розпач, Нептун гнівно засуджує ганебну пристрасть, але втручання Венери, яка перетворює одну з дівчат на юнака, призводить до щасливого фіналу. В епілозі Галатея звертається до жіноцтва із закликом радо віддаватися коханню, оскільки воно має величезну силу, підкоряє жіночі серця та завжди перемагає.

У комедії «Галатея» Дж.Лілі започаткував декілька плідних для елизаветинської драматургії новацій, що згодом були підхоплені та розвинуті його сучасниками. Це і мотив перевдягання, яке спричинює низку непорозумінь, і введення до художнього простору комедії міфологічних богів, які втручаються у земні справи, і включення до

⁴³ На думку дослідника М.Пінкомба, така репрезентація Діани приховувала в собі доволі критичне ставлення до культу цнотливості, ревно нав'язуваного королевою у придворних колах (див.: *Pincombe M. The Plays of John Lyly: Eros and Eliza.* – Manchester: Manchester Univ Press, 1997. – P. 136). Це припущення видається доволі слушним з огляду на загальний пафос комедії, яка просякнута апологетикою чуттєвості, та епілог, в якому звучить ренесансний гімн коханню.

п'єси низки пісень, що виконуються персонажами. До речі, вплив цієї п'єси, на думку науковців, відчувається у Шекспіровому «Сні літньої ночі».

Комедія «Ендіміон» (1588), яку Дж.Довер Вілсон назвав «найромантичнішою з усіх п'єс Джона Лілі»⁴⁴, є надзвичайно оригінальним алегоричним твором, розкодування політичної семантики якого стало улюбленою справою кількох поколінь дослідників. Ще у середині позаминулого століття шекспірознавець Н.Геплін висунув гіпотезу, що кожний із персонажів цієї «політичної алегорії» мав свого прототипа серед представників придворних кіл: Ендіміон – граф Лейстер, Цинтія – Єлизавета, Телл (колишня кохана Ендіміона) – графиня Шеффілд, Евменід (вірний друг головного героя) – граф Сассекс і т. ін.⁴⁵ Дж.Бейкер ставить під сумнів продуктивність пошуків історичних прототипів для кожного з тридцяти персонажів п'єси Лілі, хоча й поділяє думку про те, що драматург висловив у ній своє ставлення до подій, які жваво обговорювалися у 1578–1580 роках, тобто тоді, коли граф Лейстер потрапив у немилість до Єлизавети. Цей дослідник навіть висловлює припущення, що «Ендіміон» писався з конкретною метою (спробувати за допомогою політичних алегорій вплинути на королеву, аби вона повернула колишньому фаворитові свою прихильність) і в разі успіху автор міг розраховувати на щедру винагороду з боку графа, а можливо, навіть і самої королеви.

У п'єсі «Ендіміон» Дж.Лілі розробляє добре знаний в епоху Відродження міфологічний сюжет про прекрасного юнака, що був покараний за своє кохання вічним сном, врятувати від якого може лише поцілунок коханої.

⁴⁴ *Wilson J. D. John Lyly... – P. 110.*

⁴⁵ Детальніше про концепцію Н.Гепліна див.: *Baker G. P. John Lyly // John Lyly. Endymion. The Man in the Moon / Ed. by George P. Baker. – New York: Henry Holt and Company, 1894. – P. xliii–xliv.*

I. Історико-літературний процес

Зберігаючи лейтмотив міфу, драматург суттєво трансформує його фабулу, привносить низку нових сюжетних ліній, помітно збільшує кількість дійових осіб.

Головний герой п'єси юний красень Ендіміон розриває стосунки з колишньою коханою (Телл) через пристрасть до чарівної богині Місяця (Цинтії), яка сприймає його зізнання стримано і навіть прохолодно. Телл вирішує помститися зрадливому Ендіміонові та звертається за допомогою до чаклунки Діпс, яка занурює його у безпробудний сон. Коли Цинтія дізнається про те, що ніхто не може розбудити Ендіміона, який під час сну старішає та марніє, вона відправляє його друга Евменіда до чарівного джерела, що спроможне дати відповідь на будь-яке одне запитання. Дорогою Евмінід закохується у Сіміл, але дівчина лише глузує з його почуттів. Тож, коли у хлопця з'являється можливість поставити джерелу одне-єдине запитання, йому доводиться робити нелегкий морально-етичний вибір: врятувати друга од вічного сну чи допомогти собі самому знайти щастя у взаємному коханні. Почуття дружнього обов'язку бере верх і Евмінід дізнається, що розбудити Ендіміона може лише поцілунок Цинтії. Богиня цілує Ендіміона, він прокидається після 40-річного сну, до нього знову повертаються колишні сили і молодість. На radoшах великодушна Цинтія вибачає всіх винуватців Ендімінової хвороби, і комедія завершується низкою шлюбів. Неодруженим залишається лише головний герой: він усе ще кохає Цинтію, однак добре розуміє, що богиня має залишатися цнотливою й недосяжною, тож його почуття є платонічними, а щира відданість поєднується з шанобливим поклонінням.

Ускладнення міфологічної сюжетної лінії за рахунок низки колізій, які є продуктами авторської фантазії, та включення до системи персонажів великої кількості героїв, кожен з яких виконує свою функцію, призводять до відчутного розширення проблемно-тематичного діапазону.

Це, в свою чергу, відкриває широкі можливості для втілення політичних алегорій та реалізації психологічного модусу. Внутрішні монологи, аутодіалоги, ламентациї й медитації дозволяють драматургові відтворити переживання героїв у ситуації складного морально-етичного вибору або в граничному емоційному стані. Привнесення до художнього простору комедії ліричного струменя, психологізація характерів, створення романтичної атмосфери – ті риси поезики «Ендіміона», які згодом будуть розвинуті в комедіях Шекспіра.

Наприкінці 1580-х років Джон Лілі, продовжуючи виконувати функції розпорядника придворних святкувань, розпочинає свою політичну діяльність. Він неодноразово обирається до парламенту: у 1588 році від м. Гінтон, графства Вілтшир, у 1592-1593 та 1601 р.р. – від м. Ейлсбері, а у 1597 р. – від м. Епплебі. Саме під впливом друзів із парламентського оточення він стає одним із учасників так званої Марпрелатівської полеміки, що розгорнулася навколо обговорення деяких питань церковного життя.

Ця полеміка розпочалася у 1588 році, коли один за одним вийшли друком сім анонімних гостросатиричних памфлетів, у яких піддавалася нищівній критиці релігійна політика елизаветинського уряду та викривалися численні вади церковної практики англіканських єпископів. Підписані іменем вигаданої особи – такого собі Мартіна Марпрелата – ці твори містили відверті натяки на корумпованість верхівки англіканської церкви та закликали відданих громадян Англії стати в опозицію до єпископату. Уряд, у свою чергу, запропонував декому із відомих тогочасних літераторів написати памфлети у відповідь Марпрелату. Серед них був і Джон Лілі – автор полемічного твору «Священик з сокирою», через який він розсварився з давнім другом Габріелем Гарві.

I. Історико-літературний процес

У 1591 році лондонська влада заборонила вистави театральної трупи «Діти Св. Павла», де Дж.Лілі протягом багатьох років виконував обов'язки одного з керівників. Це призвело до різкого погіршення його фінансового становища. Він продовжував писати і ставити п'єси, однак вони не приносили бажаного успіху, адже в цей час на англійській сцені уже з тріумфом йшли вистави Крістофера Марло, Томаса Кіда та Вільяма Шекспіра.

Пізня драматургія Дж.Лілі розвиває традиції, започатковані ранніми п'єсами, але притаманна їм сентиментально-романтична тональність в ній поступається місцем сатиричному пафосу. Комедія «Мідас» (1589), що написана невдовзі після перемоги над іспанською Армадою, розробляється сюжет із Овідієвих «Метаморфоз». Але добре відомі міфологічні колізії набувають тут патріотичного звучання, внаслідок чого комедія перетворюється на алегоричну сатиру, спрямовану проти короля Філіпа II та католицької Іспанії. П'єса «Матуся Бомбі» (біля 1590, опубл. 1594) помітно відрізняється від інших драматичних творів Дж.Лілі як сюжетом та проблематикою, так і системою образів. У ній панує атмосфера повсякденності, а за характером гумору і потягом до реалістичного відтворення сцен сільського життя вона скоріше нагадує твори Генрі Четтла або Томаса Неша. Комедія «Жінка на Місяці» (1593) – єдина з п'єс Дж.Лілі, що написана білим віршем, – розробляє міфологічний сюжет про Пандору й інтерпретується деякими дослідниками як твір антифеміністичного спрямування. Останню пасторально-міфологічну комедію «Метаморфози кохання» (1601) фахівці вважають найменш вдалою в художньому плані: в ній немає того іскрометного комізму, що властивий іншим п'єсам Дж.Лілі.

Останні роки життя літератора пройшли у бідності: він неодноразово звертався з петиціями і проханнями про

фінансову допомогу до Роберта Сесіла – сина свого колишнього покровителя – і навіть до самої королеви Єлизавети, однак жодної відповіді не отримав. Помер Джон Лілі у 53-річному віці від чуми. Згідно із записами, що збереглися у лондонській церкві Святого Варфоломія, його відспівували 30 листопада 1606 року. Похований він був там же, однак його могила не збереглася до наших днів, оскільки її зруйнували під час реконструкції церкви.

Підсумовуючи, зазначимо, що огляд проблемно-тематичного спектру літературної спадщини Джона Лілі в соціокультурному контексті елизаветинської доби дає підстави говорити про те, що одним із провідних імперативів життєвої і творчої активності митця було прагнення за рахунок свого таланту досягти суспільного визнання та фінансового успіху, піднятися на вищий щабель соціальної ієрархії. Ця риса була притаманна багатьом елизаветинцям, зокрема Е.Спенсеру, К.Марло, В.Шекспіру, яким вдалося подолати обмеження, детерміновані їхнім походженням, та, сконструювавши нову ідентичність, «перейти із замкнутих соціальних кіл у сфери, де вони змогли зустріти тих, хто був наділений владою і величчю»⁴⁶.

Невдалі спроби зробити академічну кар'єру, наслідуючи приклад славнозвісних родичів по батьківській лінії – оксфордського реформатора Вільяма Лілі та педагога Джорджа Лілі, сформували певний психологічний комплекс, який спонукав його постійно доводити власну інтелектуальну повноцінність. Евфуїстична манера письма якраз і стала тією сферою, в якій Джонови Лілі вдалося продемонструвати надзвичайно широку загальну ерудицію, гостроту розуму, дотепність, вишукану риторичну майстерність і неперевершений талант тонкого стиліста.

⁴⁶ *Гринблатт С.* Формирование "я" в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира / НЛО. – № 35. – 1999. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/grinblat.html>

I. Історико-літературний процес

При цьому сформований ренесансним гуманізмом пієтет до Цицеронівської риторики поєднувався із суто маньєристичним прагненням бути унікальним, мати власний художній почерк.

Ставши законодавцем літературної моди, амбіційний письменник, який не мав ані аристократичного походження, ані великих статків, поставив собі за мету здобути популярність в елітарних колах. Саме цим можна пояснити його дивовижну активність, пов'язану з театральними практиками, які набували все більшої популярності при дворі Єлизавети (педженти, маски, різноманітні святкові дійства та сценічні вистави). У його драматичних творах, як і в романах, відчувається настійливе бажання задекларувати свою відданість вінценосній особі та прагнення імпліцитно показати розуміння делікатних морально-психологічних проблем, породжуваних зіткненням в особистості Єлизавети двох іпостасей – жінки, яка прагне бути коханою, та королеви, яка приносить власне жіноче єство на олтар державних інтересів. Практично в кожній з його комедій знаходимо колізії та образи, що є алегоричними або алюзивними проєкціями конкретних історичних подій і персоналій.

УДК: 821.111:82.09

Борискіна Ксенія
(Запоріжжя)

Специфіка репрезентації «римського тексту» в п'єсі «Юлій Цезар» В.Шекспіра

У статті представлена спроба аналізу специфіки репрезентації «римського тексту» в п'єсі В.Шекспіра «Юлій Цезар» з використанням запропонованої В.Топоровим методології розгляду локальних текстів. При цьому в структурі тексту виокремлюються три магістральні рівні. Перший формується за допомогою низки культурно детермінованих топонімів, які сприяють обмеженню локалізації хронотопу. Другий рівень утворюється на основі розкодування релігійних вірувань і філософських практик давніх римлян. На третьому рівні Рим підноситься до метафізичного статусу моделі цивілізації.

Ключові слова: «римський текст», локальний текст, хронотоп, локус, модель, римськість, антиномічність.

Протягом останніх десятиліть з'явилася ціла низка літературознавчих досліджень, присвячених аналізу особливостей локальних міських текстів (петербурзького¹, московського², італійського³, венеціанського⁴, римського⁵,

¹ Тименчик Р., Хазан В. «На земле была одна столица...» // Петербург в поэзии русской эмиграции (первая и вторая волна). – СПб.: Академический проект, 2006. – С. 5-57.

² Шубинский В.И. Город мертвых и город бессмертных. Об эволюции образов Петербурга и Москвы в русской культуре XVIII – XX вв. // Новый мир. – 2000. – № 4. – С. 146-156.

³ Константинова С.Л. «Итальянский текст» В.Ф.Одоевского // Текст в гуманитарном сознании: Материалы межвузовской научной конференции. – М.: МГУ, 1997. – С. 113-127.

⁴ Меднис Н.Е. Венеция в русской литературе. – Новосибирск, 1999. – 391 с.

⁵ Владимирова Т.Л. Римский текст в творчестве Н.В.Гоголя: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2006. – 22 с.

I. Історико-літературний процес

лондонського⁶, київського⁷ тощо) у творчості окремих письменників. Думається, що для аналізу «римського тексту» цілком продуктивним буде використання термінологічного апарату і методологічного підходу В.М.Топорова, виробленого під час впровадження і розробки такого поняття як «петербурзький текст»⁸.

За спостереженням М.П.Анциферова, «художніми образами міста, як віковими кільцями дерева, позначаються фази розвитку культури»⁹. Такими віхами структурування «римського тексту» стали твори світових класиків, серед них «Римські елегії», «Італійська подорож», Й.-В.Гете, «Корінна, або Італія» Жермени де Сталь, «Паломництво Чайльд Гарольда» Дж.Г.Байрона, «Прогулянки Римом», «Рим, Неаполь і Флоренція» Стендаля, «Смерть у Венеції» Т.Манна, римські листи М.В.Гоголя та ін. Далеким не останнім місцем у цьому переліку посідає і п'єса «Юлій Цезар», що належить до групи так званих «римських п'єс» Шекспіра. Прикметно, що вже сама назва групи є безапеляційним свідченням певної просторової локалізації художнього світу тих творів, які до неї відносять.

Рим є не тільки реальним історично конкретним простором, але й протагоністом трагедії В.Шекспіра, одним із її ключових героїв. Більш того, «вічне місто» постає тут оригінальним мистецьким феноменом, котрий, за Ю.Лотманом, можна розглядати як «складний

⁶ Воробьева Л.В. Лондонский текст русской литературы первой трети XX века: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.01. – Томск, 2009. – 21 с.

⁷ Філатова О.С. Київський «міський текст» 20-х років ХХ століття: «анатомія», «фізіологія», «психологія» // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія: Лінгвістика і літературознавство: міжвуз. зб. наук. ст. / гол. ред. В.А.Зарва. – Бердянськ: БДПУ, 2010. – Вип. XXIII. – Ч. IV. – С. 153-161.

⁸ Топоров В.Н. Петербургский текст русской литературы. – СПб.: Искусство, 2003. – 616 с.

⁹ Анциферов Н.П. Душа Петербурга. – Л.: ЛИРА, 1990. – С. 236.

семіотичний механізм», «генератор культури», «котел текстів і кодів»¹⁰.

Метою цієї розвідки є виявлення специфіки і смислового наповнення «римського тексту» у п'єсі В.Шекспіра «Юлій Цезар». Думається, правомірним буде розподіл «римського тексту» щонайменше на три основні пласти, які у своїй сукупності сприяють формуванню цілісного уявлення про місто. По-перше, слід зупинитися на топографічних реаліях, які згадуються англійським драматургом та створюють образ локалізованого у конкретному часо-просторі Риму. По-друге, важливим є розкодування культурних детермінант «римського тексту», зокрема згадок про філософські практики та релігійні вірування, що лежали в основі світогляду римлян. По-третє, доцільним представляється розгляд верхівки римського тексту – метафізичного пласту. Саме цей рівень тексту надає можливість охопити Шекспірове бачення Риму в усій його комплексності, тобто вийти за межі конкретного міста і сприйняти Рим як модель розвитку цивілізації, досягнути його історичну значущість.

Варто зазначити, що у п'єсі реципієнт навряд чи знайде безпосередній детальний опис зовнішнього вигляду «вічного міста», та попри це, у його свідомості буде сформована більш-менш повна візія Риму, яка створюється, зокрема, за допомогою зображення мешканців міста у багатогранності їхніх взаємовідношень, за рахунок згадування окремих топонімів та суто римських реалій і навіть опису стихійних сил, які слугують своєрідними знаменнями подальших сюжетних колізій.

Перший шар «римського тексту» реалізується через згадування про вулиці, будівлі, форум, пам'ятники, історію, видатних особистостей, завдяки яким створюється

¹⁰ *Лотман Ю.М. Символика Петербурга и проблемы семиотики города // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1984. – Вып. 664. – С. 35.*

I. Історико-літературний процес

певна система символів та знаків, що знаходить свої втілення в тексті.

У тексті п'єси реципієнт зустрічає багатий онімічний ряд. Сюди можна віднести топоніми, тобто локації, в яких відбуваються воєнні дії поза межами Риму (міста Сарди (IV, 2), Філіппи (IV, 3), острів Фазос (V, 3)), а також гідроніми, зокрема назву річки Тібр з навислими кручами та найнижчою течією (I, 1), на берегах якого розкинулося «вічне місто». Крім того, у п'єсі представлена ціла низка міфонімів, що віддзеркалюють імплікації вшановування, а подекуди й побоювання богів, наявні у тогочасних римських громадян (Ереб – уособлення вічного мороку (II, 1); Геката – богиня місячного світла і пекла (III, 1); Фортуна – богиня долі (III, 2), Плутон – володар загробного світу (IV, 3)). Привертає увагу і ціла низка урбанонімів, тобто назв історично значимих споруд, які сприяють ще більшій локалізації простору (Капітолій, де відбуваються засідання сенату і народного зібрання; театр Помпея, в якому інколи збираються сенатори (I, 3); портик Помпея (I, 3); статуя Брута (I, 3); статуя Помпея (III, 1))¹¹.

Показником «римськості» тексту є також наявність доволі великого корпусу реалій, що використовуються на позначення тих чи інших предметів та об'єктів. Приміром, ренесансний драматург цілком свідомо застосовує назви політичних посад римських почесних громадян (сенатор, претор, трибун, тріумвір, авгур – жрець, який передбачав результат тих чи інших подій шляхом тлумачення небесних знамень під час жертвоприношення (II, 1; II, 2)), а також цілу низку побутових реалій (тога – верхній одяг чоловіків-громадян Давнього Риму (III, 2), драхма – срібна монета (III, 2), березневі іди – за сучасним календарем це 15 березня, коли римляни святкували прихід нового року (II, 1)).

¹¹ Шекспір В. Юлій Цезар // Твори : в 6 т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 4. – С. 250-330.

Показовим є той факт, що більшість подій у п'єсі відбувається на вулицях міста або у знакових спорудах, де присутня значна кількість людей. Тож, у тексті виразно окреслюється своєрідна опозиція внутрішнього і зовнішнього простору: Рим зовнішній і Рим внутрішній. За словами Д.О.Щукіної, цей просторовий дуалізм «реалізується у художньому тексті протиставленням «свій – чужий». У свою чергу «внутрішній» простір, чітко структурований і ... антропоцентричний та співвідноситься з просторовими локусами «дома» й «міста», і крім того виконує функції захисту, охорони людини від ворожого зовнішнього простору»¹².

Приміром, Брут із публічної сфери переноситься автором до сфери приватного простору, а саме – в сад (II, I), де він, подалі від інших, розмірковує над долею Риму і зрештою вирішує позбавитися диктатора Цезаря насильственным шляхом. Традиційно сад вважається місцем, де поет або філософ, осторонь від метушні, віддається своїм роздумам те веде мирні бесіди з друзями, такими ж «посвяченими» й «причетними», як і він¹³.

Прикметно, що на остаточне рішення Брута значною мірою впливає прихід до його оселі групи змовників на чолі з Кассієм, тобто зовнішній простір при цьому витісняє внутрішній, а приватні вагання затьмарюються публічним обов'язком. Доказом порушення гармонійного стану в рамках локусу дома слугує і небажання протагоніста ділитися своїми переживаннями та намірами з власною дружиною Порцією.

Отже Шекспір, прагнучи історичної достовірності, зображує не лише «вічне місто» з його знаменитими пам'ятками і загальновідомими реаліями, а живий

¹² *Щукина Д.А.* Пространство в художественном тексте и пространство художественного текста. – СПб.: СПбГИ, 2003. – С. 27.

¹³ *Петровский М.* На вершине доброго пути. Поэтические сады Максима Рыльского // Городу и миру: Киевские очерки. – К.: Радянський письменник, 1990. – С. 282.

I. Історико-літературний процес

організм, що живе своїм життям, має свої особливості, які вповні знаходять свій вияв на культурному щаблі прочитання «римського тексту» п'єси.

На наступному щаблі конструювання «римського тексту» В.Шекспір переконливо демонструє знання звичаїв і традицій давніх римлян. Автор добре обізнаний і з культурою Давнього Риму, доказом чого є згадки про святкові дійства, наприклад, про тріумф воєначальників, що здобули перемогу над зовнішніми ворогами Римської імперії, або Луперкалії – своєрідний фестиваль еротизму і кохання.

У «римському тексті» п'єси «Юлій Цезар» знайшло відображення і філософське тло римського життя, а саме відлуння філософії епікурейців та віровчення стоїків (V, 1). Шекспірівський Кассій, приміром, спочатку сповідує епікурейські ідеї, зокрема, концепцію щодо можливості «самопричинного відхилення» людини від шляху долі, начертаної богами¹⁴, а на схилі життя відступається від своїх поглядів та звертає увагу на небесні знамення:

... я тримався Епікура
І поглядів його, та передумав
І вірую частково віщуванням (V, 1).
(переклад В.Мусика)

Протилежної позиції стосовно свободи людини у власних вчинках, як відомо, дотримувалися стоїки, Вони стверджували, що людина в жодному разі не повинна опиратися необхідності, божественному фатуму, що все у житті запрограмовано вищими силами, тож людина має змиритися з цим, позбавитися зайвих пристрастей і в такий спосіб досягти гармонії та щастя. Саме стоїцизм властивий протагоністу п'єси Бруту, однак і він врешті-решт змушений зректися своїх поглядів та вчинити самогубство, до якого ще напередодні ставився з презирством:

¹⁴ На думку Епікура і його послідовників, боги взагалі не втручаються у земні справи людей, а люди, в свою чергу, мають свободу вибору.

Низькими й легкодушними здаються,
Хто, боячись того, що може статись,
Собі життя вкорочує. А я,
Озброївшись терпінням, покладаюсь
На волю сил високих, що вершать
Всі наші справи (V, 1).

Згадані позатекстові елементи вплітаються у текст і спонукають читачів і глядачів вийти за межі текстового простору та віднайти зв'язок з історичною реальністю. Таким чином текст продовжує жити і не обмежується виключно «речово-об'єктним рівнем»¹⁵.

Найвищим рівнем розкодування семантичних смислів, закладених у п'єсі, є виокремлення певного метафізичного конструкту, складного за своєю будовою і механізмами впливу на реципієнтів. За словами Т.Л.Владимирової, «метафізика міста з точки зору дослідників міських текстів – це типові риси, що визначають його унікальність»¹⁶. Думається, що цей рівень складається з кількох шарів, які формують більш-менш цілісний образ великого міста. Серед них найбільшу увагу привертають психологічний, символічний та провіденціалістсько-міфічний пласти.

Цікаво, що на психологічному рівні «римський текст» віддзеркалює весь містицизм, яким сповнене місто. Це проявляється насамперед у наявності значної кількості згадок про потойбічні прояви (сцени пророцтв, сновидінь, небесних знамень). За слушним зауваженням дослідниці М.Гарбер, «більшість сюжету п'єси «Юлій Цезар» формується завдяки пророчим снам і символам»¹⁷. Такі елементи сюжету виконують прогностичну роль, «рятувальну функцію»¹⁸, застерігають про можливу

¹⁵ Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 7.

¹⁶ Владимирова Т.Л. Цит. вид. – С. 8.

¹⁷ Garber M. Dream in Shakespeare. From Metaphor to Metamorphosis. – New Haven & L.: Yale University Press, 1974. – P. 48.

¹⁸ Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 66.

I. Історико-літературний процес

небезпеку. Суголосною є і думка С.Корсо, що протягом розвитку драматичної дії у творі безліч містичних проявів моделюють поведінку персонажів, скеровують їхні думки, викривають світоглядні уявлення і острахи. При цьому трагедійний фінал багато в чому спричинений нехтуванням застережень вищих сил¹⁹. Увесь корпус знамень викриває обмеженість розуміння людиною навколишнього світу і власної психології.

На психологічному рівні Рим став уособленням усього шляхетного, величного, відважного, раціонального. Такий образ міста сформувався, насамперед, завдяки його літературним проєкціям у культурі наступних епох. Приміром, у п'єсі «Юлій Цезар» домінує відчуття справжньої римськості всього, що відбувається, герої постійно нагадують собі та один одному, що вони є громадянами Великого Риму, тож не мають права зганьбити римські чесноти²⁰. Прикметно, що римський світ у Шекспіра – це, передусім, світ маскулінний, де обов'язок перед державою та її громадянами стоїть вище за особисті інтереси. У цьому контексті цікаво зауважити, що Москва багатьма російськими письменниками, зокрема Л.М.Толстим, сприймається, головним чином, як стихія материнська, жіноча²¹. Хоча у листах М.В.Гоголя²² навіть і Рим також асоціюється з фемінним началом.

Звісно, Рим у Шекспіра є містом контрастів, у якому сусідять порядок і хаос, помірність і безлад, закон і анархія, гармонія і дисгармонія, але саме ця полярність, поєднання нібито непоєднуваного і надає йому неповторного колориту. «Поєднання раціонального-логіко-дискурсивного,

¹⁹ *Corso S.* What Calpurnia Knew. Julius Caesar and the Language of Dreams // Questioning Bodies in Shakespeare's Rome / Ed. by M.Garbero, N.Isenberg, M.Pennachia. – Goettingen: Hubert & Co., 2010. – P. 176.

²⁰ *Пинский Л.Е.* Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 87.

²¹ *Анциферов Н.П.* Цит. вид. – С. 15.

²² *Владимирова Т.Л.* Цит. вид. – С. 15.

історичного і філософського, умоглядного, дискретного з ірраціональним, художнім, інтуїтивно-містичним, безперервним»²³ зумовлюють амбівалентність ставлення до протагоністів Шекспірової п'єси, принципову неможливість будь-яких полярних потрактувань моральних норм, яких дотримуються персонажі. Драматург створює «настільки сильне енергетичне поле, що все множинно-різнобічне, строкате, індивідуально-оціночне втягується у це поле, захоплюється ним і ніби втілюється в ньому у плоть і дух єдиного тексту: плоть зміцнює і зрощує цей текст, дух же визначає напрямок його руху і глибину змісту тексту»²⁴. Психологічна сутність Риму розкривається саме в цій антиномічності.

Цілком справедливим видається спостереження литовської дослідниці Е.Лассан про те, що такі визначні локуси, як Рим, отримують в культурі символічне забарвлення: «їх номінації пов'язують світ денотатів зі світом психічної реальності, – в останньому денотати таких назв наділяються набором асоціацій, характерних для колективної свідомості, самі ж номінації у мовній свідомості наділяються відповідними конотаціями»²⁵.

Ця символічність або надсемантичність тексту, за концепцією В.М.Топорова, проявляється вповні у здатності його відтворення навіть при заcodуванні певних елементів, його культурних і духовних проявів. У такому випадку реципієнт все ж мав би змогу відчувати певні згустки смислу, які структурують текст. Локальний текст, з одного боку, базується на емпіричних фактах міста, а з іншого – має відносну незалежність від міста, тож і текст, і місто взаємозалежать і взаємообумовлюють одне одного²⁶.

²³ Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 50.

²⁴ Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 9.

²⁵ Лассан Э. О локусах культуры как реализации пространственных координат сознания (Облака и обрывы русской культуры) [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ling.x-artstudio.de/st12.html>

²⁶ Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 27-28.

I. Історико-літературний процес

Більш того, у складній системі відносин знаходяться не лише місто і текст, але й самі автори, які долучилися до формування «римського тексту», але не пов'язані напряду. Цю тезу ілюструє думка В.М.Топорова: «Текст єдиний і зв'язний ..., хоча він писався (і, можливо, буде писатися) багатьма авторами, тому що виник десь на півшляху між об'єктом і всіма цими авторами, у просторі, що характеризується ... наявністю певних принципів відбору і синтезування матеріалів, а також завданням і метою, пов'язаними з текстом»²⁷. Шекспіровий текст ілюструє унікальне сполучення синхронічного і панхронічного («вічного») Риму.

Прикметно, що значний вплив на символічну природу тексту має його початкова спрямованість на публіку, своєрідна гра. За спостереженням Ю.М.Лотмана, театральність є віддзеркаленням умовності, яка підміняє справжнє існування «начебто існуванням»²⁸. У самому тексті твору присутні «елементи метаопису» (термін В.М.Топорова), такі як театр, публіка, роль, актор. Усі персонажі п'єси – своєрідні актори історії, які змушені виконувати свої ролі відповідно до її задуму.

Найбільш орієнтованою на публіку є сцена, яка навіки увійшла до скарбниці історії людства, – сцена смерті Юлія Цезаря. Змовники приписують диктаторові роль тирана, тож благородна мета (запобігти руйнації республіканського ладу) своєрідним чином виправдовує їхній вчинок – жорстоке вбивство. Театральність насильницького акту підкреслюється сакралізацією дійства – вмиванням рук у крові Цезаря. За словами італійського дослідника А.Серп'єрі, «театр» історії заплямовується кров'ю, а завуальоване вбивство – це

²⁷ Там само. – С. 26.

²⁸ Лотман Ю.М. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – С. 231.

необхідність, спричинена загрозою демократії»²⁹. Варто підкреслити, що самі змовники цілком свідомі значущості свого вчинку і його впливу на прийдешні покоління:

Схиліться ж, мийтесь. Проминуть віки,
І в тих державах, що колись постануть,
На ще не знаних мовах подвиг наш
Актори гратимуть. (III, 1)

Не менш переконливим прикладом театральності як невід'ємної характеристики «римського тексту» у творі В.Шекспіра є своєрідний словесний двобій між Брутом і Антонієм (III, 2), що відображає наявність певних стратегій впливу на натовп і маніпуляції ним ще за часів давнього Риму. Антоній дуже вміло вибудовує власну промову над тілом загиблого Цезаря, він вправно маніпулює слухачами, змушуючи їх грати за власним планом, він трансформує їх у «акторів своєї сцени, і вони стають самою Історією, майже всупереч власній волі»³⁰.

Утім, не лише простолюдини, але й самі Антоній і Брут, по суті, є лише пішаками на шахівниці історії, справжню гру якої їм не під силу контролювати, і вона, як зазначає А.Серп'єрі, «продовжує свій тріумфальний хід крізь століття»³¹. Суголосну думку висловлює й російський літературознавець Л.Пінський, котрий вважає, що Шекспірові було зручно використовувати всесвітньо відомі образи, які уособлювали акторів Часу і поставали живими маріонетками у спектаклі Історії³², у своєрідному «політичному театрі»³³. Отже, у глядача п'єси може

²⁹ *Serpieri A. Body and History in the Political Rhetoric of Julius Caesar // Questioning Bodies in Shakespeare's Rome / Ed. by M.Garbero, N.Isenberg, M.Pennachia. – Goettingen: Hubert & Co., 2010. – P. 223-235.*

³⁰ *Ibid.* – P. 231.

³¹ *Ibid.* – P. 236.

³² *Пинский Л.Е. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 86.*

³³ Там само. – С. 93.

I. Історико-літературний процес

виникати відчуття «вистави у виставі», породжуване наскрізною театральністю римського простору.

Міський текст «Юлія Цезаря» виступає в ролі дзеркала, що відображає міфічну природу історичного сюжету, його провідеціалістський потенціал. Міфологізуючи Рим, драматург долає «розрив часу», міф таким чином виступає «машиною знищення часу»³⁴.

Характеристика Петербурга В.М.Топоровим цілком правомірно може бути застосована й по відношенню до Рима. Спільним для цих двох міст є те, що їхній текст – це не просто ще один із безлічі міських текстів, а майже «метафізичне поняття, яке застосовується до різних речей і явищ, щоб вивідати, розпізнати, дослідити їхню «душу», їх «символ віри»³⁵.

Конструювання загального «римського тексту» – це «складна гра, в якій поєднуються різнобічне і тотожне, реальне і вигадане, часові й просторові шаблі»³⁶. За понад трьохтисячолітню історію італійського міста все ще немає точного визначення сутності римського духу, сповненого «підвищеної і гіпертрофованої знаковості»³⁷. Реальний Рим за допомогою слова, пензля і різця міфологізується, перевідтворюється.

Важко не погодитися з думкою культуролога і літературознавця М.П.Анциферова про те, що «образ міста має свою долю. Він живе своїм життям, як і саме місто, незалежний від вражень окремих його мешканців. Він має власні закони розвитку, над якими не владні носії цього образу, його виразники. Особистість, що споглядає місто, звісно, залишає на відображеному нею враженні відбиток

³⁴ *Леви-Стросс К.* Структурная антропология. – М.: Наука, 1983. – С. 189.

³⁵ *Тименчик Р., Хазан В.* Цит. вид. – С. 7.

³⁶ *Топоров В.Н.* Цит. вид. – С. 35.

³⁷ Там само. – С. 35.

своєї індивідуальності, але цей відбиток видозмінює лише деталі»³⁸.

Рим В.Шекспіра – не лише конкретне європейське місто, а місто-образ, місто-модель цивілізації, місто-уособлення всього світу. У «римському тексті» знайшли своє відображення естетичні, етико-філософські, культурно-психологічні світоглядні уподобання англійського Барда. Центральність, ключове значення «вічного міста» для розвитку людства в цілому підкреслюється і його розташуванням на пагорбах, на верхів'ї, вище за інших. Рим ніби виступає своєрідним медіумом між світом земним і світом небесним. До цього міста завжди ставилися з повагою, пошаною, захоплювалися його величчю та закарбованою у камені давниною. За спостереженням Т.Л.Владимирової, в західноєвропейській літературі сформувалися сталі характеристики (античний, вічний, старий, давній, великий, вільний, всесильний, знаменитий, гордий) і асоціативні атрибути Риму («князь землі», «столиця світу», «владарка світу», «країна сонця», «земля мрії», «семипагорбна столиця», «земний едем», «обитель краси», «столиця мистецтв»)³⁹.

«Римський текст» у п'єсі «Юлій Цезар» являє собою метафізичну єдність, де органічно поєдналися емпіричне і надемпіричне, психологічне і міфічне. Рим «здійснює прорив у сферу символічного і провіденційного»⁴⁰ завдяки «римському тексту» В.Шекспіра, в якому переплетені вищі смисли і цілі. Саме у ренесансного драматурга римська тема набула нового забарвлення, міцно увійшовши до скарбниці світової класики.

³⁸ Анциферов Н.П. Цит. вид. – С. 36-37.

³⁹ Владимирова Т.Л. Цит. вид. – С. 8.

⁴⁰ Топоров В.Н. Цит. вид. – С. 23.

УДК: 811.111Ш – 193.3.09

Ніколаєнко Світлана
(Київ)

Символіка топосу Троянди в сонетарії Вільяма Шекспіра

Здійснений у статті аналіз художнього образу Троянди, віддзеркаленого в сонетарії Вільяма Шекспіра, свідчить про те, що шекспірівська Троянда має багато іпостасей, які, з одного боку, втілюють ідеал краси та символізують гармонію духовного багатства і зовнішньої вроди, а з іншого – демонструють недосконалість земної краси, небезпеку спотворення дарованої природою досконалості та підміни справжнього ідеалу. Цей образ, що є одним із центральних символів образної системи В. Шекспіра, може служити ключем до розуміння його сонетів.

Ключові слова: образ Троянди, сонети Шекспіра, символ, Троянда краси, краса, любов, благо.

Серпанок таїни з давніх-давен оповивав Троянду і вабив багатьох шукачів істини осягнути глибину одного із найпоширеніших міфопоетичних символів світу.

Видатний італійський науковець і письменник Умберто Еко, пояснюючи назву свого першого художнього твору “Ім’я Троянди”, говорив, що Троянда як символічна фігура до того насичена смислами, що смислу у неї майже не залишилось.

Але саме оце “майже” хвилює дослідників та кличе до нових спроб осмислення символу Троянди як вищої сходинки духовної досконалості. Деякі науковці вважають цей символ своєрідним кодом, що шифрує сутність самого життя в універсальному та індивідуальному сенсі.

Отже, метою даної розвідки є інтерпретація художнього образу Троянди, віддзеркаленого в сонетарії Вільяма Шекспіра (сонети: 1, 35, 54, 67, 95)¹. Шекспірівський дискурс сьогодення відзначається поліфонією дослідницьких суджень, критичних рецепцій творчої спадщини великого митця. Праці багатьох вчених-шекспірознавців присвячені символічним образам у творчості В.Шекспіра взагалі, та в сонетарії зокрема. До образу Троянди зверталися В.П.Комарова, М.Б.Габлевич, І.О.Селезінка, Л.Фрейнкель.

В.П.Комарова, приміром, розглядає цю проблему у книзі “Метафори і алегорії у творах В. Шекспіра” та статті “Поетика любові в ранній творчості В. Шекспіра”. На її погляд, для втілення думки про співвідношення чуттєвого та морального аспектів в коханні поет звертається до світу природи. Дослідниця наголошує, що “поету вдається створити глибоке психологічне та філософське узагальнення завдяки метафорам, які передають реальні властивості речей – кольори, запахи, точно відбивають зв’язки між явищами природи і людського суспільства. Поет не змінює видимий світ заради втілення своїх емоцій, його поетична сповідь отримує універсальний характер завдяки багатій палітрі асоціацій”².

Марія Габлевич акцентує увагу на духовній концепції сонетів Вільяма Шекспіра. Троянда краси – “Beauty’s Rose” – є апогеєм еволюції культури загалом, як і “плекання – культивування всього, що є найкраще з посеред плодів, рослин, тварин, людей й людських творів-творінь”³.

*From fairest creatures we desire increase,
that thereby Beauty’s Rose might never die. (Сонет 1)*

¹ Шекспир У. Сонеты / Пер с англ. С. Я. Маршака. – СПб: Азбука-классика, 2004. – 432 с.

² Комарова В.П. Метафоры и аллегории в произведениях Шекспира. – Л.: ЛГУ, 1989. – С. 23.

³ Габлевич М. Духовна концепція сонетів Шекспіра / Ренесансні студії / Випуск 12-13. – Запоріжжя: Видавництво КПУ, 2009. – С. 135.

I. Історико-літературний процес

Шекспір, на думку української перекладачки, використовує образотворчу лексику, яка охоплює світ видимий (тілесно-матеріальний) і невидимий (душевно-духовний). Вона фокусує увагу на восьмому рядку першого сонету:

Thyself thy foe, to thy sweet self too cruel.

Чому? Марія Габлевич вважає, що Шекспір здійснює аналіз психіки Читача, ділячи його “я” на “просто-я” (“твоє я”, *thyself*) і на “твоє солодке-я” – *thy sweet self*. На її думку, “солодке-я” – це складова частина того свідомого та відповідального “я”, до якого звертається Поет, і “солодким-я” позначено те, що було окреслене “як Троянда краси; племін 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. “Пуп’янок – це те ж саме, ще нерозквітле, “солодке-я”; це пуп’янок Троянди краси, себто Краси – Любові”⁴.

З цього слідує, що Шекспір підказує нам, де і в чому полягає наше суто Людське – наша сутність, зміст і радість життя.

Англійський науковець Ліза Фрейнкель присвятила образу Троянди статтю “The Name of the Rose”, яка увійшла в недавню збірку наукових есе, присвячених дослідженням сонетів⁵. Вона розглядає образ Троянди в сонетах крізь призму християнських символів. Л.Фрейнкель стверджує, що сонети Шекспіра досліджують поетичні засади абсолюту, більш того, наголошують на неможливості розв’язання конфлікту між духом та плоттю, тому що сенс життя і полягає в переживанні цієї боротьби кожної хвилини. Змістом усієї поезії Вільяма

⁴ Ibid., С. 135.

⁵ *Freinkel L. The Name of the Rose: Christian Figuralty and Shakespear’s Sonnets / Shakespeare’s sonnets: critical essays / edited by James Schiffer, 2000,*

Шекспіра стає час, що розбивається на миттєвості, з яких і складається наше буття. Дослідниця підкреслює, що “навіть один із найулюбленіших образів В.Шекспіра – образ Троянди – не є ідеальним у повному сенсі цього слова, оскільки не завжди несе в собі ідею можливості перевтілення “до” на “після”, “плоті” в “дух”⁶.

“Троянди Шекспіра квітнуть у контексті сонетів, водночас еротичні та войовничі, особистісні та політичні”⁷. Але, на думку англійської дослідниці, не це є головним. “Вони воюють не за свій статус, чи той або інший символічний відтінок – радше, це невпинна жага повернути до себе увагу”⁸.

Образ Троянди подеколи виконує таку саму функцію і в драматичних творах Барда.

Словами Джульєти: “a rose by any other word would smell as sweet”⁹ Шекспір запрошує нас на свято краси самої Троянди, байдужої до того, якими мовними засобами її назвуть. Для Джульєти сама Троянда є парадоксальним образом, який заперечує все, що не є він сам. Її троянда є лише словом, що означає квітку. Але це “лише слово”, що “трояндою” називається, саме дає ім’я тому, що залишається за межами слів. Неповторність образу краси, втіленого в життя, і є сенсом життя.

На думку Лізи Фрейнкель, Троянда Краси ніколи не зможе зберегтися, навіть повторюючись у “living flowers” (сонет 16) – своїх нащадках, вони будуть іншими, оскільки те, що повторюється, не є красою у вищому сенсі, а більш того – кожна квітка не є вічною.

У контексті плинності часу Шекспір бачить свою поезію як мистецтво “in grafting”, наділяючи її особливою

⁶ Библия. Книга Святого Письма Старого и Нового Завета. Пер.Синодальный перевод (1825) 1 Кор. 15:44.

⁷ Freinkel L. Op. cit. – P. 247.

⁸ Ibid.

⁹ Romeo and Juliet, Act 2, Scene 2, Line 33.

I. Історико-літературний процес

місією перетворення дійсності, що обіцяє не вічну правду краси, а вічне повторення того дива, яким краса позиціонує сама себе.

Ліза Фрейнкель наголошує на втіленні дуалізму християнського світу, дуалізму плоті та духу в сонетах В.Шекспіра. Проблема Краси стає внутрішнім стрижнем образу Троянди.

Глибока безодня між плоттю та духом, гріхи плоті, передані нам у спадщину, є природними. Якщо провина неминуча, то до якого ступеня падіння може прийти сама краса або чи може відбутися те падіння через красу?

Ідеал Краси – Троянда Краси... і є тією ниткою Аріадни, яка бентежить Шекспіра, хвилює і наповнює його сонети живим диханням, весь час змінюється і являє нові грані неповторності свого образу та віддзеркалює філософські погляди поета.

Чому саме Троянда? Символіка образу Троянди надзвичайно багата. Троянда – символ завершеності, повноти та досконалості, символ вічно мінливого світу. З нею асоціюється ідея містичного центру – Троянда Світу, Троянда Серця, Троянда Венери, Троянда райського саду Данте і т. ін. Надзвичайно різноманітний спектр рецепцій образу Троянди в культурі виражає його полівалентність. В діохронії Троянда розглядалася як символ тілесної любові, духовної досконалої Божої любові, ставши з часом традиційним символом, що поєднує в собі тілесну та духовну красу.

Вільям Шекспір інтерпретує образ Троянди згідно з сучасним йому світосприйняттям і розкриває через нього глибинну сутність буття, спираючись на неоплатонічні ідеали Любові, Краси, Добра. Від Платона до неоплатоніків Шекспірової доби ідеалами життєвих спрямувань індивіда й суспільства вважались Краса, Істина, Благо (англ. Beauty, Truth, Good). За Платоном, Благо є джерело і водночас абсолютна мета всякого буття і

всякого знання; це – “Сонце” світу ідей, смисл життя і розум, що править світом (Бог). У видимому світі найкращою формою прояву Блага є Краса. Слідом за Платоном, неоплатоніки теж ототожнювали Красу з Благом, вбачаючи в Красі і джерело (причину), і об’єкт (мету) Любові. Саме Любов до Краси виводить Людину з чуттєвого світу в царину вищих позачуттєвих насолод. Поєднання внутрішньої та зовнішньої краси і є єдиним шляхом пізнання Блага, в цьому – суть вчення неоплатоніків, яке вплинуло на світосприйняття Шекспіра, і відповідно, на його творчість.

Отже, образ Троянди втілював в собі символ досконалої краси та Любові і тому не дивно, що він з’являється уже в перших рядках першого сонету Великого Барда. У метафорі *Beauty’s Rose* краса ототожнюється з Трояндою. Іншими словами, чому “Троянда краси” а не просто “краса”? Метафора завжди залишає в собі певну таїну. Ототожнюючи красу з Трояндою, Шекспір перетворює її на яскравий, видимий, живий та тремтливий образ.

“Любов породжує – творить – веде за собою – Красу”¹⁰. І в кожному з нас є “пуп’янок” – нерозквітле, “солодке-я”, що є пуп’янком Троянди – Краси, Краси – Любові. На наш погляд, саме в цьому полягає секретний код, що відкриває чи приховує сутність життя. Із сонету в сонет ця ідея бринить лейтмотивом, знаходить нові відтінки і розкриває нові горизонти художнього Світу Шекспіра.

У першому сонеті поет звертається до кожного з нас:

Within thine own bud thy content

And, tender churl, makest waste in niggarding. (Сонет 1)

Адже цей бутон ховає безцінний скарб душі, який не повинен бути занедбаним, бо кожна Троянда – неповторна

¹⁰ Габлевич М. Духовна концепція сонетів Шекспіра / Ренесансні студії / Випуск 12-13. – Запоріжжя: Видавництво КПУ, 2009. – С. 135.

I. Історико-літературний процес

в своїй красі, як і кожна душа розквітає і народжується в Любові.

У 35-му сонеті Вільям Шекспір констатує одну із закономірностей світобудови, що відповідає філософському закону про єдність та боротьбу протилежностей на горизонталі “особистість – особистість”. Шекспір визнає те, що навіть Троянда має вади, і бачить недосконалість світу. Він свідомий того, що будь-яка зовні досконала річ поєднує в собі прекрасне і потворне, чесноти і вади, як от:

*Roses have thorns, and silver fountains mud;
Clouds and eclipses stain both moon and sun,
And loathsome canker lives in sweetest bud.* (Сонет 35)

Переконаючи читача у своїй правоті, Шекспір використовує множинність яскравих символів. Ліричний герой, що карається через дії свого друга, добре усвідомлює гріховність людини. Відчуваючи, як важко простити помилки іншому, він переконує передусім себе в тому, що не може не пробачити свого друга, та розмірковує над тим, чому він змушений це зробити. У душі ліричного героя відбувається внутрішня боротьба, для якої поет знаходить простий і ємкий символ: “such civil war is in my love and hate”.

Заради любові ліричний герой готовий порушити загальноприйняті норми етикету того суспільства, до якого належить. Несподіваним оксимороном “sweet thief” поет пояснює вибір, продиктований любов’ю.

Перед нами вимальовується послідовність внутрішніх переживань автора з приводу певної події його життя, спричиненої негарним вчинком дорогої йому людини. Нам стає зрозуміло, яким чином поет вершить внутрішній суд своєї совісті, не дарма він використовує лексику юриспруденції:

*Thy adverse party is the advocate
That I an accessory needs must be*

To that sweet thief which sourly robs from me. (Сонет 35)

Однак останній рядок має оптимістичне забарвлення; називаючи свого друга “*sweet thief*”, ліричний герой вірить у перемогу світла над темрявою.

На думку шекспірознавця В.П. Комарової, у цьому сонеті поет намагається знайти виправдання для юного друга. Хробак пороку любить “найсолодші бутони”. Поет навіть робить припущення, що недоліки друга в чужих оцінках занадто перебільшені, адже в його уявленні Добро і Краса невіддільні, однак їхнє поєднання може відбуватися у різноманітних варіантах. Краса друга перетворює його недоліки, такі як непостійність, легковажність, захоплення молодості, на щось привабливе, оскільки краса має силу змінювати істинну сутність речей.

З одного боку, головна ідея полягає в недосконалому навіть найчарівнішого, а з другого – наголошується на небезпеці кривого дзеркала, спотворення істинного образу. Ця ж думка знаходить відлуння і у 95-му сонеті.

*How sweet and lovely dost thou make the shame
Which, like a canker in the fragrant rose,
Doth spot the beauty of thy budding name!
O, in what sweets dost thou thy sins enclose...
Where beauty's veil doth cover every blot,
And all things turn to fair that eyes can see! (Сонет 95)*

Тут поет знову використовує образ Троянди, але вже в іншому контексті. У бутоні запашної квітки причаївся хробак, який знищує його і безславить ще у самому пуп'янку. Покров краси приховує всі недоліки, затьмарює очі, спотворюючи істинну сутність речей. Але поет застерігає: красу треба берегти, вона має бути чистою, недоторканною.

*Take heed, dear heart, of this large privilege
The hardest knife ill-used doth lose his edge. (Сонет 95)*

Отже, Благо і Краса для поета взаємопов'язані, і якщо Краса відходить від добра, вона втрачає свій вищий сенс і

I. Історико-літературний процес

перестає такою бути. Глибинний пласт відкриває нам справжнє призначення Краси – служити Добру.

У 67-му сонеті Шекспір вводить до арсеналу символів новий лик Троянди – “Roses of shadow”. Низка риторичних запитань передає переживання поета щодо потрапляння друга на слизький шлях гріха, без якого він тепер не зможе існувати, оскільки такий вибір стилю життя зроблено свідомо. Це своєрідне голосіння поета зумовлене загрозою остаточної втрати прекрасної Троянди.

Отже, символ Троянди у згаданому сонеті набирає нового сенсу. Це подарована природою досконалість зовнішньої вроди, яку людина бездумно спотворює, орієнтуючись на штучно створені канони краси. Шекспір тут вражає глибиною свого обурення, коли починає сонет риторичним окликом, сповненим гіркоти з приводу безжального псування істинно прекрасного.

Поет розуміє Троянду не тільки як зовнішню ознаку краси, він бачить її сутність у гармонії з духовним багатством. Найгірше те, що створення штучних рамок для однієї людини диктує тиражування собі подібних, або говорячи сучасною мовою, клонування. Заради досягнення уявного ідеалу близьке оточення готове знехтувати Божим даром.

Найголовнішою стилістичною фігурою, якою щедро і доречно користується поет, є ряд риторичних запитань, що захоплюють до роздумів: чи варто підмінити яскраву індивідуальність монотонною сірістю, продиктованою вимогами моди?

*Why should false painting imitate his cheek
And steal dead seeing of his living hue?* (Сонет 67)

Метафора “*steal*” та антитеза: “*dead seeing – living hue*” відтворюють предмет злочину щодо природи і всесвіту.

В образотворчій палітрі В.Шекспіра виникає своєрідний символ Антитроянди – оксиморона щодо

символу гармонійної особистості. На наш погляд, ця Антитроянда і є втіленням злочинного ставлення людини до себе як вінця творіння всесвіту.

*Why should poor beauty indirectly seek
Roses of shadow, since his rose is true?* (Сонет 67)

Як висновок, Шекспір різко засуджує людей, що не здатні піднятися до належного поцінування природного потенціалу, бездумно наслідуючи псевдоідеали, загальноприйняті у культурі їхнього часу. Для нього – це збанкрутілі люди. Він гіперболічно зображає людину, що втратила свою індивідуальність:

*Why should he live, now Nature bankrupt is,
Beggard of blood to blush through lively veins?* (Сонет 67)

Адже для цього вона змушена заплатити дуже високу ціну: змінити своє внутрішнє “я”.

Отже Шекспір, віддаючи належне зовнішньому, основну увагу все ж таки приділяє внутрішній зраді людини щодо своєї суті. Поет нібито окреслює два виміри: Троянди і Антитроянди. Іншими словами, людина має обирати шлях гармонії внутрішньої та зовнішньої краси, або свідомої відмови від своєї індивідуальності у відповідності до вимог світу, бути як усі, щоб відповідати конвенціям соціокультурного шару. В останніх двох рядках Шекспір інакомовно нагадує, що доки горить свічка життя, істина не згасла, і є можливість повернутися до джерела правди та мудрості, можливість перевтілення Антитроянди в Троянду шляхом каяття, часом важкого, але очікуваного, як остання надія.

У 67-му сонеті Вільям Шекспір збагачує Троянду реалістичними рисами, вона постає перед нами надзвичайно живою, реальною і складається не лише з прекрасних, але й потворних пелюсток, з якими Шекспір веде боротьбу, вірний своєму виплеканому ідеалу “Beauty’s Rose”.

I. Історико-літературний процес

54-й сонет, на противагу “Roses of Shadow”, втілює в собі Ідеальний Образ Троянди (Rose of Light – “Sweet Roses”) і є ключовим у контексті цієї проблематики.

Троянда є найпрекраснішою тому, що в ній живе аромат Правди, який дарує їй справжня внутрішня краса, Краса Душі. І саме в поєднанні внутрішньої і зовнішньої краси поет бачить гармонійність, цілісність Троянди, що є символом і втіленням “Beauty’s Rose”, яку ми зустрічаємо ще в 1-му сонеті.

O how much doth beauty beauteous seem

By that sweet ornament which truth doth give! (Сонет 54)

Троянда в цьому сонеті – взіреть видимі краси. Але Краса, за неоплатоніками, не просто краса плоті, вона стає істинною, справжньою лише тоді, коли аромат – уособлення Блага, субстрат краси душі – одухотворює її зсередини, дає їй вічне життя. Блискучою антитезою – Троянда–Шипшина – Шекспір втілює ідею неоплатоніків: зовнішня краса – тлінна, зовнішня краса – мертва:

When summer’s breath their maskéd buds discloses:

But for their virtue only in their show,

They live unwoo’d and unrespected fade,

Die to themselves. (Сонет 54)

Жива Краса – Благо – аромат духовності, який живить тілесну красу, надає їй істинності та дарує вічне життя. Шекспір створює власну шкалу означень синонімічного ряду у висхідній градації для позначення найкращих моральних людських якостей: від “beauty”, “show” (зовнішній вигляд, краса), традиційних для англійської ренесансної літератури, до якісно вищих – “virtue” (чеснота), “worth” (цінність, вагомність, сутність). Остаточним акордом у сонеті є тлумачення семантики антитези в завершальному двовірші, коли поет знімає символічний серпанок і розкриває саму суть втіленої ідеї:

And so of you, beauteous and lovely youth,

When that shall fade, by verse distills your truth. (Сонет 54)

У своїх творах В. Шекспір не тільки віддзеркалив гуманістичні ідеали епохи Відродження, але й зумів випередити свій час, кристалізувавши сутність прекрасного, того, чим жила епоха Ренесансу. Його вишукані сонети з надзвичайно природною тропікою і з безмежною глибиною філософського змісту відкриваються в часі новими смислами. Саме тому у Шекспіра так багато перекладачів. Люди різних епох, культурних засад, представники різних систем цінностей щоразу по-новому переосмислюють та трактують сонети В. Шекспіра, намагаючись пізнати глибину та стереоскопічність його світогляду.

Шекспірівська Троянда має багато іпостасей, що втілюють в собі ідеал краси (Сонет 1), недосконалість земної краси (Сонет 35), гармонію духовного багатства та зовнішньої вроди (Сонет 54), зраду і спотворення подарованої природою досконалості – підміну справжнього ідеалу (Сонет 67), справжню місію краси – служити істині (Сонет 95). Будучи центральним символом образної системи В. Шекспіра, Троянда є ключем до розуміння його сонетів.

УДК: 821.111:82 -1.17"

Безродних Ірина
(Дніпропетровськ)

Поетика збірки «Гесперіди» Роберта Герріка

Статтю присвячено розгляду стильової особливості поетичної збірки «Гесперіди» представника старшого покоління «кавалерів» Роберта Герріка.

Ключові слова: поет-"кавалер", топос, концепт, поетична манера.

Протягом життя Р.Геррік, якого відносять до старшого покоління так званих "поетів-кавалерів", видав дві збірки поезій: "Гесперіди" ("Hesperides", 1648) та "Шляхетні числа" ("Noble Numbers", 1647). Вони суттєво відрізняються і за тематикою, і за пафосом, і за орієнтацією на певне коло потенційних реципієнтів. Якщо перша є взірцем легкої світської лірики, то друга має яскраво виражену релігійну спрямованість. Ми зосередимо свою увагу на збірці "Гесперіди", яка принесла авторові славу "найвидатнішого в Англії лірика, що складає пісні"¹, оскільки саме вона за своїми естетичними і поетологічними характеристиками є близькою до творів інших "кавалерів".

До цієї збірки було включено 1400 коротких поезій. На думку укладачів "Кембриджської історії англійської та американської літератур", вірші Р. Герріка, що ввійшли до цієї збірки, можуть вважатися найдосконалішим проявом пісенної

¹ *Scleiner L. The Living Lyre in English Verse from Elizabeth through the Restoration / L. Scleiner. – Columbia : University of Missouri Press, 1984. – 72 p.*

традиції англійського Ренесансу². Точних відомостей про час написання віршів, які були надруковані під однією обкладинкою і назвою – "Гесперіди", немає. Дослідники припускають, що тривалий час деякі з віршів поширювалися у вигляді рукописних копій, а писалися вони протягом кількох десятиліть. Зокрема, поезію "Farewell to Sack" відносять до лондонського періоду життя поета, тоді як сама назва збірки "Гесперіди" дає підстави вважати, що більшість віршів було написано у Західній Англії, тобто у "нудному Девонширі" ("dull Devonshire"), коли Р. Геррік служив там священиком англіканської церкви³.

Сучасні науковці з'ясували, що обсяг продажу збірки був доволі скромним, і на цій підставі інколи робляться припущення, що саме через це репутацію Герріка як поета було заплямовано впродовж двох останніх декад його життя⁴. Вважається, що поет обрав не дуже вдалий час для публікації своєї збірки, адже у тому ж таки 1648 році на політичній арені з'явилися квакери, нова психологія яких абсолютно суперечила його власній. Роком раніше пуритани наклали на Герріка анафему як на рояліста і англіканського священика та вигнали його з приходу у Девонширі. Рік потому було страчено короля Карла I, якого Р. Геррік називав повелителем "величної поетичної сфери". Тобто, в цей складний момент англійської політичної історії вірші Р. Герріка, де оспівувалися тихі радощі приватного життя, сприймалися публікою як несвоєчасні. Саме тому, можливо, за його віршами і закріпилася репутація поверхових та легковажних, а уособленням такої репутації

² Hesperides [Електронний ресурс] / ed. A. W. Ward, A. R. Waller. // The Cambridge History of English and American literature : an encyclopedia in 18 volumes. – NY : Putnam's Sons, 1907–21– Vol. 7 – Режим доступу до журн.: <http://www.bartleby.com/br/211.html>

³ Там само.

⁴ Rollin R. Sweet Numbers and Sour Readers : Trends and Perspectives in Herrick Criticism / R. Rollin // Trust to Good Verses : Herrick Tercentenary Essays. – University of Pittsburgh Press, 1978. – P. 8.

I. Історико-літературний процес

стала метафора "альтанково-квіткова" поезія – "bowers-flowers"⁵.

Утім, прибічники вищезгаданої точки зору не враховують того факту, що на початку та в середині XVII століття автори здебільшого утримувалися від публікації власних творів, віддаючи перевагу приватно-персональному поширенню рукописних версій. Репутація поета значною мірою залежала від популярності його рукописів, а друкована версія ще не стала визначальним чинником. Тож не дивно, що до 1648 р., тобто до 57 років, Геррік опублікував тільки 10 віршів, причому його ім'я безпосередньо пов'язували лише з одним із них.

Слід також зауважити, що в англійській літературній критиці у той час спостерігався період певного занепаду. Якщо в елизаветинську добу написання літературно-критичних трактатів було своєрідною модою (згадаймо, приміром, праці Дж. Патенгема, Т. Лоджа, Ф. Сідні, Бена Джонсона та ін.), то при Стюартах ця культурна практика почала стрімко втрачати популярність у літературних колах (виняток, що лише підтверджує правило, становлять "Timber" Бена Джонсона та "Conversations" Драммонда). Тож, через малу кількість критичних джерел та незначний обсяг інформації дослідити тогочасну репутацію того чи іншого митця надзвичайно важко. На цьому тлі важливою є оцінка Ричарда Джеймсона, який у 1625 р. порівнював Р. Герріка з Беном Джонсоном та Дж.Драйденом, схарактеризувавши його як "видатного поета"⁶. Беручи до уваги кількість знайдених рукописів текстів Р. Герріка, можна припустити, що за популярністю у читацького загалу його перевершував тільки Джон Донн. Л. Мартін стверджує, що у XVII столітті Р. Геррік був не менш

⁵ Fraser R. Herrick among the Goths / R. Fraser// Sewanee Review. – 1997. – Vol. 105, Issue 1. – P. 53.

⁶ Цит. за: Scott G. W. Robert Herrick / G. W. Scott. – London : Clarke, Doble and Brendon Ltd, 1914. – P. 22.

популярним, ніж Мільтон, більш відомим, ніж Т. Кер'ю та набагато більш знаним, ніж Е. Марвелл⁷.

На думку М.Патріка, літературні критики дещо поспішили, оголосивши про невдалий продаж "Гесперід": ця заява ґрунтувалася на тому, що через 20 років після друку збірка все ще була у продажу. Однак Е.Вуд свідчив, що цю книгу дуже полюбили читачі, особливо роялісти. До того ж той факт, що видання пережило пожежу 1666 року і наступні катаклізми та наявне сьогодні у багатьох бібліотеках світу, свідчить про те, що наклад, як на ті часи, був доволі значним⁸.

Не зважаючи на важкі часи в Лондоні наприкінці 1640-х рр., за спостереженнями М. Чутт, виходила друком велика кількість поетичних збірок, більша частина яких розпродавалася дуже добре⁹. Науковці з'ясували, що добре розкуповувалися поезії Рендолфа, які за жанром були схожі з "Гесперідами". Кількісно потенціально читацька аудиторія "Гесперід" була доволі значною: роялісти, друзі, патрони, сентименталісти, wits, любителі природи та ін. Тож, як стверджує М. Патрік, більш правомірним видається припущення, що насправді "Гесперіди" отримали схвальний відгук читачів. І хоча сам поет не набув значної популярності, це сталося з його віршами: близько сотні з них були опубліковані у різних збірках між 1649 та 1674 рр., щоправда, без згадки імені їхнього автора¹⁰.

За своєю художньою структурою "Гесперіди" нагадують типові барокові збірки, які відзначаються потягом до каталогізації. Відкриває їх поезія "Аргумент

⁷ Ibid. – P. 24.

⁸ The Short Oxford History of English Literature / [ed. by A. Sanders]. – Oxford : Clarendon Press, 1996. – P. 53.

⁹ Цит. за: Oram W. Herrick's Use of Sacred Material / W. Oram // Trust to Good Verses : Herrick Tercentenary Essays. – University of Pittsburgh Press, 1978. – P. 215.

¹⁰ Notes The Seventeenth Century [Електронний ресурс] // Notes and bookmarks for Week Fourteen. – Режим доступу до журн.: <http://www.Eng-201.1/17centuryNotes.htm>

I. Історико-літературний процес

його книги" ("The Argument of his Book"), що має форму каталогу, який перераховує всі основні мотиви, наявні у віршах цієї збірки.

Постать Р. Герріка викликає постійні дискусії серед літературознавців. І це не невипадково, адже він є втіленням парадоксів. Гедоніст, який пише "Canticles to Bacchus" (де проголошує: "This day I'll drown all sorrow; / Who knows to live to-morrow?"), за що визнається "найанакреонтічнішим з усіх англійських поетів"¹¹, обирає кар'єру священика. Після безтурботного лондонського періоду життя, коли він мав славу завсідника таверн і оспівував земні радощі, Герріка призначили вікарієм у Девонширі. Біографи суголосні в тому, що, ставши священиком, він продовжував писати вірші. Крім того, у своїй професійній діяльності він не настільки жорстко дотримувався релігійних приписів, як пуритани: відомо, що він був одним із небагатьох англіканських пасторів, які намагалися реабілітувати народні язичницькі свята. Відгомін психологічної установки, спрямованої на поєднання християнського і народно-фольклорного начал, зустрічаємо і у поезії Герріка. Цікаво, що реабілітація природного фізіологічного потягу чоловіка та жінки, освячена інститутом законного церковного шлюбу, набуває у його віршах яскравої гедоністичної забарвленості. У цьому відчувається певний перегук поезії Р. Герріка з рокайльними тенденціями більш пізнього періоду.

З певною долею умовності у збірці "Гесперіди" можна виокремити три магістральні лейтмотиви, які органічно пов'язані між собою і взяті у сукупності формують трикомпонентний ланцюжок. Перший компонент – акцент на скороминучості життя, який дає підстави авторові закликати читачів до того, щоб не витратити молодість марно, а

¹¹ *Herrick R.* [Електронний ресурс] / ed. A. W. Ward, A. R. Waller. // *The Cambridge History of English and American literature : an encyclopedia in 18 volumes.* – NY : Putnam's Sons, 1907–21–Vol. 7 – Режим доступу до журн.: <http://www.bartleby.com/br/211.html>

насолоджуватись кожною її хвилиною. Друга ідея Герріка полягає в тому, що насолода не є гріховною, якщо вона освячена церковним шлюбом. Третя провідна думка – реабілітація фізичного кохання і репрезентація еротичного начала не як вмістилища гріха і скверни, а як природного і прекрасного. Своєрідна естетизація еротичного, започаткована в англійській літературі саме Р. Герріком, ймовірно, і стала тим ключовим аргументом, що дозволив проголосити цього поета одним із передвісників рококо.

Другий компонент вищезгаданої тріади – тема одруження – репрезентований значною кількістю віршів. Уже в першій поезії – "The Argument of his Book" – поет тричі згадує шлюб перед тим, як проголошує, що він також писатиме "of Youth, of Love". Цей імпульс (представити кохання саме в контексті шлюбу), як уже згадувалося, слугує своєрідною етичною реабілітацією чуттєвості (концепт "cleanly wantonness"). Думається, що в цій новації Герріка, яка певною мірою видозмінює традиційну любовну лірику, відчутно проступає вплив особистості поета, його статус.

Концепт "жінка" у збірці "Гесперіди" виявляється доволі стереоскопічним. Образ представниць жіночої статі не є лінійним, адже в одних віршах домінує свідоме акцентування соціальних конвенцій (мотиви законного шлюбу, очікування на заміжжя), а в інших перевага надається вуайоризму, внаслідок чого жінка постає як об'єкт споглядання та сексуального бажання.

Слід зауважити, що в "Гесперідах" Р. Герріка відчутно проявляються маньєристичні, класицистичні та барокові тенденції, які інколи органічно поєднуються, а інколи створюють ефект амбівалентності. Причому, у різних віршах можна зустріти як домінування певної тенденції (наприклад, в "Аргументі його книги" – барокової, у "Задоволення у безпорядку" – маньєристичної), так і їхній симбіоз, що проступає або на рівні тематики ("Антея,

I. Історико-літературний процес

яка лежить у ліжку"), або на рівні стилю ("На втрату коханок"). Водночас, своєрідним об'єднуючим чинником, що забезпечує цілісність художнього простору "Гесперід", виступає рокайльне начало. Присутнє у віршах Герріка і як умонастрій (вибір тем, проблематики, лейтмотивів), і як топіка (образність, емблематичність, художні тропи), і як стиль (манера і фокус художньої репрезентації зображуваної дійсності), воно суттєво впливає на елементи поетики, що мають маньєристичну, класицистичну чи барокову природу. Внаслідок цього, помітно змінюється сама модальність окремих компонентів, які генетично укорінені в попередніх художніх системах (маньєризм, класицизм, бароко). Так, маньєристична грайливість, потяг до естетизації природи втрачають іманентно властиву їм ускладненість, важкодоступність, штучність. Відвертість репрезентації еротичних мотивів, характерна для лірики античних ерото-романтиків, витісняється метафоризацією тілесності та емблематизацією сексуальності. Орієнтація на класицистичну поетику зберігається на рівні художньої форми (спрощені версифікаційні моделі, чітке римування, врівноваженість композиційного малюнку). Барокові теми, інтерес до ілюзорного, ірраціонального, амбівалентного втрачають у Р. Герріка ту серйозність і глибину, що властива ліриці метафізиків. У художньому просторі "Гесперід" зароджується нова естетична якість, яка згодом буде названа рокайльною.

II. Свіжий погляд на давні тексти

УДК: 811.111Ш – 2.09

Соколянський Марк
(Любек, Німеччина)

«Повстання гігантів» і нова реальність (шекспірівська іронія як ключ до сучасної історії)¹

У статті аналізується сцена Лаєртового бунту в «Гамлеті», яка ортодоксальною радянською критикою трактувалася здебільшого в термінах «класової боротьби». Розгляд цього епізоду з урахуванням іронічного смислу, вкладеного драматургом, відкриває шлях до нового його прочитання, яке враховує властиве Шекспірові критичне ставлення до цезаріанського стереотипу мислення.

***Ключові слова:** Шекспір, «Гамлет», Лаєртів заколот, іронія, узурпація влади, цезаріанський стереотип мислення.*

Є в трагедії «Гамлет, принц Датський» один епізод, який понад шістдесят років викликав підвищений інтерес, а разом з тим і представляв неабиякі труднощі для багатьох інтерпретаторів шекспірівської п'єси в колишньому Радянському Союзі. Тим часом, йдеться про епізод не хрестоматійний і навіть не дуже популярний, а саме – про п'яту сцену четвертої дії славнозвісної трагедії, де озброєний Лаєрт, якого супроводжує «юрба бунтівна» датчан, вривається до Ельсінору. Ситуація більш-менш зрозуміла: приголомшений і розгніваний Лаєрт жадає

¹ Переклад з російської здійснено за виданням: Соколянський М.Г. Перечитывая Шекспира: Работы разных лет. – Одесса: АстроПринт, 2000. – С. 109-116.

II. Свіжий погляд на давні тексти

«помститися як належить» за смерть свого батька Полонія, про яку він дізнався, повернувшись до Данії. Незважаючи на свою позірну «простоту», сцена виявилася парадоксально складною для багатьох радянських шекспірознавців, і парадоксальність ця потребує коментарів.

Ледь не кожен літературний критик, що зазнав впливу вульгарно-соціологічної методології, вельми поширеної та впливової в СРСР з 1920-х до 1960-х рр., намагався знайти в будь-якому творі мистецтва пряме зображення або хоча б «сліди» класової боротьби. Навіть маститі літературознавці шукали і знаходили у творах Шекспіра «революційні (у вищому сенсі) елементи»² та вважали драматурга виразником «гуманістичної ідеології буржуазії»³. До того ж, будь-яка спроба зобразити в літературі повстання чи заколот викликала підвищену увагу дослідників; тож і Лаертів заколот не став виключенням.

Варто прислухатися до міркувань, висловлених з цього приводу відомими російськими шекспірознавцями. В одному з найзмістовніших нарисів про «Гамлета», що з'явився в пам'ятний рік шекспірівського 400-річчя, заколот Лаерта подавався як «спроба революції», щоправда, спроба невдала, оскільки королю вдалося перетворити Лаерта з бунтівника на свого союзника⁴. Інший автор процитованого «Шекспірівського збірника» Н.Зубова порівняла бунт Лаерта із заколотом графа Ессекса 1601 року, цілком серйозно розмірковуючи про те, чи можна вважати бунт Лаерта «народним повстанням»,

² *Смирнов А.* Творчество Шекспира. – Л.: Гос. Академия искусствознания, 1934. – С. 165.

³ Там само. – С. 160.

⁴ *Аникст А.А.* «Гамлет» // Шекспировский сборник. 1961. – М.: Изд. ВТО, 1964. – С. 83.

подібно до суспільних рухів лоллардів або левеллерів⁵. З аналогічним спрямуванням літературно-критичної думки можна зустрітися і в деяких книгах про Шекспіра, що з'явилися або були написані у 1960-ті роки⁶.

Інші літературознавці здійснювали спроби аналізувати мотив *заколоту* не лише у зв'язку з образом Лаерта, але також співвідносили цей мотив і саму «ідею повстання» з протагоністом трагедії; вони намагалися *захистити* і принца Гамлета, і його творця від звинувачень у «недостатній революційності». Прикладом такого роду *виправдовувань* може служити хоча б думка відомого знавця шекспірівської творчості М.М.Морозова, який вважав, що Гамлет, вбиваючи Клавдія, здійснює лише свою особисту помсту, а шляхи до виконання усвідомлюваного ним «вищого завдання» не були відомі ані принцу, ані його творцеві Шекспіру⁷.

З іншого боку, традиційна російська і радянська критика була завжди схильною до певної романтизації і навіть ідеалізації головного героя, а тому заколот Лаерта незрідка інтерпретувався як заколот феодала-аристократа, що став на чолі натовпу (народу). Обмежимося кількома прикладами. На думку І.Аксёнова, Лаерт є втіленням феодальної авторитарної моралі⁸. «Дізнавшись про смерть батька, Лаерт діє, як справжній феодал», – вважав О.О.Смирнов⁹. Твердження такого характеру були надзви-

⁵ *Зубова Н.* Постановщику о «Гамлете» // Шекспировский сборник. – М.: Изд. ВТО, 1961. – С. 208, 223.

⁶ Див., наприклад: *Верцман И.* «Гамлет» Шекспира. – М.: Художественная литература, 1964; *Шведов Ю.* Эволюция шекспировской трагедии. – М.: Искусство, 1975.

⁷ *Морозов М.* Статьи о Шекспире. – М.: Художественная литература, 1964. – С. 45.

⁸ *Аксёнов И.А.* «Гамлет» и другие опыты. – М.: Федерация, 1930. – С. 114.

⁹ *Смирнов А.* Цит. вид. – С. 114. зазначимо, що у післяреволюційних критиків соціологічного напрямку були в розумінні характеру Лаерта свої попередники і не лише в російському шекспірознавстві. Наприклад, відомий польський драматург, поет, художник і театральний режисер

II. Свіжий погляд на давні тексти

чайно популярними в духовному кліматі рецептурного марксизму двадцятих-тридцятих років. Навіть через півстоліття у своїй книзі про «Гамлета» найавторитетніший радянський шекспірознавець назвав один із розділів своєї книги так: «Чому Гамлет не піднімає повстання?»¹⁰. У цій фразі не потрібно відшукувати іронію чи риторичне питання: розділ являє собою чесну спробу подолати ту саму парадоксальність, про яку йшлося вище. Коротка відповідь на поставлене питання зводилася до того, що принц Гамлет не звертається до народу, оскільки він у принципі відкидає ідею повстання проти існуючої влади, а Лаерт, який очолив заколот, посягаючи на основи порядку, субординації та законності, діє, як некерований феодал¹¹.

Насправді, можна сказати, що Гамлет нездатний очолити «народне повстання» проти тирана, адже узгоджує свої дії з законом та людською мораллю; що ж стосується *інсургента* Лаерта, то він діє в анахронічній феодальній манері. Використовуючи дефініцію «феодальний» у догматично радянському (навіть не точно марксистському), оціночному смислі, різні автори характеризували цей заколот як апіорно реакційний, відчайдушно таврували Лаерта та «випрадовували» протагоніста датської трагедії.

Не здобувши помітних успіхів у звичайних спробах диференціювати «реакційні» та «прогресивні» тенденції (рівно як «реакційних» та «прогресивних» героїв) у найрізноманітніших літературних творах, ортодоксальні критики в Радянському Союзі навіть не намагалися аналізувати сцену бунту в «Гамлеті» у співвіднесенні з архітектонікою всієї трагедії. Якби вони зробили це, то

Станіслав Виспяньський у своїй книзі про «Гамлета» (1904 р.) назвав Лаерта середньовічним Гамлетом, тобто Гамлетом із старої трагедії помсти. Див.: *Kott J. Szekspir współczesny*. – Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1965. – S. 240.

¹⁰ *Аникст А.* Трагедия Шекспира «Гамлет». – М.: Просвещение, 1986. – С. 131-134.

¹¹ Там само. – С. 134.

могли б кваліфікувати цей епізод якщо й не як кульмінацію всієї драми, то, принаймні, як передвістя розв'язки. Адже прагнення трактувати «Гамлета» неодмінно як *соціальну трагедію* призводило і призводить до неадекватної інтерпретації фіналу п'єси. Згідно із зауваженням вельми ортодоксального критика, вступ Фортінбраса на датський престол є «матеріалізацією того гігантського знаку питання, яким закінчується трагедія»¹². Подібного роду висловлювання можна зустріти і в нарисі, написаному одним із найеластичніших конформістів у радянському літературознавстві 1940-1960-х рр.: «Шекспір відступив би від життєвої правди, якби зробив гуманіста Гамлета успішним освіченим королем Данії. Ні, корона дістанеться реальному політикові Фортінбрасу...»¹³

Мабуть, кожному літературознавцю або театрознавцю, який аналізує фінал «Гамлета», варто вчитатися у проникливе зауваження Б.Л.Пастернака: «Для мислителя і художника не існує останніх тверджень, але всі вони передостанні. Шекспір ніби боїться, як би глядач не повірив занадто твердо в уявну безумовність та остаточність розв'язки...»¹⁴ Таке розуміння останньої сцени (унаслідування датського престолу Фортінбрасом) може вберегти інтерпретатора від прямолінійного прочитання п'ятої сцени четвертої дії та перебільшення сюжетної значущості зображених у ній подій.

Протягом довгого часу в російській критиці існував й інший, альтернативний шлях трактування епізоду з повстанням Лаерта, а саме – дивне вміння не помічати його і відповідно – вносити скорочення у сценічну версію п'єси. Таке рішення обумовлювалося і диктувалося

¹² Шведов Ю. Цит. вид. – С. 216.

¹³ Самарин Р.М. Наша близость к Шекспиру // Вильям Шекспир. К четырехсотлетию со дня рождения. 1564-1964. Исследования и материалы. – М.: Наука, 1964. – С. 10.

¹⁴ Пастернак Б. Избранное в двух томах. – М.: Художественная литература, 1985. – Т. 2. Проза. Стихотворения. – С. 322.

II. Свіжий погляд на давні тексти

насамперед загальною ідеологічною атмосферою в країні. (Зовсім не випадково «Гамлет» не був тією шекспірівською п'єсою, яка частіше за інші твори драматурга фігурувала в репертуарах радянських театрів до середини 1950-х рр. Були часи, коли в офіційній культурі переважали вимоги т. зв. «оптимістичного пафосу», і трагедія, що могла породити не стільки віру в «світле майбутнє», скільки сумніви та роздуми, погано гармоніювала з ритмом бравурних маршів, а тому понад двадцять років на радянській сцені практично не ставилася. У післясталінські часи, коли роль *сумніву* як інструменту пізнання – хоча б по відношенню до власного минулого – різко зросла, «Гамлет» став сприйматися в країні як перше за важливістю та найзлюбоденніше творіння Шекспіра¹⁵).

З кінця 1980-х рр. намітився різкий спад популярності багатьох догматичних (*марксистсько-ленінських*) доктрин в країнах Східної Європи. Настав час перегляду і тієї сцени, про яку йдеться, а, можливо, й повернення до істинного, **іронічного** смислу, вкладеного автором п'єси у запитання короля:

Что причиной,
Лаэрт, что ты мятежен, как гигант?
(*М.Лозинский*)¹⁶)

Дійсно, Шекспір довірив цей поетичний образ – тобто метафоричний епітет «giant-like» – Клавдію, але це аж ніяк не перекреслює іронічного смислу звернення, який іноді ігнорується й британськими шекспірознавцями. Ключ до

¹⁵ Дет. див.: Sokolyansky M. "Hamlet" in Russian Culture of the Period of the Thaw // *Hamlet: East – West* / Ed. by Marta Gibinska & Jerzy Limon. – Gdansk: Theatrum Gedanese Foundation, 1998. – P. 118-124.

¹⁶ Жодний із російських перекладів не відтворює, на мою думку, адекватно іронії, що забарвлює шекспірівський оригінальний текст:

What is the cause, Laertes,

That thy rebellion looks so giant-like? (IV, V, 120-121)

іронії¹⁷ легко знаходиться в контексті всієї сцени: увійшовши до покоїв короля, Лаерт просить бунтівний натовп ... почекати за дверима. Напруга «гігантського заколоту» легко спадає, і всі проблеми вирішуються в спокійному діалозі короля з ватажком «повстанців».

Було б помилкою вважати, що іронія драматурга (*приниження за рахунок гіперболізації*) адресована тільки Лаерту як персонажу. Іронічно сприймається зображене **повстання (rebellion)** як драматична подія. Вейн Бут абсолютно правий, говорячи, що «іроністи не обмежуються людською природою. Від неї іроніст, як правило, рухається далі – до всього світу, який сприймається ним як недосконалий; і на цьому шляху автор може або досягти успіхів, або зазнати поразки...»¹⁸ Така характеристика іронії цілком підходить до нашої сцени; у датській трагедії Шекспіра іронія проступає часто як – скористаймося визначенням С.К'єркегора – «вищий ступінь об'єктивності»¹⁹, що робить і епізод, і трагедію актуальними для різних часів і народів.

Незважаючи на всю так звану «англійськість» (Englishness) творчої індивідуальності великого драматурга, його не позбавлене іронії трактування ходу історії, що дає про себе знати і в «Гамлеті», завжди було надзвичайно злободенним для Росії та російської культури. Декілька поколінь російських читачів, глядачів та критиків пов'язували пафос цієї трагедії не лише з надзвичайно драматичною долею російської інтелігенції, але й з найбільш гострими періодами історії Росії²⁰.

¹⁷ Цікаву класифікацію «ключів до іронії» пропонує Вейн Бут. Див.: Booth W.C. *A Rhetoric of Irony*. – Chicago; London: University of *Chicago* Press, 1974. – P. 49-90.

¹⁸ Ibid. – P. 237.

¹⁹ Див. також: *Kierkegaard S. Ein Seitenblick auf Shakespeare Hamlets // Kierkegaard S: Studien auf das Lebens Weg. Band 2. – Düsseldorf; Köln, 1982. – S. 481-484.*

²⁰ Див.: *Левин Ю.Д. Шекспир и русская литература XIX века. – Л.: Наука, 1988.*

II. Свіжий погляд на давні тексти

Свідчення цієї злободенності знаходимо ми не тільки у власне російських історичних та літературних пам'ятках, але і в поглядах, так би мовити, «іззовні». Цікаво, наприклад, що Станіслав Виспяньський, який жив не в російській, а в австрійській частині ще не розділеної тоді Польщі, вбачав у «Гамлеті» московську трагедію Бориса Годунова, царя Федора та Лжедмитрія з «царюючим над ними духом Івана Грозного»²¹.

Такий підхід (з урахуванням іронічної складової) визначає і нове прочитання епізоду з «гігантським повстанням» в трагедії Шекспіра. Правління Клавдія в Данії, зрозуміло, є нелегітимним, більш того – нелюдським та злочинним за своїми методами, що стає зрозумілим і читачеві, і глядачеві: Шекспір показує це в низці драматичних подій. Однак Лаертів заколот, якби він увінчався успіхом, міг би спричинити ще гірші наслідки. Драматург не оговорює можливостей такого варіанту навіть у діалогах, проте, як стає очевидним із усієї п'єси, для нього є політичною аксіомою те, що сама по собі узурпація влади завжди призводить до торжества жорстокості.

Говорячи про цілі «гігантського повстання» в «Гамлеті», неможливо, вочевидь, оминати увагою вигуки вируючого натовпу датчан:

Лаерта в королі! Лаерт король!
(пер. Л.Гребінки)

Суспільна і політична ментальність натовпу чітко визначається знайомими стереотипами: якщо соціальне обурення увінчується успіхом, його лідер обов'язково має бути коронований. Данці в цей момент не замислюються про майбутнє – про наслідки того, що один узурпатор буде усунутий іншим узурпатором; але автор п'єси в іронічному ключі подає обмеженість та недалекоглядність народу, які часто-густо стають головними причинами подальших суспільних лих.

²¹ Див.: Kott J. Op. cit. – S. 419.

Ця фраза («Лаерта в королі! Лаерт король!») за своїм пафосом є дуже близькою до репліки одного з римлян, вигукнутої ним після славнозвісної промови Брута в кульмінаційній сцені з третьої дії трагедії «Юлій Цезарь»: «Хай буде Цезарем». Це інший приклад дії того ж самого стереотипу. Консерватизм масової психології призводить не до реальних змін у державній системі, а до мало що значущих персональних замінів у правлячій верхівці.

Тут знову нагадує про себе мудра й гірка шекспірівська іронія. Як зауважив Л.Ю.Пінський, «славнозвісна формула “схвалення” народом Брута: “Хай буде Цезарем” і “в ньому увінчаємо все краще від Цезаря” – це трагічна **іронія** (виділ. – М.С.) долі над Брутом...»²² Однак, хоча «Юлій Цезарь» – переважно трагедія Брута, це також і трагедія римського народу, який через невідання воліє, аби ним керували у старій манері великодосвідчені й хитрі каналії, а тим самим прирікає себе на війну та історичну несправедливість. Крім того, Шекспір не плекає великого оптимізму щодо реальної історичної альтернативи монархії – республіки, і таке ставлення посилює трагічний дух усього драматичного твору.

Ці історичні, соціальні та моральні питання, що порушуються в шекспірівських трагедіях і хроніках, виявилися надзвичайно важливими і актуальними для країн Східної Європи на зламі 1980-1990-х рр. Зокрема, новітня історія більшості колишніх *радянських соціалістичних республік* продемонструвала принципову слухність шекспірівської концепції людського суспільства та його історичної змінюваності. Уже період так званої *перебудови* (1985-1991) був пов'язаний з різноманітними змінами у багатьох сферах політичного та культурного життя. На думку Заходу, деякі з них були не дуже помітними, але багатьом людям у Радянському

²² Пинский Л. Шекспир. Основные начала драматургии. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 88.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Союзі, що прожили десятки років в умовах тоталітарного режиму, вони здавалися надзвичайно радикальними, воістину, ледь не «гігантськими» (giant-like).

Ці рядки пишуться літературознавцем, тож власне політичні проблеми нехай залишаться прерогативою професіоналів-політологів. Тим не менш, важко не помітити в реальності 1980-1990-х рр. підтвердження шекспірівської пророчої мудрості та проникливості. «Гігантські заколоти», як правило, призводили до появи нових Цезарів. «Хай буде Цезарем!» – як часто доводилося чути й читати подібні заклики. Стара (точніше – анахронічна), але живуча ментальність здатна породжувати і відроджувати застарілі форми та методи правління, незважаючи на позірну новизну облич, термінів, мовної поведінки...

У своєму циклі історичних хронік Шекспір показав, наскільки кардинально відрізняються способи мислення і дії однієї й тієї ж особи, що перебуває в різні часи на різних щаблях соціальних сходів. Декларації Генріха Болінгброка в «Ричарді II» не схожі ні на реальну політику англійського короля Генріх IV, ні на його поведінку по відношенню до вчорашніх союзників; Болінгброк і Генріх IV – це одна й та ж історична особа, але різні драматичні характери, що діють по різному. Політична реальність часів пізньої перебудови та пострадянського періоду сповнена прикладами метаморфоз такого роду, вкотре переконуючи нас у неперебутньому значенні шекспірівської прозорливості. Як правило, цезаріанський стереотип мислення та правління продукував у постцезаріанські часи не менш потворні форми економічного, політичного, а опосередковано – і культурного життя.

«... У другій половині двадцятого століття, – писав Пітер Брук, – ми стикаємося з тим приголомшуючим фактом, що Шекспір досі представляє нам наш образ...»²³

²³ Brook P. The Empty Space. – Harmondsworth: Penguin, 1968. – P. 107.

Один із найяскравіших театральних режисерів другої половини ХХ ст. писав це в 1960-ті роки, але його зауваження залишається не менш актуальним і десятиліття по тому. Історичний досвід країн, що входили колись до Радянського Союзу, дає цьому переконливе підтвердження.

В атмосфері майже тотального розчарування в результатах перспективних задумів і обнадійливих змін, що охопили свого часу ці країни, особливо висвітилась актуальність задачі нового прочитання шекспірівської драматургії сучасним театром. Нова реальність, сповнена драматичних проблем, підказувала, де шукати той бажаний для театру нерв, який пов'язує театральну сцену і новітній соціальний досвід глядачів.

Всесоюзні шекспірівські театральні фестивалі 1980-х рр. у Єревані і ще більшою мірою сім випусків шекспірознавчого збірника «Шекспірівські читання», підсумували, як думається, наше розуміння драматургії Шекспіра за весь т. зв. *перехідний* період. Цілком зрозуміло, що епоха розмірковувань про «великого реаліста доби Відродження» Вільяма Шекспіра, пригладженого і романтизованого радянською критикою та почасти видовищними мистецтвами, відійшла у минуле. Тим більш анахронічним, а після політичних подій та соціокультурного досвіду останніх часів просто неможливим є вульгарно-соціологічний підхід до Шекспіра, трактування його творінь (того ж таки, приміром, епізоду із заколотом Лаерта) у термінах «класової боротьби» і т. ін. Сьогодні гірка і мудра шекспірівська іронія може виявитися більш придатним та дієвим лікарським засобом для хворого суспільства, ніж романтичний камуфляж багатьох його больових точок.

УДК: 821.111:82-21:792:778.5

Лазаренко Дар'я
(Запоріжжя)

Метатекстуальний потенціал Шекспірового “Гамлета” і особливості його реалізації

У статті пропонується аналіз специфіки структурування метатекстуальних ресурсів трагедії В.Шекспіра «Гамлет». Авторка виокремлює три основні рівні актуалізації метатекстуальності Шекспірового «Гамлета»: внутрішньотекстовий, міжтекстовий та міжсеміотичний – і дає характеристику кожному з них.

***Ключові слова:** Шекспір, Гамлет, метатекстуальність, мета-оператор, метафрагмент, міжсеміотичний метатекст.*

На початку ХХІ століття “Гамлет” залишається найпопулярнішою трагедією не тільки Шекспірового канону, але й усієї світової літератури. Вражаюче різноманітними є ті форми, яких набуває його сюжет, потрапляючи у нове культурне оточення. Серед форм його апропріації не тільки традиційні для шекспірівського дискурсу театральні постановки, екранізації, літературні обробки, але й мультфільми, комікси, вебсайти, комп'ютерні ігри тощо. Здається, жоден інший персонаж не наділений такою дивовижною “протеїстичністю”, і разом з тим незмінною впізнаваністю.

Сучасна гамлетівська рецепція варіюється від розтиражованих масовою свідомістю кліше і стереотипів до вдумливих філософських метадацій та філологічних прозрінь. Втім, у будь-якій з власних “культурних реінкарнацій” “Гамлет” постає тим каталізатором, що уможливорює активну взаємодію естетичних складових, в результаті чого народжується новий інтелектуальний

продукт. "Гамлет завжди залишається співзвучним з найновішою сучасністю, навіть трошки випереджуючи її" – пише з цього приводу М. де Грація, і додає: "Наприкінці ХХ ст. Гамлет все ще наділений цією дивною спрямованістю у майбутнє, все ще вказує поза межі пункту його найсвіжішої рецепції..."¹.

Думається, джерела такої надзвичайної креативної енергетики варто шукати у тому ґрунті, з якого гамлетівський сюжет увібрав у себе найбільше соків. Цим ґрунтом правомірно вважати саме культуру елизаветинської Англії. Органічне породження, своєрідна "плоть від плоті" епохи пізнього англійського Ренесансу, "Гамлет" майже магічно втілив у собі цілу низку тих семантичних і стилістичних домінант, які стануть ключовими у літературних напрямках майбутнього. Кожна наступна епоха мала "свого Гамлета", що відповідав її специфічним естетичним та етичним запитам. І в той же час "Гамлет" ніколи не переставав "говорити мовою англійського Ренесансу".

Однією з можливих стратегій реагування на той інтелектуальний виклик, що кидає сучасному шекспірознавству "Гамлет" В.Шекспіра, є теорія метатексту. Адже "Гамлет" за всіма ознаками дійсно є метатекстом, тобто текстом вторинного походження, що виконує по відношенню до пізнього Ренесансу як основного тексту функції опису, коментування, інтерпретації, моделювання, а також виступає тим провідником, що забезпечує діалогічність контакту між культуротворчою і культуросприймальною свідомістю, уможливаючи ефективне саморегулювання соціуму. Складна система метатекстуальних зв'язків надає трагедії особливої смислової глибини і багат шаровості, забезпечує невичерпність фонду інтерпретаційних схем та варіантів.

¹ *Hunt M. Looking for Hamlet / M. Hunt. – N.Y.: Palgrave Macmillan, 2007. – P. 3.*

II. Свіжий погляд на давні тексти

Метатекстуальність у “Гамлеті” проявляється на трьох основних рівнях: внутрішньотекстовому, між-текстовому і міжсеміотичному. На рівні внутрішньотекстової метатекстуальності можна виокремити дві групи елементарних метатекстуальних одиниць – метатекстових операторів (термін А.Вежбицької²). Перша група охоплює ті мета-оператори, присутність яких у тексті обумовлена жанровою приналежністю “Гамлета”. До неї входять авторські ремарки, які прояснюють певні важливі сюжетні моменти та смислові відтінки. Спектр авторських ремарок є не надто широким у трагедії: вони варіюються від суто технічних типу “Enter Horatio and Marcellus” і “Cock crows” (I, 1) до більш семантично навантажених, таких як “Lying down at Ophelia's feet” (III, 2). Така метатекстуальність є, так би мовити, зовнішньою, екстрадієгетичною, адже її реципієнтом безпосередньо виступає актор, режисер або читач.

Внутрішня, інтрадієгетична метатекстуальність пов’язана зі специфічними рисами мовлення дійових осіб. До неї належать ті метатекстові оператори, що структурують репліки персонажів. Приміром, у наступних реченнях зустрічаємо яскраві приклади мета-операторів, що виконують роль теми висловлювання, а також є покажчиками зв’язку між фрагментами висловлювання, вказують напрямок ходу думки: “Now follows, that you know, young Fortinbras ...”, “So much for him. / Now for ourself and for this time of meeting: / Thus much the business is: we have here writ / To Norway, uncle of young Fortinbras...”, “And now, Laertes, what's the news with you?” (I, 2). Необхідно відзначити, що як мета-оператори в цій статті розглядаються не тільки окремі слова і словосполучення, але й цілі речення – в тих випадках, коли вони відіграють у тексті відповідну роль.

² Детальніше див.: *Вежбицька А. Метатекст в тексті / А. Вежбицька // Новое в зарубежной лингвистике. – Выпуск 8. – С. 402–421.*

Мета-оператори реалізують функцію характеристики персонажа шляхом відтворення його мовленнєвих особливостей. Так, наведені приклади метатекстуальних елементів структурують промову Клавдія в тронній залі. Вони ще раз підкреслюють як королівський статус Клавдія (він – голова держави, а отже, має право сам формувати порядок денний, вирішувати, які справи є першочерговими, а які можуть почекати), так і певні риси його особистості (Клавдій має гострий розум, здатний планувати як промови, так і політичні інтриги).

Мета-оператори різних типів можна побачити у наступних фрагментах: а) “in few, Ophelia, / Do not believe his vows”, б) “This is for all: / I would not, in plain terms, from this time forth, / Have you so slander any moment leisure, / As to give words or talk with the Lord Hamlet” (I, 3). Відповідно, метатекстуальні оператори у першому і третьому випадках коментують сам акт мовлення, тоді як другий метатекстовий елемент є сигналом черговості та логічної послідовності мовлення, підбиття підсумків. Обидва висловлювання належать Полонію і красномовно свідчать про його схильність до багатослівних, плутаних, риторично ускладнених промов, що містять численні повтори, парафрази, узагальнення, рефлексивні спостереження над власним мовленням. Мовленнєві особливості відбивають соціальний статус (Полоній як державний радник має вміти говорити багато й квітчасто, ухиляючись, в той же час, від занадто прямих суджень) і характер Полонія (його метушливість, запобігливість, догідливість, за якими проступає схильність до спостережень за вчинками інших, до аналізу їхньої поведінки та побудови власної поведінкової стратегії на основі зроблених висновків). У цілому ж, необхідно відзначити, що і в подальшому мета-оператори бачимо в мовленні Полонія надзвичайно часто і вони набувають

II. Свіжий погляд на давні тексти

часом доволі цікавої форми, що може стати предметом окремого дослідження.

Важливим засобом смислотворення мета-оператори виступають і у мовленні самого Гамлета. Приміром, у другій сцені третього акту Гамлет виголошує досить довгу компліментарну промову на адресу Гораціо, яку він завершує словами:

<...> Give me that man

That is not passion's slave, and I will wear him

In my heart's core, ay, in my heart of heart,

As I do thee. - Something too much of this.

There is a play to-night before the king <...> (III, 2).

Фраза “Something too much of this” слугує певною межею між двома різними тональностями: ліричним, дещо сентиментальним зізнанням Гамлета у його дружніх почуттях до Гораціо та майже сухим, практично прагматичним проханням про допомогу. Ця деталь є доволі красномовною, але однозначно проінтерпретувати її важко: “Something too much of this” може означати і докір Гамлета самому собі за надмірну відвертість, щирість, м’якість, і вказівку на невчасність подібного прояву почуттів, і певною мірою заклик перейти до справи, і небажання здатися надто вразливою, чутливою людиною, і занепокоєння тим, що Гораціо може сприйняти ці слова як лестоці. В будь-якому разі цей мета-оператор виконує надзвичайно важливу роль, розмежовуючи дві сторони особистості Гамлета і слугуючи “прологом” до тієї зміни у його характері та поведінці, що відбудеться після вистави “мишоловки”.

Отже очевидно, що мета-оператори в мовленні персонажів є засобом додаткового повідомлення інформації про характер та мотиви їхніх вчинків. До того ж, у тексті трагедії вони утворюють один із рівнів її автореференційності, будучи за своєю природою “текстом у тексті про текст”. Тут цікаво навести сцену, в якій

Полоній у присутності короля і королеви коментує й критикує лист Гамлета до Офелії, що певним чином моделює процес літературної та театральної комунікації – переповідання сюжету іншій особі/особам, оздоблене власним коментарем.

Наступний рівень внутрішньотекстової метатекстуальності – рівень метатекстових фрагментів – є більш специфічним. Прояви метатекстуальності на цьому рівні відзначаються більш високим ступенем індивідуальності, адже в цьому випадку йдеться не про окремі мовні одиниці, а про більші за обсягом елементи тексту, наділені певною семантичною, а іноді навіть і структурною самостійністю. Так само, як і для елементарної метатекстуальності, для метатекстових фрагментів можна виділити внутрішній, інтрадієгетичний, та зовнішній, екстрадієгетичний, рівні функціонування: так, метафрагмент може тлумачити події в трагедії відповідно для а) самих дійових осіб і/або б) для глядачів та читачів.

Необхідно відзначити, що у зв'язку з вимогами драматичного жанру мовлення майже усіх персонажів насичене метатекстуальністю і є своєрідним деталізованим коментарем до сюжету трагедії. Саме через репліки дійових осіб Шекспір мав змогу надати глядачеві додаткові відомості там, де вони були потрібні, і скоротити сценічний час, опускаючи зображення певних подій на користь оповіді про них. Деякі події просто не могли бути відтворені на сцені на той час, а отже, вони за необхідністю були винесені за лаштунки, як-от: бій Гамлета з піратами або загибель Офелії. В той же час, переповідання цих подій вустами дійових осіб, які, безсумнівно, є ненадійними нараторами, провокує появу у реципієнта певних сумнівів, а отже, змушує його спробувати реконструювати увесь хід дії, чим створює необхідні передумови для формування поліваріантності інтерпретації.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Метатекстуальні коментарі є органічною частиною текстового полотна “Гамлета”. Трагедія має доволі заплутаний і розгалужений сюжет, в центрі якого знаходиться таємнича смерть данського короля Гамлета. З розгортанням сюжету з’являються нові загадки. Природно, що персонажі твору пропонують власні інтерпретації подій, які разом складають насичений метатекстуальний шар. Роль своєрідного історіографа, тлумача і літописця для Шекспірового тексту відіграє Гораціо. Вже у першій сцені першого акту він пояснює Марцелові (і здебільшого глядачам) специфіку політичної ситуації в Данії, розповідаючи про давній конфлікт короля Гамлета з норвежцем Фортінбрасом, про перемогу Данця у двобої і про плани молодого норвезького принца повернути втрачені батьком володіння. Гораціо припускає, що саме цими політичними негараздами може пояснюватись поява Привида, яка, вочевидь, свідчить про наближення катаклізмів на державному рівні (“This bodes some strange eruption to our state” – дія I, сцена 2). Друга частина монологу Гораціо оповідає про надзвичайні явища у Давньому Римі перед трагічною загибеллю Цезаря. Ця історія великою мірою створює зловісну атмосферу, слугує певним епіграфом до трагедії. Функцією Горацієвого монологу є також розширення фокусу уваги читача: Шекспір вписує перипетії на особистісному та державному рівні у більш глобальний, цивілізаційний, майже космічний контекст, створюючи завдяки історичним та міфологічним алюзіям паралельні смислові шари трагедії, що інтенсифікують та збагачують читацьке сприйняття основного конфлікту. Ця частина монологу постає своєрідними “всесвітніми лаштунками” для розгортання дії трагедії.

У цілому, перша сцена першого акту посідає доволі важливе місце в загальній структурі тексту. Її уважне прочитання дозволяє зазирнути за завісу тексту і

спробувати уявити собі задум творця, його стратегію і тактику створення драматичного напруження, яким так славиться ця трагедія. Перша сцена слугує свого роду вступним метатекстом до усього твору, встановлюючи контакт із глядачем і привертаючи його увагу до ключових смислових полів. Гораціо мовить повільно, розважливо, з великою кількістю складних речень, вставних елементів, уточнень, іноді змінюючи порядок слів у реченні. У такий спосіб Шекспір забезпечує увагу глядачів до експозиції: після першої сцени глядач щонайменше знатиме, що далі йтиметься про складну політичну ситуацію у країні та про стосунки між батьками і дітьми³.

Крім того, Шекспір встановлює спільне референційне поле з ренесансним глядачем, оповідаючи про загальновідомі забобони стосовно привидів чи згадуючи історію Давнього Риму⁴. Зображуючи вартування Бернардо, Марцела та Гораціо на бастіонах Ельсинору, Шекспір змушує глядача співпереживати дійовим особам, що є такими ж самими звичайними людьми, які потерпають від холоду, неспокою та інших турбот (розмова вартових про погоду і час могла б відбутись між двома ледь знайомими людьми на вулиці), і водночас задає подальшу перспективу, готуючи до сприйняття трагедії. У фокусі уваги опиняється принц Гамлет, котрий постає центральною, і в той же час до певної міри віддаленою від усіх інших дійових осіб фігурою.

Разом із цим перша сцена виконує й інші функції: спантеличує та інтригує глядача передчуттям трагічних подій, лиховісною атмосферою – ще на самому початку сцени Франциско вимовляє фразу "I am sick at heart", яка

³ *Brown J.R. Hamlet / J.R. Brown. – Houndmills, Basingstock, Hampshire : Palgrave Macmillan, 2006. – P. 32–33. – (Shakespeare Handbooks).*

⁴ Як відомо, античні сюжети і образи були в ренесансній Англії вельми популярними, слугуючи не тільки скарбницею топосів і мотивів, але і певним прецедентальним полем для формування метафорики.

II. Свіжий погляд на давні тексти

точно передає відчуття неспокою, збентеження та меланхолійності. З цього моменту основним імперативом для реципієнта постає завдання віднайти причину негараздів, розкрити таємницю та побачити приховану правду. В той же час автор певною мірою маніпулює читачем, закладаючи хибні очікування. Після першої сцени у глядача виникає враження, що згодом він побачить війну з Фортінбрасом, а натомість буде запропоновано низку внутрішньодержавних, і навіть особистісних перипетій. Фортінбрас знову з'являється тільки наприкінці твору, створюючи певну зовнішньосюжетну рамку для трагедії, що розгортається в монаршій родині і Данії в цілому.

Повертаючись до фігури Гораціо, необхідно відзначити, що його роль “літописця” подій тільки підсилює своєрідний ефект замкненого кола. Гораціо не лише відкриває оповідь про трагічну долю принца Данського, але й підбиває підсумки наприкінці трагедії, повертаючи читача до початку, змушуючи його заново у певній ретроспективі подивитися на трагедію і тим самим замикаючи текст у своєрідне кільце:

<...> so shall you hear
Of carnal, bloody, and unnatural acts,
Of accidental judgments, casual slaughters,
Of deaths put on by cunning and forced cause,
And, in this upshot, purposes mistook
Fall'n on the inventors' heads: all this can I
Truly deliver. (V, 2)

Отже, автор спонукає читача до постійної реінтерпретації вже прочитаного з урахуванням нового, отриманого в процесі читання духовно-інтелектуального досвіду, закладаючи підвалини для подальшого розгортання хвилі метатекстуальності поза межами Шекспірового тексту. Вона може проявлятися як у вигляді літературно-критичних осмислень, так і у вигляді певних

мистецьких рішень – режисерських, акторських, власне письменницьких тощо.

Крім того, цей короткий синопсис, вкладений до вуст Горацио, підкреслює літературність самої драми, певною мірою руйнує ілюзію співпереживання. Він нагадує про те, що усі історії є обов'язково чийось історіями і фіксують певну завжди упереджену позицію. В майбутньому автори (К.Кавафіс, А.Мердок, Т.Стоппард, Б.Акунін та ін.), вдаючись до переосмислення Шекспірового "Гамлета", нерідко звертатимуть увагу на цю "метафікційність" трагедії, її особливу літературну самосвідомість та здатність до непрямого, але дуже переконливого вираження глибоких філософських ідей.

Як надзвичайно важливий метафрагмент правомірно розглядати також монолог актора, який на прохання Гамлета декламує рядки про помсту розлюченого Пірра цареві Пріаму та про страждання цариці Гекуби (II, 2). На рівні тексту цей монолог виконує важливу функцію, що полягає у створенні тла, необхідного, з одного боку, для більш повного розуміння глядачем почуттів Гамлета, а з іншого – для структурування сприйняття реципієнтом сюжету трагедії. Глибокий аналіз цього монологу пропонує Л.С.Виготський: "Пірр зупинився враз, занісши меч, його клинок повис у повітрі – чи не так зупинився й Гамлет? Пірр не рухається, але це затишшя перед бурею, яке зненацька розривається громами, – чи не такий напружений характер "бездіяльності" трагедії – вона є "нерухомою" уся – усе просякнута передчуттям катастрофи. Цей монолог художньо – у відображеному вигляді – змальовує стан Гамлета, і, крім того, в ньому є відлуння усєї трагедії – він немовби висить над трагедією"⁵.

⁵ *Виготский Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М. : Искусство, 1986. – С. 427.*

II. Свіжий погляд на давні тексти

Справді, важко не помітити, як суттєво цей монолог вирізняється з-поміж інших монологів “Гамлета”: “Квітчастий, чуттєвий і архаїчний стиль цієї промови, який багато чим завдячує Віргілію та Марло, разом зі згадкою про Троянську війну, ще більше віддаляють драму, що розігрується на сцені, від життя театральної публіки і на той час, поки промова триває, змушує глядачів забути про присутність на сцені головного героя та інших дійових осіб “Гамлета”. Це переміщення настільки захоплює, що навіть може викликати очікування, що подібна “лють” надзвичайного масштабу охопить сцену ще до того, як п’єса скінчиться”⁶.

Стилістична відокремленість цього монологу від основного масиву трагедії ще раз підкреслює його метатекстуальний характер. Цей монолог виконує в межах трагедії вагомую структурно-семантичну функцію, слугуючи у певному розумінні одночасно межею, що відділяє різні іпостасі Гамлета (Гамлета-мислителя і Гамлета-месника), і порталом, що проводить у художній світ твору античні образи, створюючи базис для зіставлення ренесансного та античного світів, тим самим зрештою демонструючи неадекватність античних взірців та мисленнєвих моделей складним вимогами пізньоренесансної дійсності.

Можливо, найвідомішим в історії драми метатекстуальним фрагментом є сцена “мишоловки”. Ця “вистава у виставі” – яскравий вияв метатеатру – неодноразово ставала об’єктом прискіпливого аналізу, адже сама її структура є доволі складною та суперечливою. По суті, це навіть не одна, а дві вистави, що відносяться до контрастних модусів, адже пантоміму правомірно розглядати як цілком самостійний закінчений фрагмент. З цим дублюванням змісту пов’язана проблема Клавдієвої реакції на виставу, що полягає в питанні: чому

⁶ *Brown J.R.* Op. cit. – P. 69.

король проігнорував пантоміму, яка точно відобразила ситуацію узурпації влади в країні, але так гостро й емоційно сприйняв власне саму виставу, яка слідувала за пантомімою. В історії інтерпретації трагедії з цього приводу було декілька гіпотез. Приміром, одним із можливих пояснень є те, що Клавдій зреагував не на саму виставу, а на агресивну і нахабну поведінку Гамлета. Іншим вірогідним поясненням може бути те, що король і королева просто відволіклись, спостерігаючи за напруженою, нервовою бесідою Гамлета і Офелії.

Утім, можна запропонувати ще одне пояснення, пов'язане з відображеними у трагедії складними стосунками між різними видами дискурсу: мовленням/слуханням та зоровим сприйняттям. Тут⁷ перевага надається мові, точніше мовленню і сприйняттю мови на слух. Природа мови і мовлення постають одним із ключових проблемних полів трагедії.

Поряд із власне пантомімою та грою акторів до структури цієї "вистави у виставі" входять коментарі, що супроводжують її, спілкування Гамлета з матір'ю і Офелією, репліки Гамлета на адресу актора, який грає Луціана. Ця складна конструкція повністю опановує увагою публіки і коли король піднімається зі свого місця, це стає для глядачів, як зауважив Дж.Р.Браун, цілковитою несподіванкою⁸. Усі елементи разом утворюють багатосарову комунікативну структуру, взаємодія елементів якої призводить до народження нових смислів. У межах "мишоловки" відбувається інтеракція різних типів ілюзії: "Сцена – це заплутаний танок між Клавдієвим світом омани й удаваності та акторським світом вимислу"⁹. Це

⁷ Так само, як, приміром, і у "Ричарді III", де Ричард спокушає Анну за допомогою власного красномовства.

⁸ *Brown J.R.* Op. cit. – P. 81.

⁹ *Mategrano T.* Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet / T. Mategrano – N.Y. : Hungry Minds, 2000. – P. 122.

II. Свіжий погляд на давні тексти

драматичне зіткнення різних світів призводить до кардинального зламу на ідейному та сюжетному рівнях.

Необхідно відзначити “взаємний” (“двонаправлений”) характер метатекстуального зв’язку між “мишоловкою” та основним текстом трагедії. Так, з одного боку, “мишоловка” нібито прояснює події в трагедії для дійових осіб (паралельно відкриваючи Клавдію таємні наміри Гамлета) і унаочнює їх для глядачів. З іншого боку, вся трагедія постає розгорнутим коментарем до “мишоловки”, яка виступає при цьому своєрідною ідеологемою популярного в Шекспірівські часи жанру – трагедії помсти.

У цілому ж, необхідно відзначити, що саме мовлення принца Гамлета найбільшою мірою насичене метатекстуальністю. Воно є, так би мовити, “метатекстуально наелектризованим”. Протягом розгортання подій у трагедії Гамлет постійно виконує роль тлумача, який коментує усе, що коїться на сцені. Ці коментарі іноді набувають форми розгорнутих монологів, іноді ж обмежуються стислими репліками у бік. До речі, за кількістю таких реплік Гамлетові дорівнює тільки Полоній, інтриган і політик, персонаж зі сталою характеристикою “собі на умі”. Втім, репліки “у бік” Гамлету потрібні не так вже й дуже, адже свої думки він часто висловлює і вголос у присутності самих об’єктів його нищівної критики, прикриваючись щитом іронії, майстерної гри словами чи безумством.

Гамлет постійно рефлексує, аналізуючи і намагаючись пояснити світ навколо – як внутрішньосюжетний мікрокосм, так і макрокосм загальнолюдських проблем і нерозв’язаних питань. Власну роль “тлумача” він сприймає не з серйозним пафосом почуття власної важливості, що личив би мислителю такого масштабу, а зі звичною для нього іронією. Цей аспект власної особистості Гамлет пародіює в сцені “мишоловки”, виконуючи функцію хора (на це також звертає увагу

Офелія). Здається, що з усіх дійових осіб він один усвідомлює багатозарову театралізованість та фікційність того світу, в якому існує. Можливо, що саме ця виняткова здатність до рефлексії робить Гамлета "найунікальнішим" з усіх унікальних образів Шекспіра.

Головний герой у Шекспіра досить часто буває людиною з певною слабкістю чи вадою, яку він повною мірою не усвідомлює. Саме ігнорування цієї слабкості чи вади призводить до трагічної розв'язки, внаслідок якої настає прозріння. Такими героями є Отелло, Лір, Макбет. Але Гамлет, здатний до рефлексії найвищого рівня, "прозріває" щодо трагічної абсурдності світу, в якому живе, моральної неоднозначності становища, в якому опинився, і власної недосконалості ще на самому початку п'єси. І це підіймає його над усіма іншими персонажами, підносить його свідомість, його розуміння контексту до рівня авторського світосприйняття і, руйнуючи межі фікційного світу трагедії, ставить його на один щабель з глядачем. Можливо, саме в цьому полягає один із секретів майже магічного магнетизму Гамлета для багатьох поколінь інтерпретаторів.

Багатозаровість "Гамлета" є очевидною для уважного спостерігача. І рефлексивність Гамлета є ще одним її проявом. Він намагається зрозуміти світ самотужки та вказати іншим на найгостріші й найболючіші проблеми. Його образ стає "об'єктивізованою", розгорнутою, втіленою у тексті метафорою тексту "Гамлета", Шекспірової трагедії у її пояснювально-коментувальній, моделювальній, метатекстовій іпостасі.

Наступним рівнем виявлення метатекстуальності є міжтекстовий рівень, який включає у себе всі метатекстові зв'язки між "Гамлетом" й іншими текстами, що мають характер коментування, інтерпретації, тлумачення, опису, моделювання, тощо. На цьому щаблі можна виділити три типи міжтекстових контактів. По-перше, це генетичний

II. Свіжий погляд на давні тексти

міжтекстовий зв'язок. Такий тип міжтекстового контакту встановлюється між самим текстом та його джерелом або джерелами. На цьому рівні “Гамлет” безпосередньо пов'язаний із його предтечею пра-Гамлетом, але опосередкований зв'язок поєднує його також з першоджерелами – “Діяннями данців” Саксона Граматика і “Трагічним історіями” Бельфоре. В цих випадках метатекстуальний характер зв'язку є очевидним, адже, переробляючи традиційний сюжет відповідно до власних творчих принципів та потреб елизаветинського театру, Шекспір тим самим інтерпретував його. Факт відтворення чи усунення того чи іншого мотиву, специфіка його художньої репрезентації у випадку збереження є свідченнями переосмислення матеріалу, своєрідним коментарем до проведеної Шекспіром інтерпретації першоджерела.

Як і у випадку більшої частини шекспірівського канону, сюжет “Гамлета” не є оригінальним творінням великого драматурга, а обробкою фабули, запозиченої з кривавої “трагедії помсти” невідомого автора, що не дійшла до наших часів. “Важливо підкреслити, – наголошує Д.С.Наливайко, – принципово новаторський характер Шекспірового “Гамлета”, який і своєю проблематикою, і типом героя відкривав далекі перспективи новочасної європейської літератури. Взявши старовинний сюжет про кровну помсту, Шекспір наповнив його цілком новим змістом, проблематикою, яка стане стрижневою для самосвідомості європейської інтелігенції нового часу, особливо ХІХ-ХХ ст., чим, на нашу думку, теж неабиякою мірою пояснюється феноменальний резонанс трагедії у віках”¹⁰. Втім, думається, віднайти коріння гамлетівського сюжету є особливо важливим, адже, як писав видатний дослідник фольклорних та літературних джерел “Гамлета”

¹⁰ *Наливайко Д.С. Післямова / Д. Наливайко // Шекспір В. Твори : в 6 т. / В.Шекспір. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 646.*

сер Ізраель Голланц, легенда про Гамлета “хоча й була дивовижно трансформована генієм Шекспіра, залишається самою сутністю п'єси”¹¹.

Таким чином, один вимір трагедії є більш архаїчним, пов'язаним із міфологічно-легендарним минулим сюжету, другий – рівнем пізньоренесансної свідомості молодого інтелігента-інтелектуала, а третій – позачасовим виміром загальнолюдських проблем та істин. Про це Д.С.Наливайко пише: “Епічний сюжет-фабула перетворюється у Шекспіра на сюжет-ситуацію, який уже засновується не на вчинку героя, а самий цей вчинок, убивство узурпатора Клавдія, перенесено в кінець твору і зображено як випадковість, ніяк не виділену в стрімкому потоці подій. Воднораз сюжет про данського принца перетворюється на трагедію свідомості мислячої людини, яка осягає істину життя, перед якою дедалі глибше розкривається фальш і ницість світу, що її оточує. В цьому й полягає принципове новаторство Шекспірової трагедії, яка піднімає конфлікти й колізії, що стануть визначальними в літературі пізніших епох”¹². Запозичення Шекспіром легендарного сюжету уможливило зіткнення і діалог “різнозаряджених” культурних пластів – середньовічного і ренесансного – у межах одного твору, що, в свою чергу, великою мірою обумовило надзвичайно складний амбівалентний характер образу Гамлета.

Наступним об'єктом, з яким встановлюється міжтекстовий метатекстуальний зв'язок, є жанрова традиція. За часів Єлизавети “Гамлета” з повним правом можна було віднести до вельми популярного жанру “трагедії помсти”, що генетично укорінена у творчості Сенеки. Для того, щоб задовольнити запити публіки та вимоги вибагливих елизаветинських цензорів, Шекспір

¹¹ *Gollancz I., Milford H. The Sources of Hamlet / I. Gollancz, H. Milford. – L. : Oxford University Press, 1926. – P. 1.*

¹² *Наливайко Д.С. Цит. вид. – С. 646.*

II. Свіжий погляд на давні тексти

дотримується цілої низки прийнятих тогочасним суспільством стандартів, у той же час по-новому комбінує та обігрує їх. Так, приміром, трагічна розв'язка трагедії була запрограмована канонами традиції. Фінали трагедій помсти були обумовлені настановами церкви і держави. П'єси часто піддавали цензуруванню, адже вони не мали нести суспільству негативних, небажаних повідомлень. У п'єсі помста вважалася морально прийнятною тільки в тому випадку, коли протагоніст гине у кінці: своєю смертю він мав спокутувати аморальний та незаконний вчинок – акт помсти¹³. Втім, трагічна розв'язка Шекспірового “Гамлета” залишає занадто багато сумнівів та відкритих питань. Варто звернути увагу хоча б на той парадокс, що Гамлет був приречений на загибель ще раніше, ніж Клавдій, – саме Гамлета в першу чергу торкнувся отруєний клинок, і вже тільки після цього загинула Гертруда, а принц позбавив життя Лаерта і Клавдія.

Так, “Гамлет” Шекспіра вступає з попереднім жанровим канонам у відношення інтерпретації і моделювання. Він, з одного боку, спирається на наявні зразки трагедії помсти, а з іншого боку, кардинально переосмислює їх, руйнуючи існуючі стереотипи та створюючи принципово нову модель. Текст трагедії виступає метатекстом відносно драматичних кліше популярної у ті часи “трагедії помсти”, переробка традиційного сюжету переростає у геніальне препарування стандартної ситуації, яке супроводжується виходом на новий глибинний смисловий рівень.

Третім рівнем міжтекстових метатекстуальних контактів є рівень контекстуального зв'язку, тобто зв'язку між “Гамлетом” Шекспіра і текстами, що циркулювали в сучасному йому контексті – як літературними творами, так

¹³ *Mategrano T. Cliffs Complete Shakespeare's Hamlet / T. Mategrano – N.Y. : Hungry Minds, 2000. – P. 37.*

і нефікційними документами доби. Отже, "Гамлет" є тісно пов'язаним з "Іспанською трагедією" Томаса Кіда як однією з можливих предтеч, адже Шекспір, безперечно, був знайомий з цим твором і, ймовірно, орієнтувався на нього при написанні своєї п'єси. Образи Озріка та інших данців багато чим мають завдячувати перу Томаса Неша і його твору "Пірс Безгрошовий". У той же час, на ідейне поле трагедії могли безпосередньо впливати філософські, медичні та наукові трактати ренесансних авторів ("Промова про людську гідність" Дж.Піко делла Мірандоли, "Проби" Монтеня, "Трактат про Меланхолію" Т.Брайта, "Придворний" Б.Кастільйоне, "Про привидів та духів" Л.Лаватера тощо).

На цьому рівні відношення між текстами набувають різноманітних форм: це може бути майже пряма цитата, імпліцитний алюзивний зв'язок, коментування певних позицій претекстів, переосмислення окремих мотивів і символів, запозичення фактичних відомостей стосовно певної проблеми, а також моделювання тих образів, що були вдало представлені у референційному творі. Приміром, зображуючи в "Гамлеті" придворне життя, Шекспір міг спиратися на цілий ряд нормативних текстів, що циркулювали у тогочасному культурному континуумі і в цілому слугували меті підтримання стабільності та більш-менш злагодженого функціонування королівського двору, а також легітимації його домінантної ролі в суспільній структурі елизаветинської Англії.

Одним із ключових серед цих текстів прийнято вважати "Придворного" К.Б.Кастільйоне ("Il Cortegiano", 1528), переклад якого був опублікований Томасом Гобі у 1561 році. Цей твір містив опис життя при дворі герцога Гвідобальдо та його дружини Єлизавети Гонзаго в Урбіно, який переростав у перелік рекомендацій щодо способу життя та поведінки особи шляхетного походження. В ті часи від придворного вимагалось багато чого: він мав бути

II. Свіжий погляд на давні тексти

вправним у боротьбі, верховій їзді, спорті, знатися на науці, філософії, військовій справі, мистецтві ведення бесіди, танцях, літературі, музиці тощо. Серед моральних якостей придворного мали бути набожність, вірність, мужність, дотепність, гострий розум. Для Кастільйоне придворний – це людина, що належала до “вершків” суспільства, однак шляхетне походження при цьому він не вважав обов’язковою передумовою. Як пише Е. Чемберлін, особливе значення праці Кастільйоне полягало саме в тому, що він розглядав чемність і ввічливість як атрибути розуму, а не походження¹⁴.

Образ ідеального придворного, окреслений у творі Кастільйоне та подібних текстах (“Правитель” Т.Еліота, “Шкільний вчитель” Р.Ешема, “Ідеальний сенатор” Госліція), став предметом кардинального переосмислення і навіть субверсії в “Гамлеті” Шекспіра. Внаслідок зміни аксіологічних акцентів ідеалізована модель взірцевого придворного у тексті трагедії постає в іронічному світлі. Образи Розенкранца, Гільденстерна і Озріка, які постають напівкарикатурною модифікацією втілення приписів Кастільйоне, викликають у реципієнта далеко не аполетичну реакцію. Так, Розенкранц і Гільденстерн, хоч і намагаються усіма можливими способами прислужитись королю, не мають, в той же час, ані особливих талантів, ані інтелектуальних здібностей, ані моральних чеснот, що мали б свідчити про їхню шляхетність та відповідність високим вимогам, які висувались до представників суспільної еліти. Навпаки, ці два молоді придворні демонструють повну неспроможність виконувати відповідні соціальні функції.

Цікавий матеріал для роздумів надає співставлення образів Лаерта і Полонія з ренесансними ідеалами придворного. Ці персонажі є тонкою пародією на

¹⁴ Чемберлін Е. Епоха Возрождения. Быт, религия, культура / Э. Чемберлин ; [пер. с англ. Е.Ф. Левина]. – М. : ЗАО Центрполиграф, 2006. – С. 48-53.

широковідомі за часів Шекспіра образи придворного, що були ідеалізовані традицією різноманітних нормативно-повчальних текстів (на зразок "Придворного" Кастільйоне чи "Ідеального сенатора" Госліція). Перший тип – обдарований і амбітний шляхетний юнак, другий – досвідчений і мудрий королівський радник. Ані Лаерт, ані Полоній не відповідають вимогам, які висувались ренесансними мислителями до ідеального придворного, адже обидва демонструють лицемірство, схильність до пліткування та інтриг, відсутність щирої відданості монарху. Таким чином, шекспірівська інтерпретація образу придворного постає як своєрідний метатекстуальний коментар до текстів різноманітних літературних "зерцал", які були спрямовані на повчання правителів та їхніх радників, а в реальності вступали в очевидне протиріччя з практикою придворного життя.

Окремо необхідно звернути увагу на зв'язок "Гамлета" з іншими творами Шекспірового канону – "Ричардом II", "Юлієм Цезарем", "Марними зусиллями кохання", "Сном літньої ночі", "Генрихом V" та іншими п'єсами. Тематично "Гамлет" тісно пов'язаний не тільки з драматичними, але й поетичними творами – перш за все з "Сонетами", а також "Збезчещеною Лукрецією". В "Гамлеті" чуємо численні перегуки з поемою. Гамлетові флористичні метафори занепаду, занедбаності та гріхопадіння суспільства мають багато спільного з Шекспіровими роздумами у "Лукреції": "Бур'ян пшеницю глушить, і так само той кволий острах заглушила хіть"¹⁵. У монологіях Гамлета знаходимо розвиток, а часом і доволі іронічне переосмислення, теми коловороту життя та смерті, що виражена у поемі словами: "Бо в смерті є життя, а смерть в житті"¹⁶.

¹⁵ Шекспір В. Лукреція / В.Шекспір ; [пер. з англ. М.Литвинець] // Твори в 6 т. – К. : Дніпро, 1986. – Том 6. – С. 580.

¹⁶ Там само. – С. 583.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Ще однією надзвичайно цікавою паралеллю між двома творами є використання метатекстуального фрагменту, присвяченого зображенню античного сюжету про падіння Трої. В “Лукреції” Шекспір звертається до інтермедіальності. Пригнічена власною безпорадністю й відчаєм, Лукреція блукає галареєю і її погляд несподівано зупиняється на картині. Розглядаючи картину та співпереживаючи стражданням цариці Гекуби, які описані автором доволі детально, сама Лукреція забуває на певний час про власну біду і її біль притлумлюється:

Увесь цей час у думках провела
Лукреція сама біля картини,
Яка її від горя відтягла
Страшним видінням іншої руїни;
Чужу біду побачиш – власна гине,
Бо може думка про чийсь біль завжди
Полегкість, як не ліки, принести”¹⁷.

У “Гамлеті” ж ситуація ускладнюється, в першу чергу, тим, що основним об’єктом метатекстуальної референції тут виступає витвір не образотворчого, а театрального мистецтва, в якому слово (основний носій образності) підсилюється емоціями та акторською майстерністю декламатора. До того ж, ситуація морального вибору, в якій опинився Гамлет, по суті є складнішою, аніж той вибір, перед яким стоїть Лукреція. Тож не дивно, що реакція Гамлета на цей психологічний виклик є протилежною – мистецтво не тільки не відволікає його від власної ділеми, але навпаки загострює його моральну чутливість, надаючи самій колізії додаткової багатозначності.

Очевидним видається той факт, що розмежування, окреслене вище, є доволі умовним, адже усі три зазначені типи міжтекстового зв’язку (з сюжетними першоджерелами, з жанровою традицією трагедії помсти, з

¹⁷ Там само. – С. 613.

іншими текстами елизаветинської доби, зокрема з тими, що входять до шекспірівського канону) тісно пов'язані між собою і у певних випадках конкретний текст може належати до двох різновидів одночасно. У той же час, враховуючи інструментальний характер подібної класифікації, необхідно взяти до уваги її зручність у плані дослідження метатекстуального діалогу "Гамлета" і системи його контекстів у рамках доби пізнього Ренесансу в Англії.

Найвищим рівнем прояву метатекстуального потенціалу "Гамлета" є міжсеміотичний рівень. На цьому рівні "Гамлет" виступає тією мета-структурою, що виконує роль інтерпретаційно-коментувального механізму щодо текстів інших семіотичних систем. В межах цього рівня можливо виокремити чотири основні типи об'єктів, з якими трагедія Шекспіра вступає у міжсеміотичний зв'язок. По-перше, це особистість самого творця – Вільяма Шекспіра – як текст. Перетворюючи знаки навколишньої реальності на текстові знаки, свідомість Шекспіра неодмінно мала залишити свій відбиток у тексті, адже, власне, і сам текст є своєрідним "відбитком" Шекспірового генія на поверхні культури. Про сонети Шекспіра Вордсворт сказав, що у них Великий Бард відкрив своє серце. Втім, таке саме твердження буде правомірним і для такого Шекспірового тексту, як "Гамлет". У цьому контексті доречно згадати перегук монологу Гамлета "To be or not to be" із 66-м сонетом. А отже, "Гамлет", у свою чергу, може розглядатись як документ, вивчення якого допоможе наблизитися до розуміння світогляду Шекспіра, його світосприйняття та світоосмислення.

Доволі важливим вектором метатекстуального зв'язку є орієнтація на культурний континуум претексту, що виявився основною сюжетною та образною предтечею Шекспірового "Гамлета". Цей вектор, власне, спрямо-

II. Свіжий погляд на давні тексти

вується на другий об'єкт міжсеміотичної метатекстуальності. Сюжет трагедії, перш ніж стати об'єктом творчого переосмислення під пером Великого Барда, пройшов, як було продемонстровано вище, довгий шлях еволюції від середньовічної легенди до ренесансної трагедії помсти “пра-Гамлета”. Шекспір, адаптуючи претекст відповідно до власних естетичних вподобань, створював своєрідний художній коментар не тільки і не стільки до твору-першоджерела, але і до тих епох, що залишили там свій слід.

Описуючи середньовічну Данію, Шекспір певною мірою втілював у тексті свої уявлення, а також власне ставлення до тієї доби. Втім, шекспірівська візія чужого світу постає в “Гамлеті” не як лінійне зображення, просякнуте експліцитно-імпліцитними оцінковими коментарями, а як складна стереоскопічна картина чи своєрідна голограма. Зображене на ній перебуває у безпосередній залежності від місця спостерігача і напрямку його погляду. Так, зокрема, Данія є своїм простором для абсолютної більшості персонажів п'єси (за винятком Фортінбраса та його супутників, піратів, англійських послів), постаючи як чужий світ для потенційних реципієнтів трагедії. Акценти на данському пияцтві, на яких вибудовувалося чимало сюжетів у англійських книгах джестів, немовби перекочують з поширених елизаветинських уявлень у гнівні промови данського принца, що стосуються вітчима і співвітчизників. Імагологічний аспект цих пасажів, безперечно, вартий окремої дослідницької розвідки, тут лише зазначимо, що експліцитна критика чужого світу, чи то звичаїв данців, чи то рис ментальності або національного характеру, виступає в “Гамлеті” своєрідним проявом міжсеміотичної метатекстуальності. Шекспір висловлює думку англійців про данців, вкладаючи її у вуста принца, а коли Клавдій відправляє Гамлета до Англії, то із вуст короля лунає

декілька навдивовижу провокативних реплік на адресу стосунків з Англією, які потім (у підміненому Гамлетом листі до англійського короля) перетворюються на риторичний пасаж з діаметрально протилежним змістом. Тож правомірно говорити про те, що текст Шекспірового "Гамлета" є водночас і текстом про чужі світи, причому метатекстуальність тут виявляється ускладненою, її розкодовування потребує врахування як фокусу і позиції спостерігача-коментатора, так і ефекту поліфонії, що створюється за рахунок того, що реципієнтові (принаймі, читачеві тексту) не завжди до кінця зрозуміло, наскільки позиції персонажа і автора твору збігаються чи суперечать одна одній.

Наступним, третім об'єктом міжсеміотичної метатекстуальності "Гамлета" є культурно-історичний контекст, тобто Шекспірова доба як текст. Події у "Гамлеті" відбуваються у середньовічній Данії, а не елизаветинській Англії, але саме цей факт створює необхідний контрастний фон, що дозволяє чіткіше побачити паралелі між текстом трагедії і пізньоренесансною дійсністю. Осмислення культурно-історичних реалій Шекспірової доби відбувається у "Гамлеті" на декількох рівнях і є основним імпліцитним змістом п'єси.

Четвертий об'єкт, на який спрямовано розгортання міжсеміотичного метатекстуального потенціалу "Гамлета", утворився внаслідок синтезу попередніх рівнів. Ним є семіотична площина "світ як текст". У результаті осмислення Шекспіром претекстового, контекстуального, онтологічного перетинів сформувалися ті загальні гносеологічні засади світосприйняття і принципи творчого світоперетворення, що втілились у "Гамлеті" в конденсованому вигляді. Інтерпретуючи пізньоренесансну дійсність, Шекспір не просто фіксував ті культурні практики і філософські ідеї, що склали духовно-інтелектуальний простір пізнього Відродження, але

II. Свіжий погляд на давні тексти

намагався відшукати загальнолюдські засади, на яких тримався ренесансний світ, так само як і проаналізувати ті сили, що його підточували. А отже, він занурювався у ті глибини, що були пов'язані з культурними і моральними універсаліями, з архетипами і сферою підсвідомого, тими підвалинами, що віками обумовлювали еволюцію західноєвропейської цивілізації. Тому саме цей план міжсеміотичного метатекстуального зв'язку опосередковує включення нових літературних проєкцій в метатекстуальний дискурс, що розгортається навколо Шекспірового "Гамлета" протягом уже чотирьох сторіч.

Необхідно відзначити, що усі визначені рівні метатекстуальності "Гамлета" надзвичайно тісно пов'язані й осмислювалися Шекспіром не у відриві один від одного, а цілісно, неподільно, монолітно, недискретно. А тому пізнання й осмислення одного рівня також має здійснюватися через пізнання й осмислення інших. Усі рівні є невід'ємними елементами Шекспірового світогляду, його свідомості. А отже, хоча з часом "Гамлет" і перетворився на самотійну реальність, такий собі Гераклітовий "самозростаючий логос", розглянута система метатекстових зв'язків залишається присутньою в тексті, так чи інакше впливаючи на нові інтерпретації.

III. Україна в контексті європейського Відродження

УДК: 821.161.22 + 811.124

*Циганок Ольга
(Київ)*

Про популярність ренесансних епітафій в українських поетиках XVII–XVIII ст.

У статті визначається популярність ренесансної епітафії як взірця жанру в давніх українських поетиках. Дослідження проводиться на основі аналізу всіх текстів, на які натрапляємо у збережених в українських книгозбірнях рукописах. Дуже популярною в українських курсах була лише фламандська ренесансна епітафія учителіві граматики. Частотність цитування шістнадцяти італійських текстів різна, від одного до семи трактатів. Шість епітафій польських поетів фіксуються у двох – п'яти курсах, цитування деяких англійських, французьких та німецьких ренесансних епітафій – спорадичне.

Ключові слова: ренесансний, поетики, епітафії.

У бібліотеках Києва та Львова зберігаються тридцять поетик XVII–XVIII ст., ідентифіковані дослідниками як українські. З них ми вибрали близько двохсот епітафій, приблизно половина з яких – невстановленого датування і походження. На нашу думку, в добу Відродження створено 32 тексти. Сюди ми віднесли не лише епітафії ренесансних поетів різних країн, а й тексти, присвячені видатним діячам того часу. Епітафій доби Відродження приблизно стільки само, як античних, середньовічних – удвічі менше (при тому, що грань між пізньою античною

III. Україна в контексті європейського Відродження

поезією і віршуванням граматиків раннього середньовіччя досить розмита). Епітафії невстановленого датування і походження з певною долею умовності ми відносимо до барокових, хоч свідомі того, що якась частина цих текстів – не ідентифіковані нами твори минулих епох.

Ренесансні поети популяризували античні епітафії, середньовічні тексти, а також творили власні твори. Давні українські книжники вбирали їх, мислячи при цьому інтертекстуально. Вони на підсвідомому рівні відчували ті складні зв'язки, що виникають між претекстами й метатекстами. Не випадково автор чернігівської поетики 1749–1750 рр. Серапіон Валуцький, подаючи приклад хрїї, бере такий аргумент: «...Поет Гелій Еобан Гесс, викладач академії м. Марбург, перед смертю згадав цей вірш Еннія:

*Жодна сльоза не оздобить мене, не похоронить
Плач. Чом? Залишуся я в пам'яті вчених мужів.*

Вступ: Дійсно, дуже достойна згадки і похвали думка, до популярності якої спричинилися два поети, Енній і Еобан Гесс, тому що один був її творцем, а інший часто цитував»¹. Йдеться про фрагмент (рядки 3–4) автоепітафії римського поета Квінта Еннія (239–169 рр. до н.е.), у якій

¹[Чернігівська поетика], 1749–1750, 77 (зв.): Helius Eobanus Hesus Poëta, marpurgensis academiae professor, moriturus hoc Ennii carmen protulit: Nemo me lacrymis decoret, neque funera fletu / Faxit. Cur? Volito docta per ora virum. Exordium: Dignissima profecto memoratu, ac laudatu sententia, quam duo poëtae, Ennius et Eobanus Hesus celeberrimam reddiderunt, ille quia fuit auctor, hic quoniam saepe usurpavit. Тут і далі назви поетик подаються скорочено, за початком. Перша цифра вказує рік (роки) створення рукопису, друга – аркуш. Повні назви див.: Циганок О. Генетичні концепції фунерального письменства в Україні XVII–XVIII ст.: основні напрямки досліджень / Ольга Циганок. – К. : Університет „Україна”, 2011. – (Студії з україністики ; випуск X). – С. 158–175. Оскільки київська поетика «Arctos» (1705) у цій монографії не розглядалася, наводимо її повну назву: ARCTOS in Parnasso MohiloMazepiano EXORTA NeoEquites humanioris literaturae Orthodoxos Pegasus gerentes bino idearum cursu ad altiora tam ligati quam soluti eloquii culmina EVENENS anno quo BeLLa parat RossUs spreto De Caesare Mota. – Рукопис зберігається в Національній бібліотеці України імені В.І.Вернадського, Інститут рукопису, шифр D.C. П. 245. – Арк. 89–175.

він високо оцінює власний талант. Таким чином, автор української поетики підносить німецького християнського гуманіста Гелія Еобана Гесса (1488–1540) фактично до рангу співавтора цього твору.

Як відомо, доба Відродження зберегла майже всі імена своїх творців – архітекторів, художників, скульпторів, ювелірів, поетів. Автори українських поетик далеко не завжди зазначають творців ренесансних текстів. Однак, якщо середньовічні епітафії, як правило, анонімні, то коріння ренесансних творів, що містяться в давніх українських трактатах, часто вдається встановити за іншими джерелами.

Надзвичайно популярною в українських курсах (цитується у 18 поетиках, тобто більш ніж у кожній другій із збережених!) була епітафія якомусь учителеві граматики:

*Вивчив граматику я, й багатьох навчив за ті роки,
Провідміняти, однак, слова „могила” не зміг².*

Укладач популярної в ті часи збірки епітафій, французький отець-єзуїт Філіпп Лаббе приписує цей твір фламандському учителю граматики, автору ряду підручників Іоанну Деспавтерію Нінівіті [Despauterius Ninivita (ca. 1480–1520)]³. В останньому рядку міститься концепт, передати який при перекладі не вдається. Беруться до уваги два значення латинської лексеми «declinare», «уникнути» і «провідміняти»: учений грамастик не зміг уникнути могили (провідміняти це слово). Примітно, що в усіх курсах пентаметр передається без змін – очевидно,

² Grammaticam didici, multos docuique per annos, / Declinare tamen non potui tumulum. Див.: Циганок О. Цит. вид. – С. 65–66.

³ Див.: Thesaurus epitaphiorum veterum ac recentium selectorum ... Opera ac studio Philippi Labbé. – Parisiis, 1686. – P. 403. Pars [Частина] IX. Jocosa Aenigmatica [Жартівливі. У формі загадок], CXXVI. Io. Despauterii Ninivitae [Іоанна Деспавтерія Нінівіти]. 1 scivit ... docuitque [збагнув ... і навчав]; 2 potuit [міг]. Таким чином, існував варіант цієї епітафії не від першої особи, а від третьої (в українських поетиках не фіксується).

III. Україна в контексті європейського Відродження

його вважали довершеним. Це єдина епітафія цього періоду, яка цитується в українських поетиках часто.

Серед ренесансних епітафій в українських поетиках XVII–XVIII ст. домінують авторські тексти італійського походження: епітафії дітям, святим, духовним, ученим та мудрецам, загадки (16 епітафій). Це переважно популярні тексти, на які натрапляємо у відомих європейських виданнях. Найбільше таких творів – у антології епітафій Лаббе (11 текстів) та у поетиці німецького єзуїта Якоба Понтана (8 творів)⁴. Шість епітафій містяться в обох виданнях. Тільки три тексти італійських гуманістів, які фіксуються в українських поетиках, ми не знайшли у працях Лаббе та Понтана. Ці єзуїтські видання могли бути для авторів українських поетик основними джерелами знайомства з італійською ренесансною епітафією. Контекст цитування дозволяє з більшою долею ймовірності це стверджувати щодо поетики Понтана, менше – щодо антології Лаббе.

Італійські гуманістичні епітафії були популярні в українських барокових поетиках різною мірою. На твір епіграматиста XVI ст. Іполита Капілюпа Карлові П'ятому із династії Габсбургів натрапляємо у шести українських поетиках⁵. Епітафію пера Тоскана хлопчику Луцілію «*Blandidulus, nitidus, pulcher, dulcissimus infans...*» [Ніжненька, чиста, красива, усім наймиліша дитина...] уподобали автори семи українських поетик⁶. Епітафія ще

⁴ *Pontanus Jacobus. Poëticarum institutionum libri tres...*– Ingolstadii, 1594. – Надалі поетика Понтана буде зазначатися як Pontanus, антологія Лаббе – як Thesaurus. Перша арабська цифра – рік виходу в світ стародруку, друга – сторінка.

⁵ Циганок О. Цит. вид. – С. 67. Див. також: Arctos, 1705, 163.

⁶ *Samoenia in Parnasso*, 1689, 114 (зв.): *Item illud supra quondam infantem* [Також та над якоюсь дитиною]. *Cytheron*, 1694–1695, 170: *Item illud supra quondam infantem* [Та над якоюсь дитиною]. Приклад *epitaphium enunciativum sev enarrativum* [розповідної епітафії]. Arctos, 1704–1705, 163 (зв.): *Alia infantum puerorum adolescentum ut dixi ubi de genitoribus ex obitu illorum nihil maestius esse accidit...* *Item hoc de infante* [Інша дітям, підліткам, юнакам, так що я

одному Луцілію, з початком «O multum dilecte puer, quae dura parenti...» [Хлопчику мій наймилий, чому ж та доля злостива...], написана його батьком, гуманістом П'єтром Бембо (1470–1547), привернула увагу творців також семи курсів⁷. На твір італійського вченого епохи Відродження Джироламо Фракасторо (1478–1553) – лікаря, астронома та поета, з початком «Dum medica Montane doces ore

кажу, для батьків не буває нічого сумнішого, ніж їх смерть... Такою є ця про малу дитину]. 3 Lucillus. Nymettus, 1719, 45: Epitaphium Lucilii cuidam pueri [Епітафія якомусь хлопчику Луцілію]. Приклад написання епітафій infantibus et pueris [маленьким дітям та дітям старше семи років]. Via, 1724, 68: Item in puero nomine Lucillio scriptum epitaphium [Того ж роду написана епітафія хлопчикові на ім'я Луцілій]. Приклад epitaphium narrativum [розповідної епітафії]. Officina, 1726–1727, 43 (зв.); Item in quondam infantem Lucillium [Того ж роду на якусь дитину Луцілія]. Параграф «Про епітафії дітям та молоді» [De epitaphiis infantum puerorum et adolescentium]. Epitome, 1734, 62 (зв.) – 63: Epitaphium Lucilii cuiusdam pueri defuncti [Епітафія якомусь померлому хлопчику Луцілію]. 1 dulcis, dulcissimus [солодкий, найсолодший].

⁷ Arcos, 1704 – 1705, 163 (зв.): 1 O nimium... Parenti [О дуже ... Батькові]. De arte poetica, 1705: Epitaphium a parente filio inscriptum [Епітафія синові, написана батьком] [3, с. 330]. Idea, 1707, 174: Item filio a patre inscriptum, epitaphium quod Bembus in Lucilium suum affert [Також синові, написана батьком епітафія, яку Бембо створив своєму Луцілію]. Officina, 1726–1727, 42 (зв.: Підрозділ “De epitaphiis patris matris fratris et filiorum” [Про епітафії батькові, матері, братові та синам]. Tabulae, 1729–1730, 60 (зв.): Epitaphium a patre filio inscriptum [Епітафія, написана батьком синові]. 1 dira [страшна]; 3 hospite [гостем]. Via, 1729, 54: Epitaphium a patre filio inscriptum [Епітафія, написана синові батьком]; 1 dira [жорстока]. Elementu, 1768, 39 (зв.): Epitaphium filio a parente inscriptum [Епітафія, написана синові батьком]. Останній рядок відірваний від основного тексту, дописаний пізніше. Понтан і Лаббе вказують на автора і адресата епітафії: «Bembus in Lucilium suum» [Бембо на свого Луцілія] (Pontanus, 1594, 239); «Lucilii Bembi Filii. Scripsit Petrus Bembus» [Луцілію, синові Бембо. Написав П'єтро Бембо] (Thesaurus, 1686, 297). З авторів київських поетик це робить лише Лаврентій Горка: «Item filio a patre inscriptum, epitaphium quod Bembus in Lucilium suum affert» [Також синові, написана батьком епітафія, яку Бембо створив своєму Луцілію] (Idea, 1707, 174). Тільки у київській поетиці 1726–1727 навчального року, яка у викладі теорії епітафії найбільше зорієнтована на Понтана, цитуються епітафії обом Луціліям. Інші автори зазначених вище поетик вибирають один із варіантів (можливо, вважаючи ці тексти однотипними). Контекст цитування показує, що претекстом для декількох київських поетик був трактат Феофана Прокоповича.

III. Україна в контексті європейського Відродження

vincere fata...» [Поки, Монтане, ти смерть долати учив лікуванням...] натрапляємо у київських поетиках у різних контекстах: як приклад «dialogisticum epitaphium» [діалогічної епітафії] (Camoena in Parnasso, 1689, 114 (зв.)), епітафії «eruditorum ac sapientium» [ученим і мудрецем] (Officina, 1726–1727 (зв.), 41) та із заголовком «Tumulus medici» [Епітафія лікареві] (Praecepta, 1735, 32). У трьох українських поетиках цитується твір Якопо Санадзаро (1456–1530) з початком «Nate, patris matrisque amor et suprema voluptas...» [Синку, любов материнська і отча та втіха найбільша...] – на цей текст натрапляємо у трактаті Лаврентія Горки та в київських поетиках 1726–1727 та 1735 рр.⁸ Епітафію Квінтерію, автор якої – письменник Джованні Котта (1480–1510) «Me longe effigie venustiore...» [Мене, куди гарнішого, ніж образ...], цитує лише «авангардна» київська поетика «Гіметт» (1699 чи 1719⁹), яка відзначається багатьма нестандартними підходами. Лаврентій Горка (Idea, 1707, 177) цитує авто-епітафію відомого італійського юриста Бальді, який помер 1400 р. від ускладнень після укусу улюбленої кішки¹⁰:

*Взнай про новий спосіб смерті, мандрівцю: кішка
злостива*

Палець вкусила у грі – от я й відходжу тепер.

Отже, популярність італійських ренесансних епітафій в українських трактатах була різною – від досить значної (цитуються в семи курсах) до одиничного використання.

⁸ Idea, 1707, 175: Idem de filio Sannazarius nomine parentum. 1 summa voluptas [Також про сина Санадзаро від імені батьків. І втіха найбільша]. Officina, 1726–1727, 42 (зв.): Item illud Sanazari de quodam infante qui loquitur nomine parentum; 2 tellare [Також та Санадзаро про якусь дитину, у якій йде мова від імені батьків]. Підрозділ De epitaphiis patris matris fratris et filiorum [Про епітафії батькові, матері, братові і дітям]. Praecepta, 1735, 32 (зв.): Epitaphia filiorum [Епітафії синам].

⁹ Дослідники подають різні роки написання цієї поетики.

¹⁰ The General Biographical Dictionary. – Vol. III. – London, 1812. – P. 359. Hospes, disce novum mortis genus. Improbata felis / Dum trahitur, digitum mordet: et intereo.

В українських поетиках цитуються і епітафії поетів польського Відродження. Двічі¹¹ (під заголовком «Philomelae» [Солов'ю] з початком «Gdym umierał w razurach jastrzębia srogiego...» [«Як у кігтях я вмирав яструбиська злого»]) зустрічається епітафія солов'ю Шимона Шимоновича «Nagrobek Słowika», перші слова якої – «Kiedym konał w raznoktach jastrzębia srogiego ...» [«Конав колись в пазурах яструбиська злого»]¹².

Серед епітафій в українських поетиках також чотири фразки Яна Кохановського. Епітафія з початком «Czyj to grób?» – "Wodaj zdrów pił». – «Czyja to mogiła?» [«Чий то гріб?» – «Будь здоров пий». – «Чия то могила?»], яка у 2-й книзі «Фрашок» Кохановського має назву «Nagrobiek orięj babie»¹³, наводиться у двох українських поетиках¹⁴. Цікаво, що якщо текст в трактаті Іларіона Ярошевицького близький до авторського, то у поетиці 1724 р. фразка подається у вигляді діалогу між V (Viator) – подорожнім та B (Baba) – пиячкою і укладена у 14 віршів з різночитаннями¹⁵. Перу Кохановського належить також епітафія «Ojczy, daremno płakać nie potrzeba...» [«Отче, даремно плакати не треба...»], яка у його першій книзі називається «Epitaphium dzieściu» і розпочинається «Ojczy, nade mną...». Цей текст ми зустрічаємо у київських

¹¹ Hymettus, 1719, 45; Regia, 1740, 36–36 (зв.).

¹² Antologia bajki polskiej [opracował i wstępem opatrzył Juljan Ejsmond]. – Warszawa etc., 1915. – S. 26.

¹³ Kochanowski Jan. Fraszki // Ze zbiorów «Wirtualnej Biblioteki Literatury Polskiej» Instytutu Filologii Polskiej Uniwersytetu Gdańskiego [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://f.polska.pl/files/238/155/0/Fraszki.pdf>. – Назва з екрана.

¹⁴ Cedrus Apollinis, 1702, 149; Via, 1724, 70.

¹⁵ 1 Пропущено pił (пив); рядок розбито на три; 2 B. Jeny rychlo jeszczeby dwie wyrpiałam [Б. Але швидше, я б ще дві чаші пила]; 3 V. Nie czemu sie strozy? [П. Хмуритись тут варто]; розбито на два рядки; 4 розбито на два рядки; 6 вірш – пропущено; 7 tu dobrze. B. A jak że tu bez piwa [тут добре. Б. А як же без пива]; 8 розбито на два рядки.

III. Україна в контексті європейського Відродження

поетиках 1719, 1720, 1734 та 1740 років¹⁶. Ще одна епітафія Кохановського – «Śmierci! To nie śmiech, już nam bierziesz i doktory...» [«Смерте! Не смішно, ти вже й лікарів хапаєш...»] (Кн. 2, 73. Nagrobek Adrianowi doktorowi) – з різночитаннями міститься в п'яти українських поетиках¹⁷. Епітафію «Urodziłem się w Prusiech, Wysockim mię zwano...» [«Народився в Прусії, Висоцьким назвали...»] (Кн. 1, № 91. Epitaphium Wysockiemu) цитують автори двох київських поетик¹⁸. Можемо сказати, що Ян Кохановський був особливо близьким Іларіону Ярошевицькому та невідомому нам авторові поетики 1720 року.

Цікаво, що ще дві епітафії приписували Кохановському, очевидно, помилково, у всякому випадку, вони не знайдені в сучасних виданнях творів великого поета. Автор поетики 1707 року в примітці до епітафії «W browarze» пише «Z Kochanowskiego» (Idea, 1707, 176), а Феофан Прокопович супроводжує епітафію «W tym grobie Duda» приміткою «Epitaphium furis tibicinis ex Cochanovio» [«Епітафія викрадачеві флейт з Кохановського»]¹⁹.

¹⁶ Nymettus, 1719, 45. Приклад епітафії “Infantibus et pueris” [малим дітям та дітям старшим]. Parnassus, 1720 (1), 45; Parnassus, 1720 (2), 37 : Item illud juveni [Також та юнакові]. 1 Ojczye już po mnie [Отче, вже за мною]; 3 Bodaaj tobie tylo [Бодай тобі стільки]; 4 Sroga lat śmierć ukrzywdziła [Сувора літ смерть пожаліла]. Epitome, 1734, 63:... Illud infanti alicui adscriptum [Та, написана якійсь дитині]. 1 Ojczye już po mnie [Отче, вже за мною...]. 3 Bog daj tobie tak wiele [Дай тобі Боже стільки]; 4 Sroga lat śmierć [Сувора літ смерть]. Regia, 1740, 38: 3 Tak wiele tobi [Так тобі багато]...; 4 Tyle mnie sroga [Скільки мені строга]... Підрозділ De epitaphiis infantum [Про епітафії дітям].

¹⁷ Cedrus Apollinis, 1702, 149; Lyra Heliconis, 1709, 247; Parnassus, 1720, 45; Via, 1724, 68 (зв.); Hortus, 1736, 92 (зв.).

¹⁸ Cedrus Apollinis, 1702, 149 (зв.); Parnassus, 1720, 45.

¹⁹ Прокопович Ф. Сочинения / Феофан Прокопович. – М.–Л. : Изд-во АН СССР, 1961. – С. 331.

Ренесансні епітафії інших країн, окрім Італії, спорадичні. У київській поетиці 1726 р.²⁰ цитується епіграма із десяти рядків французького теолога-кальвініста Теодора Бези (1519–1605) «De morte M.Bruti» [«Про смерть М.Брута»]²¹. Очевидно, автора епітафії вразила кончина вбивці Цезаря, що покінчив з собою, кинувшись на меч після поразки у битві з триумвіратом при Філіпах. Лаврентій Горка у своїй поетиці високо оцінює²² епітафію з рамковою композицією – «Adsta, viator» [«Стань, мандрівцю»] на початку першого вірша і «Abi, viator» [«Йди, мандрівцю»] на початку останнього рядка. Йдеться про Генріха III Валуа (1551–1589), правителя Королівства Польського і Великого князівства Литовського (1573–1574) та короля Франції (1575–1589), який помер від рани, заподіяної монахом-домініканцем:

*Стань, мандрівцю, і оплач монаршу долю.
Серце монарше тут лежить під мармуром,
Того, хто сарматам і галлам дав закони.
Його життя позбавив в каптурі убивця.
Йди, мандрівцю, і оплач монаршу долю...²³.*

Автор і час виникнення цієї епітафії не встановлені, однак в силу історичних реалій ми припускаємо, що вона виникла у Франції відразу ж після смерті короля – у всякому випадку, її дописано від руки в кінці

²⁰ Officina, 1726, 42: Sextum exemplum sit de morte Bruti [Шостий приклад хай буде про смерть Брута]. Параграф “De epitaphio eruditorum ac sapientium” [Про епітафію ученим та мудрецам].

²¹ Theodori Bezae Vezelii Poemata. Lugduni Batavorum, 1758. – P. 74.

²² Idea, 1707, 175 (зв.): Item Henrici Tertii quem alii dicunt Henricum Quartum ... hoc epitaphium memorabile extat Parisiis atque elegantissimum [Також в Парижі є ця пам’ятна і дуже витончена епітафія Генріхові III, якого дехто називає Генріхом IV].

²³ *Adsta, viator, et dole regum vicem.
Cor Regis isto conditum est sub marmore,
Qui jura Gallis, jura Sarmatis dedit.
Tectus cucullo hunc sustulit sicarius.
Abi, viator, et dole regum vicem...*

III. Україна в контексті європейського Відродження

французького стародруку 1589 р.²⁴. З тих самих міркувань відносимо до французьких ренесансних творів анонімну епітафію французькій королеві Катерині Медичі (1519–1589):

*Що у Еребі три Фурії, більше не мовте, поети,
Бо Катерина до тих давніх трьох ще додалась.
Навіть як Орк відпустить від себе отих трьох, нічого,
Буде достатньо у нім її одної за трьох²⁵.*

Ця епітафія, що фіксується у київській поетиці 1699 р.²⁶ – пародія на популярний в давніх українських поетиках твір цього жанру про стару сварливу Весбію²⁷.

Автор київської поетики 1685 р. відносить до епітафій твір англійського епіграматиста Джона Овена (1564–1622) про Іра та Креза:

*Тут спочиває, лежить під мрамуром Крез. Ти питаєш
Де упокоївся Ір? Злидень усюди лежить²⁸.*

Цар Лідії Крез вже в античності став символом багатії людини, а Ір, прізвисько жебрака Арнея у домі Одисея на Ітаці – символом злидаря. Нам не вдалося віднайти цю епіграму серед написаного цим поетом, однак на авторство Овена вказують дві київські поетики²⁹. Якщо це так, то

²⁴ Aurault Pierre. Deploration de la mort dv Roy, Henry III. et du scandale qu'en a l'Eglise. Parisiis, 1589. – P. 140.

²⁵ Tres Erebi furias ne post hac dicite vates,
Addita enim priscis est Catharina tribus.
Quod si tres illas a se dimiserit Orcus,
Haec illi fuerit pro tribus una satis.

²⁶ Нуметтус, 1699, 44: Item illa lepida inscriptio Galliae reginae Catharinae [Також той витончений напис королеві Галлії Катаріні]. Epitaphium simplex [проста епітафія].

²⁷ Циганок О. Цит. вид. – С.46–47.

²⁸ Fons Castalius, 1685, 80: Epitaphium Iri et Craesi: Hic jacet hic situs est Craesus sub marmore, quaeris / Irus ubi jaceat? Pauper ubique jacet.

²⁹ Fons Castalius, 1700, 109: Primus modus scribendi epigramma: historice seu narratorie propositio seu res facta aut dicta refertur. Et illud Oveni de Craeso et Iro [Перший спосіб написання епіграми – історично чи у формі розповіді; подається короткий виклад, тобто вчинки чи висловлювання. І та Овена про Креза і Іра]. Arctos, 1705, 119: Tale illud Oveni quod inscripsit diviti quem ... Craesum [Такою є та Овена, яку він написав багатому, якого назвав?

характерна для творців пізньої античності, середньовіччя та бароко схильність до антитез властива також майстрові ренесансної епіграми. Зрештою, соціокультурна сфера Відродження насичена суперечливими, різноспрямованими тенденціями, різнопланова і загалом виявляється результатом складної взаємодії середньовічних, гуманістичних і позагуманістичних явищ.

Поширену у середньовічній і ренесансній Європі поетичну техніку, коли до відомого тексту дописувалися рядки, спостерігаємо в епітафії Петеру Апіану [Petrus Arianus (1495–1552)] – німецькому гуманісту, відомому астроному, математику та картографу:

*Що Апіан у собі мав земного – усе в цій могилі,
В Бога безсмертне усе, в мирі живе він тепер.
Той, хто до зір спрямував свій розум у праці шляхетній
Бачить під стопами він нині, щасливий, зірки.
Бачить, щасливий зірки кожний, хто в небо направив
Розум, хто духом навчивсь Бога шукати завжди]³⁰.*

Ця епітафія наводиться як взірць у двох київських поетиках³¹. Автором її перших чотирьох рядків був німецький християнський поет Йоганн Лаутербах [Lauterbachius Lusatus (1550–1616)]³². Два останніх, можливо, дописав невідомий нам автор поетики 1726–

Крезом]. Pauper ubique jacet [Бідний усюди лежить] – Овідій, "Фасти", I, 218.

³⁰ Hoc Arianus habet quod erat mortale sepulcro:

*Immortale Dei, tempora pacis agit.
Sic caput ante pio qui misit in astra labore
Sub pedibus felix nunc videt astra suis.
Astra videt felix quisquis demisit in astra
Et caput, et studuit quaerere mente Deum.*

³¹ Officina, 1726–1727, 42: Septum exemplum sit in tumulo Arianis astronomi [Шостим хай буде приклад на могилі астронома Апіана]. 2 ait [каже]; 3 nostram laborem [нашу працю]. Параграф "De epitaphio eruditorum ac sapientium" [Про епітафію ученим та мудрецам]. Praecepta, 1735, 32 – 32 (зв.): Tumulus Arianis astronomi [Могила астронома Апіана].

³² Ioannis Lauterbachii Lusatii Epitaphium Petri Arianis [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.uni-mannheim.de/mateo/camena/del3/books/deliciae3_31.html

III. Україна в контексті європейського Відродження

1727 рр. У цьому самому київському курсі натрапляємо на епітафію німецькому гуманісту Ульріху Засію [Ulricus Zasius (1461–1536)], викладачеві і придворному юристові³³.

Таким чином, популярність ренесансної епітафії як взірця жанру в давніх українських поетиках не однакова. Дуже подобалася авторам українських курсів фламандська ренесансна епітафія учителеві граматики – очевидно, у цьому тексті їх вабила близька епосі Бароко словесна гра. Частотність цитування шістнадцяти італійських текстів різна, від одного до семи трактатів. Шість епітафій польських поетів фіксуються у двох – п'яти курсах, цитування деяких англійських, французьких та німецьких ренесансних епітафій – спорадичне.

³³ Циганок О. Цит. вид. – С. 50.

IV. Полемічна трибуна

УДК: 811.111Ш – 22.09

Мегела Іван
(Київ)

Комедія В.Шекспіра «Сон літньої ночі» як пізнання невідомого. (Спроба герметичного прочитання)

У статті здійснено спробу аналізу глибинного змісту комедії В.Шекспіра «Сон літньої ночі» з урахуванням її герметичної, магіко-астрологічної складової. Автор доводить, що герметичні уявлення склали важливий елемент художнього мислення Шекспіра, тож і орієнтація драматурга на них у цій п'єсі була цілком свідомою.

Ключові слова: Шекспір, герметизм, комедія-казка, сновидіння, астральний план, уява, закоханість.

У ряді праць останнього періоду утверджується думка про неможливість адекватного осмислення епохи Відродження без врахування її герметичної, магіко-астрологічної складової¹. Б.Г.Кузнецов у монографії «Ідеї

¹ *Clark R.L. Shakespeare and the Supernatural. – N.Y.: Haskell House, 1971. – 346 p.; Филатов В.П. Живой космос: человек между силами земли и неба // Вопосы философии. – 1994. – № 2. – С. 3-12; Броть Р.В. Астрология в истории мировой культуры: подход к изучению // Полигнозис. – 1999. – № 2. – С. 117-127; Краснопецева Е.И. Астрология: возможность философского похода // Полигнозис. – 1999. – № 2. – С. 128-135; Лавджой. Великая цепь бытия / пер. с англ. – М.: Дом интеллектуальной книги, 2001. – 373 с.; Приходько Н.Н. Художественное преломление астрологических представлений английского Ренессанса в драматургии Шекспира : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. – Ростов на Дону, 2004.*

IV. Полемічна трибуна

й образи Відродження»² розкриває унікальну єдність ідеї й образу, виділяє особливу роль художньої творчості, яка стала початком формування сучасної картини світу, нових уявлень про час і простір.

Єдність ідеї й образу однак не єдиний специфічний ренесансний синтез. Найбільш дивовижним є сплав наукових уявлень з уявленнями містичними, що засвідчує, зокрема, діяльність Джона Ді, математика, астронома, філософа, придворного астролога королеви Єлизавети, знавця класичної філології, наставника поетів, прототипа шекспірівського Просперо.

Будучи ренесансним магом, Ді вчиняв цілком послідовно, коли описував математичні закони, коли складав гороскопи і коли викликав духів.

Магіко-астрологічні знання, відводять нас до збірника герметичних текстів «Corpus Hermetikum» Гермеса Трисмегіста, що набув визнання у Європі після перекладу латиною 1461 року. В ньому постулювалася єдність принципів побудови всього суцього у Всесвіті, одушевленість й ієрархічність універсуму, Найбільш знамениті праці, які приписуються Гермесу Трисмегісту – «Смарагдова скрижаль» та «Божественний Поймандр». У другій книзі «Божественного Поймандра» – «Поймандрес» (Видіння) – описується метод, яким божественна мудрість відкрилася Гермесу. «Видіння» містить виклад космології Гермеса і таємні науки єгиптян про душу і культуру. Вважається, що в цьому вченні приховувалася довершена форма Істини в розумі, що він є «її повною проекцією, завершеною і вичерпною реалізацією». Тут можна говорити про синкретичний характер доктрини герметизму, оскільки в ній тісно переплелися філософський, релігійний і науковий способи осмислення світу.

² Кузнецов Б.Г. Идеи и образы Возрождения. – М.: Наука, 1979. – 280 с.

Представниками герметизму доби Відродження були Марсіліо Фічіно, Піко делла Мірандола. До прихильників герметизму можна віднести Джордано Бруно, Томазо Кампанелу, Йоганеса Тритеміуса, Корнелія Агріппу, Роберта Флудда, Парацельса.

Розглядаючи Ренесанс, як «останню цілісну культурну систему, побудовану на архетипах, на міфі», Л.Баткін зазначає: «складна амальгама міфологічних мотивів, характерних для Ренесансу, не втратила «життєбудівної» інтенсивності й органічності. Люди Відродження сприймали Мадонн і Немовлят, Венер і Гераклів, грацій і німф, сивілл і святих мудреців, гороскопи і каббалістику, виражаючи себе у готовому духовному матеріалі з небувалою екзальтацією і силою»³.

П.Арнольд, автор праці «Езотеризм Шекспіра»⁴ стверджує, що серцевину творів Шекспіра, Спенсера, поетів елизаветинської доби складає езотерична філософія, яка поєднує християнський гностицизм, неоплатонічний герметизм і єврейську каббалу. Ці думки отримали подальшу розробку у працях Френсіса Йейтса про герметичне підґрунтя творів Шекспіра⁵, Джеймса Дофіне⁶ та Жана Рише⁷ про символічні структури п'єс Шекспіра та їх астрологічне підґрунтя. Чарльз Ніколь⁸

³ Баткин Л. Ренессансный миф о человеке // Вопросы литературы. – 1971. – № 6. – С. 112.

⁴ Arnold P. Esoterism de Shakespeare. – P.: Mercure de France, 1955. – 280 p.

⁵ Йейтс Ф.А. Джордано Бруно и герметическая традиция. Пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – 527 с.; Йейтс Ф.А. Искусство памяти. – СПб.: Фонд поддержки науки и образования, 1997. – 479 с.

⁶ Dauphiné J. Les structures symboliques dans le théâtre de Shakespeare. – Paris: Les Belles Lettres, 1983. – 255 p.

⁷ Richer J. Prestiges de la lune et damnation par les étoiles dans le théâtre de Shakespeare. – Paris: Les Belles Lettres, 1982. – 119 p.; Richer J. Lecture astrologique des pièces romaines de Shakespeare: Titus Andronicus, Jules César, Antoine et Cléopâtre, Coriolan. – Paris: Guy Trédaniel, Paris, 1988. – 98 p.

⁸ Nicholl Ch. The Lodger Shakespeare on Silver Street. – L.: Penguin Books, 2007. – 377 p.

IV. Полемічна трибуна

вказує, зокрема, на можливі аллюзії «Короля Ліра» та алхімічної літератури.

Герметичним імпульсом для Шекспіра могли послужити проповіді геліоцентризму Джордано Бруно та його опис герметичного осягнення божественності Всесвіту, гностичного трансю, викладеного екстравагантним стилем, в якому перепліталися магія, філософія, поезія, на кшталт любовного екстазу «Шаленого Роланда» Аріосто.

«О, мадонно, хто заради мене злетить до небес,
Щоб принести мені назад загублений мій розум?»

Бруно і Шекспіра поєднує Уява та її втілення – Театр. Ключовими постатями цієї театральнo-окультної традиції виступають Джуліо Камілло з Венеції, Роберт Флудд, англійський лікар-окультист, автор герметичних творів, та Френсіс Гревіл, наставник Шекспіра, який слухав проповіді Бруно під час його дискусій з оксфордськими професорами⁹.

Важливе місце у цьому взаємозв'язку займає окультна пневматологія Парацельса, згідно з якою невидимий духовний аналог Природи населений дивовижними істотами, духами, які створені з трансубстанційної плоти і за своєю структурою й формою нагадують людей.

Духи зустрічаються у певний період року на великій асамблеї, славлячи красу й гармонію Природи. Вони видимі тільки тим людям, хто налаштований на частоту їхніх ефірних коливань.

Комедія «Сон літньої ночі» була написана, ймовірно, як уславлення весілля аристократки й покровительки поетів Єлизавети Карей з Томасом Берклі, що відбулося 19 лютого 1596 року. Наречена була онукою лорда-камергера Гендстона, який міг використати для цієї акції акторів свого театру. Єлизавета вважалася раніше нареченою Вільяма Герберта, спадкоємця графства Пембрук, є

⁹ *Йейтс Ф.А.* Джордано Бруно и герметическая традиция. Пер. с англ. – М.: Новое литературное обозрение, 2000. – С. 392.

відомості, що найбільш ранні сонети Шекспіра були присвячені саме цьому шлюбу¹⁰.

В основі «Сну літньої ночі» – три сюжетні лінії, які пов'язані між собою підготовкою до весілля афінського античного князя Тезея з царицею амазонок Іпполітою. Двоє юнаків, Лізандр і Деметрій, змагаються за руку чарівної Гермії. Дівчина кохає Лізандра, але батько забороняє їй виходити за нього заміж. Закохані вирішують втекти з Афін, щоб обвінчатися в лісі, де їх ніхто не бачитиме. Подруга Гермії, Гелена, безтямно закохана в Деметрія, видає плани втікачів. Розлючений Деметрій кидається за ними у погоню, Гелена – за ним.

У той же час, цар ельфів Оберон і його дружина, цариця фей Титанія, які воюють між собою за індійського хлопчика, якого кожен з них хоче тримати у своєму почті, прилітають до того ж лісу поблизу Афін, щоб бути присутніми на весіллі Тезея й Іпполіти.

Водночас простодушні й грубуваті ремісники розважають гостей античною любовною трагедією про Пірама і Тісбу, перетворюючи її на фарс. Над цим зачарованим пейзажем владарює місяць, у срібному царстві якого все огорнуте таємницею. Якщо виходити з розуміння міфу як перетворення буття, гри духу в химерних образах на межі жартівливого і веселого, то земне тут пояснюється введенням людських діянь у сферу божественного. П'єса нагадує містерію, таємниче священнодійство, театралізовану виставу, сповнену бурлеску, лірики й фантазії. На думку П.Акройда – це п'єса шаблонів і паралелей, музики й гармонії¹¹. Водночас – це ще й своєрідне посвячення, зашифроване у формі комедії.

Примхи любовної пристрасті – головний стрижень твору. Проте перше враження виявляється неповним. Тут

¹⁰ Акройд П. Шекспир. Биография / пер. с англ. О. Кельберт. – М. : КоЛибри, 2009. – С. 357.

¹¹ Там само.

IV. Полемічна трибуна

має місце змішання давньокласичних спогадів і сучасних драматургу національних вірувань, звичаїв (астральний план). Афінські ремісники за часів Тезея не розігрували інтермедій на кшталт «Пірама і Тісби». Клинець, Носик, Замірок, Навій, Дудка – типові англійські робітники XVI ст. Тезей розмовляє мов англійський лорд, а закохані «афіняни» нагадують молодих джентльменів і пань, яких Шекспір міг бачити у графа Саутгемптона. Різко контрастують антична обстановка з класичним іменем Титанія та германо-романським Обероном і цілком англійським «домашнім» духом, каверзником Паком. Ельфи Оберон і Титанія сваряться, кохають і ревнують, як люди. Немов у казці, живими істотами виявляються запашний горошок, павутинка, метелик, гірчичне зернятко. З вини кобольда Пака чарівне зілля спричиняє цілий ряд заплутаних любовних інтриг, обумовлює багато інших кумедних ситуацій. Шекспірівські ельфи – сні і мрії людські; без них герої твору не досягли б щасливої гармонії.

Відомі слова Шекспіра «Усі ми створені з тієї ж субстанції, що й наші сні, і сном огорнуте все наше життя» служать своєрідним ключем до розкриття глибинного змісту твору. В добу Відродження сновидіння часто використовувалися як драматичний засіб для зображення взаємозв'язку людини з вищими силами, наповнюючи дію таємничістю та містичним духом.

Сновидіння, будучи центральною темою твору, постають чимось реальнішим, ніж сама дійсність. У комедії постійно співвідносяться дві площини – світ фізичний, земний, матеріальний – та астральний план – невидимий світ тонких, вищих, ніж фізичний план – енергії й утворень, що огортають людину. Астральний план не підлягає законам трьохвимірності простору. В ньому міститься інформація як минулого, так і майбутнього.

Сон і пильнування, ілюзія і реальність, постійно міняються місцями. Персонажі твору перебувають то тут, то там, виявляючи себе в різний спосіб у різних вимірах. Межею переходу з одного світу в інший служить сон. Як тільки герої засинають – вони потрапляють в цілком інший вимір. Уві сні з ними відбуваються дивовижні метаморфози, астральне роздвоєння, видіння, що, переходячи у реальність, змінюють їхню долю.

В астральному плані все взаємодіє в інший спосіб, ніж у фізичному світі, не даремно його називають «світом бажань» або «світом ілюзій», адже всі конфлікти починаються з емоцій і почуттів. В астралі існує наше астральне тіло – наша душа.

В астралі сила й матерія майже не відрізняються одна від одної. Субстанція бажання може бути описана як певний тип сили-матерії, яка внаслідок безперервності руху є відповідальною за найменші порухи величезної кількості істот, що населяють цей світ. Таким чином кілька людей і речей можуть існувати одночасно в одному й тому ж місці і в один і той же час та можуть брати участь у цілковито різноманітній діяльності незалежно від того, що роблять інші.

Специфічний стан сну наяву – це своєрідна техніка медитації, за допомогою якої, відключаючись від зовнішнього впливу, людина переноситься в інші простори. Таке явище відбувається завдяки включенню чакр – органів сприймання тонких тіл, що відповідають органам чуттів фізичного плану. Уві сні все здається нереальним, ніхто ні за що не відповідає, тут все позбавлене будь-якого сенсу.

Шекспір використовує широкий спектр семантики слова «dream», наповнюючи його різними смисловими відтінками; мріяння, ілюзія, радість, задоволення і порівнює сон з театральною дією. У п'єсах, як й уві сні, проблеми вирішуються по-своєму, не в раціональній

IV. Полемічна трибуна

спосіб. Мотиви й спонукання образів, створених драматургом, підкоряються фантазії та інтуїції, а не законам здорового глузду чи сумління. Фантастичні сновидіння легко переходять у грайливу пародію.

Своєрідну роль у цьому відіграють ремісники – типові гільдейські майстри, які ще пройняті середньовічним світосприйманням. Як відомо, саме Шекспір оприявнив тему «весь світ – театр». Згадані простодушні ремісники окрім ролей, написаних для них «творцем», Шекспіром, у заключній сцені розігрують свої ролі, виходячи зі свого світу, що створює ілюзію вічної театральності і вказує на тонку межу між людиною й маскою.

Відкриваючи свободу для фантазії й імпровізації, комедія-казка породжує своєрідну містерію, сповнену потаємного значення. Поетику тексту визначає феєричний первень, адже для людини Відродження межі між реальністю і мрією мовби не існує. Прикметно однак, що дія твору розвивається від Порядку до Хаосу, і затим знову до Порядку,

Атмосфера комедії не така вже безхмарна й осяйна, як здається на перший погляд. Кохання Лізандра і Гермії не може восторжествувати в «Афінах», бо цьому заважає давній жорстокий закон, втілений в особі Егея. Згідно цього закону батьки мають повну владу над дітьми. Для закоханих залишається один вихід – втекти з «Афін» на природу. Тільки там, у таємничому лісі, казкової літньої ночі, розриваються вікові пута. Отже, не тільки про «примхи кохання», але і про перемогу живого почуття над жорстоким феодальним законом оповідає «підтекст» цієї п'єси.

В основі нашого прочитання «Сну літньої ночі» лежать такі герметичні принципи побудови Всесвіту і плани буття людини.

1. Принцип менталізму коротко можна сформулювати так: «Усе є думка», тобто весь Всесвіт – думка. Думка є формою енергії. Енергія тотожна духу Матерія – це форма «згущеної» енергії, дух – «розрідженої» Отже матерія, енергія, дух – синоніми.

2. Виходячи з принципу відповідності чи аналогії «Як вгорі, так і внизу, як внизу, так і вгорі», існує відповідність між законами і явищами у різних площинах Буття і Життя. Тобто між макрокосмом і мікрокосмом, між світом матеріальним, світом розумним, світом духовним або божественним.

3. Відповідно з принципом вібрації весь Всесвіт, вся матерія, з якої він складається, перебуває в русі, вібує. Різниця між духом і матерією полягає у частоті вібрації. Матерія, посиливши частоту вібрації, стає духом, і навпаки. «Чим вищий рівень буття, тим вища частота вібрацій. Вміння налаштуватися на потрібну частоту надає людині можливість зрозуміти себе й змінювати оточення. «Той, хто розуміє принцип вібрації, той тримає скіпетр влади у руках».

4. Згідно з принципом полярності все має свою протилежність; протилежності лише межа чогось одного, «дві сторони однієї медалі», які можуть бути примирені парадоксом. Всі істини ні що інше, як напівістини. «Все гарне і жахливе є ні чим іншим, як двома полюсами одного й того ж». Полярність – закон універсальний і знаходить вираження у всіх сферах природи й життя.

5 Принцип ритму полягає в тому, що все тече, вливається і витікає, все має свої приливи, все піднімається і падає – маятникові подібні коливання проявляються у всьому. Міра коливання у лівий бік, є мірою коливання у правий бік. Ритми компенсуються. Це означає, що будь-який наслідок має свою причину. Якщо існують приливи, то існують і відливи. Отже, якщо всесвіт зродився, він повинен відмерти, щоб затим відродитися

IV. Полемічна трибуна

знову. Людина ж може навчитися гойдатися на хвилях ритму й уникати руйнівних його впливів.

6 Виходячи з принципу Причини і Наслідку, все відбувається відповідно до закону. Випадок є не що інше, як означник ще не розпізнаного закону. Існує багато площин причинності – стільки ж, скільки й площин свідомості, але ніщо не вислизає від закону, тобто все, що відбувається, має причину своєї появи. У подій, які відбуваються на землі, є причини, які лежать в астральній площині, і навпаки.

7. Відповідно до принципу статі, всі речі мають два першопочатки («статі»), і всяка творчість є наслідком взаємодії чоловічого і жіночого начал. Вони взаємопов'язані і лише через їх злиття можливий творчий акт. Чоловіче начало відповідає енергії, а жіноче – формі.

Для герметистів світ – єдиний. Все у ньому має свою цінність. Все поєднане у грандіозному плані світобудови. Навіть зло займає певне місце у цьому всезагальному плані. (Лев з факелом у фінальній сцені п'єси Шекспіра).

Світобачення герметиків давало основу для нової орієнтації, що дозволяло людині Відродження взяти на себе більш активну роль. Якщо все у світі справді взаємопов'язане, то людина своїми ефективними діями у доступній їй сфері здатна управляти тими процесами, що відбувається в інших сферах.

«Сон літньої ночі» – грайливе змалювання почуття любові з усіма властивими йому атрибутами, з мріяннями, самообманом й екстазом, і крізь художній малюнок проглядає жартівлива насмішка над нерозумною сутністю цього почуття. Закохана людина – істота без внутрішнього компасу, яка перебуває під владою мріань і бажань. Визнаючи закоханість «грою уяви» (навіженець, коханець і поет – бредня суцільна), примхою випадку, діянням сили, незалежної від нашої волі, Шекспір подає різні варіанти означеного стану, граючи переливами почуттів, за

універсальними принципами причини і наслідку, вібрації, ритму, протилежності чоловічого і жіночого начал.

Закохана людина живе у постійному самообмані, її саму також постійно обманюють. Земні персонажі п'єси то тягнуться одне одного, то уникають одне одного, то кохають одне одного, то не знаходять взаємності.

Лізандр кохає Гермію, а вона його, Деметрій раніше був закоханий в Гелену, але несподівана пристрасть розпалила в ньому любов до Гермії і зробила, таким чином, суперником Лізандра. Гелена покинута і нещаслива, але вона не втрачає надії молитвами та благаннями повернути собі прихильність Деметрія. Своїми домаганнями вона, проте, лише дратує юнака, віддаляючи його від себе (закон протилежності дії). Їй все ж поталанило і вона зуміла привернути коханого, але в цілковито інший, несподіваний спосіб – своєю самопожертвою.

Зрадливець все таки оцінив подвиг Гелени, будучи підкорений безкорисливістю її почуттів. Хоча розв'язка історії обумовлена чародійством, все ж відчувається її реальне психологічне підґрунтя. Лізандр спалахнув пристрастю до Гелени після витівки Пака, який капнув йому в очі сік від квітки кохання. Але, перебуваючи під дією чарівного зілля, він звертається до дівчини, яку кохає не серцем, а уявою, з такими словами:

«Волею людини
Розум володіє,
а розум мені каже,
Що ти достойніша з усіх» (II, 2).

Така ж пристрасть заволоділа Деметрія, але без втручання зовнішньої сили. Деметрій повертається до Гелени тоді, коли вона припинила домагатися його взаємності. Отже, блискучий аналіз душевних порухів Шекспіра служить не осоромленню примхливого "хлопчика Купідона", а навпаки, возвеличенню любовного почуття на моральній основі. Якщо п'єса Шекспіра була

IV. Полемічна трибуна

весільною «маскою», то вибір сюжету для такого випадку був цілковито доречний.

Драматург підкреслює мимовільність любовного захоплення, яке він ставить у залежність від чародійної сили, виходячи з національної, германо-романської традиції: згадати хоча б сюжет середньовічної літератури про Трістана та Ізольду. Чим по суті справи відрізняється фатальний напій, після якого Трістан та Ізольда покохали одне одного, від соку чародійної квітки Пака?

Хіба це не проста випадковість, з точки зору фатальності любовного ефекту, та обставина, що Трістан та Ізольда молоді, вродливі, чесотні люди і лише з незалежних від них обставин вони не повинні були дивитися на себе як на наречених?

Можлива однак і зворотна сторона медалі, яку й показав Шекспір: Титанія, прокинувшись зі сну, зустріла не Трістана, а ткача Навія, в якого несподівано виросла голова віслиюка.

В цьому взаємозв'язку загадковим є епізод з індійським хлопчиком, якого Титанія нізащо не хоче віддавати Оберону. Даний епізод можна було б пов'язати з повір'ям про те, що ельфи викрадають дітей у людей, підміняючи їх демонічними істотами (Оберон називає хлопчика «підмінчам»). Але тут важливий інший момент, хлопчик цей народжений від смертної жінки, улюбленої жриці Титанії, яка «літала над землею, немов на хвилях». Очевидно, тут йдеться про сакральне знання (так звану тангру), в основі якого лежить уявлення про тотожність «макро» і «мікрокосму» людини і світобудови, оскільки все зводиться до поєднання двох першопочатків – жіночого і чоловічого.

Тангра «правої руки» панує в Індії, вона визнає провідним чоловіче, активне начало. В її ритуалі поєднання жіночого й чоловічого начал відбувається реальним статевим шляхом. Тангра «лівої руки» – тангра

буддійська, провідним началом вона визнає жіноче, що символізує мудрість, яка існує іманентно, будучи розлитою у всьому світі. У цій тантрі, як і в шактизмі, чоловіче божество має свою божественну дружину шакти, з якою зливається у вічних обіймах. Очевидно, індійський хлопчик – це реінкарнація душі улюбленої жриці Титанії. Цим пояснюються ревнощі Оберона, розпалені його еротичною уявою.

Сон – ідеальний матеріал для психоаналізу, глибинної характеристики людини. Сни – це вивернута сторона реальності, як щось неіснуюче, умовне, гіпотетичне, на зразок від’ємних чисел у математиці, чи підсвідомого у психології. Це топографічна локалізація уявного. Власне все, що ми бачимо, відчуваємо, переживаємо уві сні – це наші частки, що знайшли собі «костюми» у вигляді образів, символів. Це частки нас самих, що володіють частковою свідомістю енергії, які намагаються увійти з нами у контакт, щось підказати, від чогось вберегти і, звичайно, поєднатися з нами, з нашою свідомістю. Не дивно, що саме вночі у ткача Навія виростає вісляча голова внаслідок витівки каверзника Пака за намовлянням Оберона (саме вночі у лісі відбуваються всілякі дива). Метаморфоза Навія дуже символічна, адже Віслук в античності – символ підвищеної сексуальності. Таке перетворення охарактеризувало героя з нової, несподіваної, сторони. Це сублімоване вираження потягу Навія до Титанії, яка у свою чергу спокусилася саме цією прихованою «ослячою природою». Якщо Титанія своєю «уявою» облагороджувала нещасний предмет своєї пристрасті, то, як особистість, вона складає контраст до образу Навія, як втілення вишуканості, краси і грації, що прагне підняти на свій рівень втілення грубості й глупоти. Драматург майстерно обіграє амбівалентність, психічний стан, в якому кожна установка врівноважується своєю протилежністю. Шекспір прозорливо вгадав, що

IV. Полемічна трибуна

сфера підсвідомого ширша, ніж свідомого, і тонко завважив, що наші примхи і наші пристрасті закорінені у сфері підсвідомого. За примхливими еротичними пустощами приховуються паростки нового світобачення.

Глибоко гумористичний ефект справляє контраст між незграбними ремісниками та чарівними духами, які живуть у країні ельфів і фей. Контраверсійною до історії Титанії й Навія є сцена, в якій ремісники розігрують інтермедію про Пірама і Тісбу. Ніколи гумор Шекспіра ще не досягав такого блиску і такої добродушності, як при змалюванні цих аматорів. Можливо, що згадані сцени навіяні спогадами дитинства про театральні вистави на майданах в Ковентрі, хоча тут важливіші дотепні випадки супроти старого англійського театру – перший серйозний погляд на драму як таку. Шекспір немовби посміюється над своїм драматичним мистецтвом і над тодішнім театром з його ще примітивними і нечисленними засобами впливати на уяву глядачів.

Комічний ефект породжують заспокійливі слова лева, який перед тим, як рикнути, пояснює дамам, що він не справжній лев. Як благотворно діє після його ричання репліка Тезея: «Славно ричиш, леве!».

За Бернардом Поліним, «пародія слідує за трагедією, немовби її тінь»¹². Самогубство Пірама і Тісби – починається як комедія, а в самій комедії романтична історія подана як «театр в театрі», як інтермедія, яку ремісники підготували до весілля Тезея. Гіперболізація («П'еса наша – прежалісна комедія і цілком жорстока кончина Пірама і Тісби») веде до фарсу. «Чудова штучка, запевняю вас, і превесела!» – говорить Навій (I, 2).

Комічно представлено Шекспіром розуміння ремісниками суті трагедії та її персонажів, їх спроби зіграти невластиві їм почуття. Комічно обігрується й сама ідея

¹² *Pauline B. Le Suicide dans la Literature Anglaise dela Renaissance (1580–1625).* – Lille: Universite de Lille, 1976. – P. 532.

самогубства. Щоб не налякати дам мечем і трупами, ремісники хочуть спочатку «витерти» з п'єси сцену самогубства, але потім вирішують: хай Пролог доповість публіці, що ... Пірам насправді не вбиває себе, а щоб остаточно запевнити їх у тому, хай скаже, мовляв, я, Пірам, взагалі то й не Пірам, а ткач Навій (III, 1). Правда, закохані все ж помирають на очах у глядачів. Їх пафосні, сповнені евфуїзмів і незграбних зворотів мови не дають глядачам проїнятися до них співчуттям.

Самогубство в трагедії позначене неминучістю, а в комедії – переборюваністю. У трагедії автор підкреслює єдність кохання і смерті, в комедії – їх несумісність. У «Сні літньої ночі» у комедійній формі зашифрована колективна ініціація, процес посвячення, який закінчується так званим «хімічним весіллям».

Зворушлива поетична легенда про Пірама і Тісбу, принижена і викривлена до фарсу неотесаними неосвіченими ремісниками, хоча вони і силкуються продемонструвати цілковиту серйозність своїх намірів. Уява покриває самообман і живить їх ілюзії стосовно власних акторських здібностей, як це має місце у Титанії стосовно уявних достоїнств Навія. Тому Тезей, застерігаючи від глузування з приводу гри ремісників, зауважує Іпполіті:

Ми тим щедріші будемо, коли
Подякуєм їм за те «ніщо».
Те, що вони наплутають, ми будемо
Розплутувать – і хай це нас потішить.
Ми будемо поблажливі до них –
Оцінимо не успіх, а зусилля (V, 1)¹³.

Далі Тезей зазначає, що часом
Я в скромнім та збентеженім мовчанні
Гостинність чую більшу та щирішу,
Ніж у речах улєсливо-сміливих

¹³ Шекспір В. Сон літньої ночі // Шекспір В. Твори в шести томах / Переклав Ю. Лісняк. – К.: Дніпро, 1986. – Том 2. – С. 467.

IV. Полемічна трибуна

Майстерного й пустого красномовця.

Любов і простота небалакучі

В небагатьох словах багато скажуть (V, 1)¹⁴.

Отже, невдатне мистецтво, як і нещасливе кохання, можуть бути скрашені простосердям. Звичайно, від цього гра не стає майстернішою, як і сердечність Титанії не може надати Навію чеснот, яких він не має. Але щирість зусилля невдатних служителів Мельпомени все ж не дозволяє підняти їх на глуз і викликає у Тезея слова поблажливості. Підсумовує все дійство Пак, що є своєрідним втіленням образу драматурга.

Це ж бо сон лише, зважайте

І за це нам попуск дайте.

Як обійдеться без свисту

Й совість матимемо чисту.

Це всім нам додасть охоти

Вади наші побороти¹⁵.

Згідно з вченням герметистів, людина може шляхом тренування розуму, волі й емоційної природи досягти зміни своєї психічної сутності, відкрити у собі нові здібності, відчути надособові стани свідомості, відродитися духовно і фізично.

Для цього їй необхідно навчитися усвідомлювати незалежність свого «я» не лише від тіла, від усіх нищих пристрастей та емоцій, але і від свого розуму; вона повинна усвідомити, що її розум і навіть її вищі інтуїтивні здібності – це лише знаряддя, яким користуються її істинна духовна сутність, її безсмертне «я». Посвячений повинен усвідомити реальність свого істинного «я» не лише теоретично, чисто інтелектуально, але емоційно, він повинен пережити справжнє народження у собі нової духовної особи.

¹⁴ Там само.

¹⁵ Там само – С. 475.

Текст шекспірівського твору засвідчує, що орієнтація драматурга на герметичні уявлення доби була цілковито свідомою і враховувала дискусійність та ідеологічність їх побутування. Герметичні уявлення склали важливий елемент художнього мислення Шекспіра, оскільки були пов'язані у його свідомості з топосом *Theatrum Mundi* (Магічного театру).

УДК: 821.161.2:82-193-3

Сулима Микола
(Київ)

**Місце «Новокозацьких сонетів» (1886)
Финтика Шляхтиченка
в історії українського сонета**

У статті розглядаються маловідомі «Новокозацькі сонети» (1886) Финтика Шляхтиченка (псевдонім Богдана Дідицького) – одного з ідеологів «москвофільства» в Галичині. Цей твір, що являє собою сонетований опис діяльності «русофілів», містить гостру полеміку з українцями, зокрема з П. Кулішем, М. Драгомановим, І. Франком, Ом. Огоновським та ін.

Ключові слова: Финтик Шляхтиченко, Богдан Дідицький, Іван Франко, «Новокозацькі сонети», «москвофільство».

У 1886 р. у львівському часописі «Страхопуд» були надруковані «Новокозацькі сонети» Финтика Шляхтиченка. «Страхопуд» – це москвофільський часопис, що виходив у 1863–1868 рр. у Відні, а в 1872–1913 рр. – у Львові. Финтик Шляхтиченко – це псевдонім Богдана Андрійовича Дідицького, одного з ідеологів «москвофільства» (1827–1909).

«Новокозацькі сонети» з'явилися «Страхопуді» у львівський період (1872–1913), коли часопис очолював Йосип Мончаловський (1886–1893).

Про місце Богдана Дідицького в історії української літератури можна судити з кількох висловлювань І.Я.Франка.

«Русофіли», їх програма та видання згадуються у циклі «Наші чесноти», що ввійшов до збірки І.Франка «Із літ моєї молодості» (1914; до неї включено твори, написані

в 1874–1878 рр.¹). Тут у вірші «Діяльність» І.Франко описує свій ранок і розмову з приятелем, який завітав до нього:

[...] «Ну, що?» – «А наших письм останні числа знаєш?»
«Ні! Онде, як прийшли, нерушані лежать».
«Чому ж ти не читав?» – «Так якось відвелось».
«Ах, голова дурна! Ану лиш прочитай!
Там діяння таке на Русі почалося!
Тепер напевно в нас правдивий буде рай!
Ади, у руху все! Тут «Слово»: «Разом, – кличе, –
Візьмімося до діл і «русскість» боронім!
А ти, ізящний наш, русській наш язиче,
Стань чистий, як вода, гучний, неначе грім!»
А там «Наука», бач, премудро як навчає
Про Іллю Муромця наш темний, бідний люд
Як тепло, гаряче і твердо «защищає»
Вірнопіддательний, консервативний труд!
Про «Раду русскую» вже й не казать...
(3, 329–330).

«Наука», «Слово», «Рада русская» – все це «русо-фільські» часописи й газети.

Б.Дідицький став одним із героїв циклу І.Франка «Оси», включеного до зб. «З вершин і низин» (1893 р., друга редакція):

Був співак у нас колись,
Що співав «Буй-Тура», –
Нині в нього, подивись,
Банкоагентура.

Твердоруським був колись
З чорним піднебінням –
Нині смирним став, дивись
Людським сотворінням

(1, 100; вірш «Був у нас мужик колись!..»
написаний у 1881 р., а перероблений у 1893 р.).

¹ Посилатися будемо на: *Франко І.Я.* Зібр. тв. у 50-ти тт., вказуючи том і сторінку в тексті.

IV. Полемічна трибуна

«Буй-Тур» – це поема Б.Дідицького «Буй-Тур Всеволод» (1860), банкоагентура – це агентура «москвофільського» «Рольничо-кредитного заведенія», твердоруський – це «москвофіл».

У поемі І.Франка «Ботокуди», що писалася в 1880–1893 рр., поет малює суспільство, поділене на «неприятні елементи», «бидло» і «правих ботокудів». «Неприятні елементи» – це поляки, «бидло» – це «селяни» і «праві ботокуди» – це ретроградна інтелігенція, що входить до трьох «сторонництв» – «московофольського», святоюрського і «народовецького». І.Франко висміює діяльність «московофілів» – зокрема «славну битву за азбуку» (тобто т. зв. «азбучну війну в Галичині 1859 р.»), називає брошури Б.Дідицького «О неудобности латинської азбуки в письменности русской», «Освѣдченіє руской азбуки дотычающоє» та «Спор о рускую азбуку», згадує періодику «москвофілів» («Слово» в поемі звучить як «Ослово»; «Слово» – це «москвофільська» газета, яка існувала за таємної фінансової підтримки російського царату, «Зоря галицька» перетворилася на «Ботокудську зорю»), а також окремих представників «москвофільства» – Миколу Антоневича, Венедикта Площанського, Сидора Шараневича та ін. В епіграмі «Слово» (1878) І.Франко пише:

Вначалі бі «Слово» у Бога, –
Богдан його відтам украв,
Стесав з нього божу подобу
І чорту за гроші продав
(2, 284).

Критику «москвофільської» програми знайдемо й у статті І.Франка «Конечність реформи учення руської літератури по наших середніх школах» (1884), де говориться про «нужденні обломки старослов'янської і староруської граматики», «введені до гімназійної науки», а також «абсурдну» і «шкідливу» «манію єдинства

літературного», пропаговані «москвофілами» і про породжену цими введеннями «не любов до свого рідного язика і його літератури, але погорду, маловажання, насмішки, дивоглядні навіть в устах дикого варвара, а не то вже образованого чоловіка. Наша мова показалаь тим мономанам мовою хлопською, грубою, неспосібною до вищого образування. Люди, у котрих голови начинені були самою нужденною січкою, нахапаними зі всіх боків обривками знання, без ніякого ладу, без ніякої системи, а котрі під зглядом ідей, політичної і моральної освіти стояли нижче японців, – ті самі люди найголосніше реготалися над бездарністю, грубістю і простацтвом своєї рідної мови! Люди, котрі не вміли двох стрічок без блуду написати якою-небудь живою бесідою, верещали щосили: «В один час научим вас по-великорусски», хоч практика показала, що самі вони і за двадцять літ по-великоруськи не навчилися. Утопія політична на полі літературнім виразилась другою, ще фатальнішою утопією: «Нащо нам плекати свою рідну словесність, науку, літературу, коли ось-ось прийде «жених от полунощи» і принесе з собою образований язик великоруський, дасть нам високорозвинене великоруське письменство» (26, 327–328). Тут І.Франко полемізує із «москвофілами», які заперечували доцільність розвитку української літератури, він іронічно переробляє назву брошури Б.Дідицького «В один час научиться малорусину по-великорусски» (1866). У статті «Іван Гушалевич» (1903) І.Франко пише: «Москвофільство було тоді пануючим напрямом чи, радше, пануючим настроєм галицьких русинів. Правда, були між ними відтінки: від чорно-жовтих рутенців, клерикально-урядових святоюрців, аж до радикально-москвофільської групи Зубрицького, але всі ті струни були настроєні на один камертон, усіх серця хилилися до Росії, і то не до тої, що лежала тут зараз за Збручем та Бродами, а до тої, що царювала в Москві й Петербурзі, душила

IV. Полемічна трибуна

Польщу, нівечила турків, мірялася з Англією й Францією під Севастополем, здмухнула мадярське повстання і величалася своєю «твердою вірою» та своїми «сорок сороков церков». Від тої Росії, як від якого чудотворця, ждали одні вкорочення польської та жидівської переваги, інші привернення давньої краси і слави руському обрядові, ще інші обдарування галичан літературою, наукою і навіть мовою (35, 56).

Схожі думки знайдемо й у статтях та рецензіях І.Франка «Руський театр у Галичині» (1885), «Етимологія і фонетика в южноруській літературі» (1894), «Із історії «москвофільського» письменства в Галичині» (1899), «Московська ластівка на Галицькій Русі» (1901), «Іван Гушалевиц» (1903), «Южнорусская литература» (1904), «Стара Русь» (1906), «Літературна мова і діалекти» (1907), у «Нарисі історії українсько-руської літератури до 1890 р.» (1910), у статті «Азбучна війна в Галичині 1859 р.» (1913).

Б.Дідицький, звичайно ж читав те, що писав І.Франко до 1909 р. про «москвофілів» (у 1909 р., як уже мовилося, Б.Дідицький помер).

Важливішими для нас є висловлювання І.Франка про «москвофілів» узагалі і про Б.Дідицького зокрема, оприлюднені до 1886 р., тобто до моменту публікації «Новокозацьких сонетів» у «Страхопуді».

Є підстави здогадуватися, що «Новокозацькі сонети» адресовані І.Франкові.

Б.Дідицький, обираючи форму сонета, звичайно ж, мав на увазі сонети І.Франка, надруковані в 1874–1882 р.: «Народна пісня», «Незрячі голови наш вік кленуть...», «Вам страшно тої огняної хвилі...», «В снах юності так сквапно ми шукаєм...», «Як те залізо з силою дивною...»

Це підтверджується й неодноразовими згадками імені І.Франка у «Новокозацьких сонетах» – Б.Дідицький називає його і Франкманом (як Драгоманова – Драхманом). Серія п'ята «Новокозацьких сонетів» відсилає до вірша

І.Франка «Діяльність». Коли до І.Франка вранці приходять приятель, він бачить у нього на столику, як уже згадувалося, ще не читані «русофільські» газети. Друг Б.Дідицького застає його у кав'ярні за читанням газети «Діло». І.Франка згадано у примітці до третього сонета в сьомій серії.

Що собою являють «Новокозацькі сонети» Финтика Шляхтиченка тобто Богдана Дідицького? Їх цілком можна назвати поемою, позаяк вони об'єднані єдиною темою. Фактично це сонетований опис діяльності «москвофілів». «Новокозацькі сонети» – це 27 серій або розділів, кожна чи кожний із яких об'єднана/об'єднаний певною темою. До серій включено від 4 до 6 сонетів. Финтик Шляхтиченко свої «Новокозацькі сонети» пише здебільшого «французьким» різновидом цієї форми: abba abba ccd eed.

Поштовхом до написання «Новокозацьких сонетів», очевидно, стала книжка Духинського про Туркманів та статті Яна Добжанського, в яких було, як говориться в шостому, вступному сонеті, збриджено Москву нїкчемну».

«Новокозацькі сонети» переповнені іменами, назвами й подіями: Финтик Шляхтиченко згадує князя Володимира, Івана Мазепу, Петрарку, Т. Шевченка, Ом. Огоновського, М. Драгоманова, П. Куліша, Духинського, Яна Добжанського, Петрушевича, Головацького, Белея, Качалу, Зубрицького, І.Франка, він називає такі видання, як «Слово», «Діло», «Страхопуд», називає «Просвіту», Народний Дім, Ставропигійське братство тощо. Коли б хтось сьогодні надумав підготувати «Новокозацькі сонети» до друку, вони обросли б розлогими коментарями, що за обсягом переросли б сам твір.

Финтик Шляхтиченко пише про примирення з Москвою, він висміює тих, хто має якісь претензії до Москви, пише про правопис. Ось, для прикладу, місце із серії 12-тої, присвяченої ідеї «бути по сему»:

IV. Полемічна трибуна

От, приміром: Москва потужна
Лишь тім одним себе скріпила,
Что «быть по сему» завопила
Вся – всходня, шверна и южна.
Тож кличу днесь, кричу, вопію:
Покиньте, братця, всю надню,
А жійте дїлом: «быть по сему»!²
(с. 30).

Чи інше місце – з 13-ої серії:
Чи по два с, чи по одному
В догуду правил чи приличій,
Все в духу збратаних нарїчій
Є й буде «русскій» в наськѡм дому
(с. 32)

У серії 14-й Ф.Шляхтиченко радить стати під покровительство Архангела Михаїла:

Та ж доки цей Страж Руси Божій
Стерѣг нас, мы були вельможи,
Ба и якось с Москвою в дружбї:

Тепер же грозна є Москва нам,
Та и прїйшлось зновь хохломанам
У Польци побувать на службї!..
(с. 35)

Ф.Шляхтиченко всіляко принижує українців. То він говорить, що українці нікчемні, як «в болотї хробы» (с. 64), то він говорить, що лишень українці можуть народити зрадників Барабашів і Мазеп (с. 50), що лишень українці можуть бути невдячні за прогрес, принесений Москвою: у серії 6-ій читаємо про телеграф, залізні кораблі і судна, що прийшли з Москви. У пориванні самоприниження Ф. Шляхтиченко доходить до того, що пише нібито Русь-Мати (тобто Московія. – М. С.) всього нас навчила:

Хто першій в нас умїв складати
Не то сонеты и баляды,

² Тут і далі посилаємося на окремий відбиток «Новокозацьких сонетів» (Львів, 1886), вказуючи на стор. в тексті.

Но себѣду на тїи склады,
Як бесѣдить... сѣльска – Русь-Мати?!

(с. 57)

Проте Ф. Шляхтиченко, намагаючись іронізувати, не зчувається, як починає говорити про те, що було насправді:

Ох, все то москалѣ паскуднѣ
В своих книжках надрюкували,
Собѣ присвоили, украли –
Козацькѣ думы нашѣ чуднѣ!
Та словом – з сѣго нас обдерли,
Души народнѣй слѣд истерли,
Накинули чужѣ порядки...

(с. 18)

Ф.Шляхтиченко не шкодує дошкульних слів для П.Куліша (він запитує: так Кúліш чи Куліш треба вимовляти?), для І.Франка, для інших діячів. Ось яким він бачить М.Драгоманова:

От-бач: Драхман, якій огнистый
Пѣдпальник Руси мѣлїонѣв,
Розвальник царств и царских
 тронѣв,
Блука, як демка той нечистый,
Як вѣчний Жид по всѣм усюдам,
Мов ця ѣтстрашна притча людам!..

(с. 65)

Финтик Шляхтиченко, сперечаючись із опонентами, намагається довести, що українські патріоти своєю любов'ю до Шевченка вбивають поета:

Хоч правда, Гомер, Шекспїр, Гете,
Мїцькевич були теж поети,
Та їх нїхто в боги не ставить;
Но хто Шевченка смерть не славить
Так, як Христа, що був расп'ятий
На крест, — це суть його лишь каты!

(с. 19)

IV. Полемічна трибуна

Як бачимо, «Новокозацькі сонети» Ф. Шляхтиченко-Богдана Дідицького являють собою багатошарове утворення. Вони несуть у собі полеміку з українцями, зокрема з П. Кулішем, М. Драгомановим, І. Франком, Ом. Огоновським та ін., в них викладено вірнопопданські «русофільські ідеї». Їх автор намагається переконати сучасників у придатності «язичія» для сонетописання тощо. Проігноровані І. Франком, іншими літераторами, «Новокозацькі сонети» майже півтора століття припадали пилом в архівах. Згадати ж про них примусили сьгоднішні політичні реалії, коли піднімають голови неомосквофіли, які намагаються довести природність появи язичія в Україні – вже в ХХІ ст., намагаються, забуваючи і про застереження М.Г.Чернишевського, який у статті «Национальная бестактность» висміював тих, хто вигадує «особенное ломанное наречие» й відділяється від «общей малорусской литературы»³, і застереження П.Грабовського, висловлені в статті «До тих, що мають чим слухати (Побіжна заміточка)»⁴, і слова В.І.Леніна про злочинні підкупи «Москвофілів» з боку російського царизму, що пролунали в статті «Як поєднують прислужництво реакції з грою в демократії?»⁵

³ Чернышевский Н.Г. Полное собр. соч. – Т. 7. – М., 1950. – С. 786.

⁴ Грабовський П. Збір. тв. у 3-х тт. – Т. 3. К., 1960. – С. 106-108.

⁵ Ленін В.І. Повне збір. тв. – Т. 26. – К., 1972. – С. 258.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 811.111 (73) – 2.091 (=111Ш)

*Москвітіна Дар'я
(Запоріжжя)*

Шекспірівське відлуння у ранній американській драматургії (на матеріалі драми Томаса Годфрі «Принц парфянський»)

У статті представлено огляд розвитку американської драматургії другої половини XVIII століття, що постає як продукт рецепції європейських зразків, зокрема п'єс Вільяма Шекспіра. На прикладі трагедії Т.Годфрі «Принц парфянський» продемонстровано високу концентрацію шекспірівської інтертекстуальності, яка була впливовим чинником розвитку ранньої американської драматургії.

***Ключові слова:** В.Шекспір, рання американська драматургія, рецепція, Т.Годфрі, «Принц парфянський».*

Рання американська драма (кінець XVIII – середина XIX сторіччя) – цікавий культурний феномен, що тривалий час перебував на маргінесі дослідницької уваги. Це зумовлювалося насамперед тим, що художня вартість таких творів була здебільшого доволі низькою, тож і критика вважала їх не вартими серйозного наукового осмислення. Перші американські драматурги відверто орієнтувалися на європейські зразки, залишаючись по суті лише епігонами визнаних майстрів. Просякнуті надмірним мелодраматизмом та гіперболізованим патріотичним

пафосом, їхні п'єси довгий час вважалися незрілим у художньому плані мистецьким продуктом. Тож цілком природно, що у численних довідникових виданнях з американської літератури генеза драматургії США пов'язується насамперед з Юджином О'Нілом, Артуром Міллером, Шервудом Андерсоном, Теннесі Вільямсом, а імена їхніх попередників – Томаса Годфрі, Ройала Тайлера, Вільяма Данлепа, Джеймса Нельсона Баркера та ін. – навіть не згадуються, хоча свого часу вони були досить відомими.

Щоправда, з 60-х рр. ХХ століття така ситуація поступово змінюється. Почали масово виходити найрізноманітніші антології тих художніх текстів, які визначали поступ історико-літературного процесу в різні періоди формування американської національної культурної традиції. Серед них були й збірки ранніх американських п'єс, що супроводжувалися редакторськими коментарями¹. Згодом з'явилися наукові розвідки Р.К.Бенк, Х.Ренкіна, Дж.А.Воген, в яких висвітлювався початковий етап становлення драматургії Нового Світу. Вагомий внесок у переосмислення соціокультурної та естетичної значимості перших американських п'єс здійснили Дж.Беріш, К.Халттунен, Л.Левін, Б.МакКонахі, які досліджували роль і місце театру в культурному просторі американського соціуму XVIII – XIX століть. Завдяки їхнім науковим пошукам, драматургія американських просвітників і романтиків стала сприйматися як плідний ґрунт, на якому зростала потужна традиція національного театру.

У вітчизняному літературознавстві рання американська драматургія, звісно, також тривалий час залишалася поза увагою науковців. Їхній інтерес головним чином був прикутий до таких непересічних явищ як афро-

¹ Серед них, зокрема, видання з коментарями М.Дж.Мозеса (1964), Б.Х.Кларка (1965) та Р.Муді (1966).

американська драматургія (Н.Висоцька) та жіноча драматургія другої половини ХІХ століття (А.Гайдаш). Досліджувалися творчі доробки окремих авторів – Е.Олбі (Ю.Макаренко), Т.Вільямса (А.Зорницький). а також драматургія США ставала об'єктом перекладознавчих розвідок (У.Фарина). І лише на початку 2000-х були здійснені перші кроки на шляху введення ранніх американських драм до вітчизняного наукового обігу. Цьому сприяли, зокрема, дослідження Г.Гайдаш («П'єса «Група» (1775) у контексті творчості М.О.Воррен», «Мелодрама в американському театрі першої половини ХІХ ст.: п'єса А.К.Моуетт «Мода» (1850)»). У грудні 2011 року Центр Американських Студій в Україні, очолюваний Т.Н.Денисовою, виступив ініціатором і організатором семінару з американської драматургії – очевидно, що цей поважний науковий захід став потужним інтенсифікатором інтересу українських науковців до ранньої драматургії США.

В контексті інтересу сучасного вітчизняного літературознавства до рецепції творчості й постаті Великого Барда в інонаціональних культурах, про що свідчать праці таких дослідників як В.Демченко, Н.Жлуктенко, Т.Михед, Т.Хитрова-Бранц, Д.Лазаренко, Ю.Черняк та ін.², доцільним бачиться виявлення та

² Демченко В.Д. Проблемы немецкой литературной критики XVIII века и Шекспир (1730-1770): [Учеб. пособие] / В.Д. Демченко. – Днепропетровск: ДГУ, 1984. – 87 с.; Жлуктенко Н. Шекспір С.Т.Колріджа: поняття «органічної форми» у сучасній перспективі / Н.Ю. Жлуктенко // Шекспірівський дискурс. – 2010. – Вип. 1. – С. 192-199; Михед Т. «Гора діамантів, що потребує гранування» - Шекспіра на сцені Реставрації: випадок Томаса Отвея / Т. Михед // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2003. – Вип. 9. – С. 80-94; Хитрова-Бранц Т.В. Шекспірівський дискурс в німецькій літературі преромантизму та романтизму: генезис, механізми структурування, провідні конституенти: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04 / Т.В. Хитрова-Бранц. — Д., 2009. — 19 с.; Лазаренко Д. Гамлетівські альянзи в романі А. Мердок «Чорний принц» / Д. Лазаренко // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2009. – Вип. 12-13. – С. 232-249; Черняк Ю.І. Шекспірівський дискурс в Україні ХІХ ст.: специфіка і механізми

дослідження шекспірівського відлуння в творчості американських митців.

Рання рецепція шекспірівської спадщини на американському континенті безпосереднім чином пов'язана з театральними практиками і припадає на кінець XVII – першу половину XVIII ст. Популярність п'єс Великого Вілла на території американських колоній, в умовах, коли залежність від метрополії ще не усвідомлювалась як негативний фактор культуротворення, зумовила епігонський характер ранньої американської драматургії. Одним із батьків-засновників національної театральної традиції можна вважати Томаса Годфрі (1736-1763), котрий більш відомий як математик, ніж як літератор. Єдиний його твір – трагедія «Принц парфянський» – стала першою американською п'єсою, що була поставлена професійним театральним колективом у часи, коли на тамошніх сценічних підмостках домінувало Шекспірове слово. Прикметно, що з-поміж низки творів, які ставилися здебільшого аматорськими колективами, п'єса Т.Годфрі вирізнялася тим, що вона відповідала вимогам тогочасних театральних репертуарів. Можна припустити, що саме «навчання у Шекспіра» інспірувало творчі пошуки американця.

Тож мета цієї статті полягає у виявленні шекспірівської інтертекстуальності в трагедії Томаса Годфрі «Принц парфянський» («The Prince of Parthia»), а також у з'ясуванні характеру використання американським драматургом шекспірівських мотивів.

На думку авторитетних знавців історії американського театру А.Гендерсона та Дж.Річардс ця п'єса може вважатися першою трагедією, написаною на теренах Америки. Створена у 1759 році, вона була вперше поставлена на сцені лише у 1767 році, тобто через 4 роки

по смерті драматурга. Ініціатором і безпосереднім постановником «Принца парфянського» був Льюїс Галлам – керівник славнозвісної «Американської компанії» – тобто театральної трупи, що прибула у Новий Світ з Британії і гастролувала спочатку як «Компанія комедіантів», а згодом, у 1758 році, з кон'юнктурних міркувань змінила свою назву. Цікаво, що в її репертуарі домінували шекспірівські вистави, які власне і були запорукою комерційного успіху. Ймовірно, що і Л.Галлам, і його актори одразу ж відчували певну близькість п'єси Годфрі до добре відомих їм творів Великого Барда. Сюжет цієї трагедії має певну історичну основу, адже фабульний кістяк запозичений з історії давньої східної держави Парфії. Драматичні перипетії, що розгорталися в родині правителя Парфії Артабана, і стали об'єктом творчої уваги Томаса Годфрі. Вочевидь, він добре знав п'єси Шекспіра і у власному художньому творі поєднав легендарно-історичний матеріал з низкою шекспірівських мотивів, колізій та образів. Безперечно, Годфрі, як драматургові-початківцю, бракує композиційної майстерності та художньої віртуозності.

Трагедія «Принц парфянський» складається з п'яти дій та рясніє довготами і невиправданими затримками розвитку сюжету. Дія розпочинається з тріумфального повернення принца Аршака (Arsaces) до Парфії після довготривалої війни з Аравією. Улюбленець народу, короля і двору, Аршак, невдовзі стає жертвою численних придворних інтриг. По-перше, його успіхам заздрить рідний брат Вардан (Vardanes), по-друге, його мачуха, королева Теремуза (Theremusa), ненавидить Аршака через те, що той колись видав королю її сина Вонона (Vonones), звинуваченого у зраді, і того було страчено. По-третє, принц має успіх у коханні: саме йому відповідає взаємністю молода полонянка Еванте (Evanthe), в яку крім нього закохані його батько – король Артабан (Artabanus) –

та брат Вардан. Тож Теремуза об'єднується з Варданом, аби дискредитувати Аршака в очах короля та зрештою позбутися його.

Змовникам випадає нагода звести наклеп на Аршака: один із пригнаних у Парфію з Аравії полонених, Бетас, виявляється батьком Еванте, і Аршак влаштовує йому таємну зустріч з донькою, свідком якої стають Вардан і його поплічник Лізій. Вардан обмовляє свого брата перед батьком, який, розгнівавшись, ув'язнює власного сина. Невдовзі король Артабан гине, і Теремуза, відчувши можливість розправитися з Аршаком, поспішає до тюрми, щоб власноручно вбити ненависного пасинка. Втім, на її шляху стає привид вбитого Артабана, якого ніхто, крім королеви, не бачить.

Тим часом Вардан силою утримує Еванте. Спочатку він намагається звабити дівчину, але, коли та рішуче відмовляє, вдається до спроби оволодіти нею. Здійсненню його наміру заважає звістка про те, що Аршак утік із в'язниці та приєднався до своєї армії, яка вже оточила королівський палац. Починається битва. Еванте чекає на звістку від свого коханого, але її наперсниця Клеона помилково повідомляє, що Аршака вбито. Не витримавши такого удару долі, Еванте випиває отруту. В цей час з'являється принц і дівчина помирає на його руках. Аршак, будучи не в силах пережити смерть коханої, заколює себе кинджалом. У фінальній сцені вмирають й інші ключові фігуранти дії – Вардан, Лізій, королева Теремуза, Бетас, а королем стає майже непричетний до розвитку подій молодший син короля Артабана – Готарз (Gotarzes).

Найвища концентрація шекспірівських алюзій відчувається у фіналі, який одразу ж викликає у свідомості реципієнта асоціації з «Ромео і Джульєтою» та «Гамлетом». Якщо подібність до сумнозвісного фіналу трагедії про веронських закоханих є логічно виправданою, адже любовна лінія розгортається протягом усієї п'єси, то

концептуальне копіювання останньої сцени «Гамлета» сприймається як творча невдача Годфрі.

Дослідник Арчібальд Гендерсон у передмові до видання «Принца парфянського», що побачило світ у 1917 році, наводить перелік найбільш очевидних запозичень з Шекспірових п'єс³. Так, сцену з появою привида загиблого Артабана перед королевою (дія 4, сцена 5)⁴ дослідник співвідносить з відповідним епізодом у «Гамлеті» (дія 3, сцена 4). Слід додати, що Годфрі запозичує з шекспірівської трагедії також і мотив божевілья: після зустрічі з Привидом героїня, яка з ним спілкується, починає сприйматися оточенням як божевільна.

Надзвичайно цікавими виявляються паралелі, які проводить А.Гендерсон між окремими епізодами трагедії Годфрі та кількох п'єс Шекспіра. Так, приміром, у розповіді Готарза про те, як Аршак врятував Вардана, що тонув, (дія 1, сцена 1) дослідник вбачає алузію на «Юлія Цезаря», зокрема на розповідь Касія про те, як Цезар витяг його з Тибру («Юлій Цезар», дія 1, сцена 2). Крім того, вчений знаходить шекспірівський аналог і епізоду порятунку Готарза від леопарда (дія 1, сцена 1)⁵ – це згадка про те, як Орlando врятував свого брата від пазурів левиці («Як вам це сподобається», дія 1, сцена 1). А.Гендерсон також акцентує увагу і на смерті Еванте і Аршака (дія 5, фінальна сцена)⁶, яка повністю співпадає з трагічною загибеллю Ромео і Джульєтти.

Концентрація шекспірівської інтертекстуальності у фіналі трагедії Годфрі дійсно є вражаючою. Крім сюжетних паралелей, згаданих А.Гендерсоном, можна

³ *Henderson A. Thomas Godfrey and "The Prince of Parthia" / Archibald Henderson // Godfrey Th. The Prince of Parthia / ed. by A. Henderson. – Boston : Little Brown, and Company, 1917. – P. 64-69.*

⁴ *Godfrey Th. The Prince of Parthia / ed. by A. Henderson / Thomas Godfrey. – Boston : Little Brown, and Company, 1917. – P. 164.*

⁵ *Ibid. – P. 83.*

⁶ *Ibid. – P. 186-188.*

назвати ще й низку епізодів, які, вочевидь, «списані» у Шекспіра. Так, приміром, помилка служниці Клеони, яка повідомляє Еванте про смерть її коханого є своєрідною трансформацією мотиву трагічного збігу обставин, коли брат Джованні через чуму запізнюється до Мантуї, де Ромео чекає на звістку від Джульєтти. Смерть усіх головних героїв у фіналі «Принца парфянського» нагадує останню сцену «Гамлета». Перехід парфянської корони до Готарза, другорядного персонажа, який практично не брав участі у розвитку подій, до певної міри нагадує сходження Фортінбраса на данський престол.

Взагалі складається враження, що Томас Годфрі вибудовував свою п'єсу саме на основі Шекспірового «Гамлета». По-перше, найбільша кількість сюжетних паралелей у «Принца парфянського» саме з трагедією про Принца данського. По-друге, у обох драм схожими є композиції заголовків: в оригіналі назва шекспірівської трагедії звучить як «Hamlet, Prince of Denmark». Годфрі ж дещо скорочує таку конструкцію і замість «Arsaces, Prince of Parthia» називає свій твір «Prince of Parthia».

Отже, сюжетне полотно трагедії «Принц парфянський» несе на собі відбиток відчутного впливу драматургії Вільяма Шекспіра. У кожному з п'яти актів присутні певні сюжетні лінії або мотиви, запозичені у великого англійця. Сама система образів вибудовується з орієнтацією на найвідоміших героїв шекспірівської драматургії: так, Аршак поєднує риси Коріолана, Гамлета і Ромео; в образі королеви Теремузи поєднуються риси Гертруди і леді Макбет, інтриган Вардан до певної міри нагадує то Яго, то Ричарда III. Вочевидь, використовуючи таку стратегію конструювання художніх образів, американський драматург сподівався, з одного боку, зробити свою п'єсу більш впізнаваною для обізнаного з творами Великого Барда американського глядача другої половини XVIII ст., а, з іншого, ускладнити реконструкцію

створених ним сюжетних і образних колажів, щоб його твір все ж сприймався як новий і оригінальний. Тож, рецепція шекспірівської драматургії у творчості Томаса Годфрі, зокрема в його трагедії «Принц парфянський», має яскраве кон'юнктурне забарвлення: завдяки Вільяму Шекспіру молодий драматург намагався утвердити і закріпити в американському культурному просторі власний драматургічний артефакт.

УДК: 821.111 - 31.09 (Вулф)

Любарець Наталія
(Київ)

Шекспір у творчій рецепції Вірджинії Вулф (на прикладі роману «Орландо»)

Стаття присвячена аналізу творчої рецепції художнього доробку Шекспіра у творі Вірджинії Вулф «Орландо». Розглядається функціонування шекспірівського дискурсу в романі на рівні тематичних, сюжетних та поетикальних асоціацій. Стверджується сприйняття авторкою-модерністкою постаті та художньої спадщини Шекспіра як метатексту.

Ключові слова: шекспірівський дискурс, мотив перевдягання, метаморфоза, андрогінність, творча рецепція, принцип автобіографізму.

Яскравий практик англійського модернізму Вірджинія Вулф (1882–1941) розпочала свій шлях у літературу як есеїстка: з 1905 року вона – постійна авторка статей «Літературного додатку» до «Таймз». У своїх численних літературно-критичних та історико-літературних есе Вулф неодноразово зверталася до творчості видатних письменників минулих епох та сучасності. Проте попри свою повагу до майстерності великого класика англійської ренесансної літератури, письменниця-модерністка не присвятила жодного есе Шекспіру. Навіть у передмові до роману «Орландо» (1928), який засвідчує багаторівневу творчу рецепцію шекспірівських кодів, Вулф стверджує, що завдячує цим твором «Дефо, серу Томасу Брауну, Стерну, серу Вальтеру Скотту, лорду Маколею, Емілі

Бронте, де Квінсі та Волтеру Пейтеру»¹ і навіть натяком не згадує самого Шекспіра.

Як зауважує професорка університету де Монфор (Лестер, Велика Британія) Джулія Бріггз, проблемне ставлення до Шекспіра у Вулф вкорінене в її дитинстві, насиченому «біографіями великих мужів», які у сприйнятті юної Вірджинії поставали нездоланими величинами². Доступність пізнання Шекспіра жінкою та можливість дорівнятися до його генія неодноразово обігрувалися письменницею. Фраза Чарльза Тенслі з роману «До маяка» (1927): «Жінки не можуть писати, жінки не можуть малювати»³ (тут і далі в роботі переклад з англійської та російської наш – Н.Л.) розвивалася в твердженні невідомого літнього джентльмена в есе «Власний простір» (1929): «Кішки не потрапляють на небо. Жінки не можуть писати п'єси Шекспіра»⁴. Але це суто маскулінний чи то патріархальний погляд на речі. У романі «Місіс Деллоуей» (1925) Септімус Воррен-Сміт, вирушаючи на війну, йшов захищати Англію, яка у сприйнятті персонажа «складалася майже повністю з п'єс Шекспіра» та його вчительки місс Ізабел Поуп – жінки, в яку він був закоханий завдяки шекспірівським мотивам⁵. Вулф зафіксувала усталеність такого погляду, але не погоджувалася з ним. Спочатку вона «дозволила» місіс Ремзі читати у час відпочинку 98-й сонет Шекспіра⁶, а згодом навіть окреслила образ сестри великого майстра – Джудіт Шекспір, яка могла б конкурувати з генієм⁷.

¹ *Woolf V. Orlando / Virginia Woolf.* – L.: Penguin Books, 1998. – P. 7.

² *Briggs J. Reading Virginia Woolf / Julia Briggs.* – Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. – P. 9.

³ *Woolf V. To the Lighthouse / Virginia Woolf.* – L.: Penguin Books, 1996. – P. 94.

⁴ *Woolf V. A Room of One's Own. Three Guineas / Virginia Woolf.* – L.: Penguin Books, 1993. – P. 42.

⁵ *Woolf V. Mrs Dalloway / Virginia Woolf.* – L.: Penguin Books, 1996. – P. 94.

⁶ *Woolf V. To the Lighthouse. Op.cit.* – P. 131.

⁷ *Woolf V. A Room of One's Own. Op.cit.* – P. 148-149.

Лише на схилі років у 1940 письменниця зрештою почала писати твір із робочою назвою «Читання навмання» або ж «Перегортаючи сторінку», в якому Шекспіру мало бути віддане належне. Проте величезні масиви вже створених текстів про генія давили на Вулф своєю вагою, тому, за вірогідним припущенням Дж.Бріггз, її праця так і не була завершеною⁸. Натомість щоденникові записи та майже кожен художній твір письменниці насичені численними шекспірівськими алюзіями, цитатами та перифразами. Метою нашого дослідження є аналіз творчого осмислення Вірджинією Вулф художнього доробку Шекспіра в романі «Орlando».

Цей твір за висловом самої письменниці був «напів-смішним, напівсерйозним, з величезними сплесками перебільшень»⁹. Авторка кембриджського видання «Вступ до Вірджинії Вулф» Джейн Голдмен називає цей роман «найдовшим та найчарівнішим любовним листом в літературі»¹⁰. Вулф присвятила його своїй коханці Віті Саквілл-Вест, зв'язок з якою збагачував модерністку не лише емоційними чуттєвими переживаннями, а й сприяв кристалізації її літературного таланту, оскільки обидві жінки були письменницями. Перше видання «Орlando» авторка доповнила портретами своїх персонажів. Для зображення Орlando позувала власне Віта. Вражає портретна схожість цієї молодой жінки з одним із можливих історичних прототипів літературного персонажа – молодим чотирнадцятилітнім Орlando, четвертим сином герцога Дорсетського. Роман розповідає історію життя¹¹

⁸ Детальніше див. *Briggs J.* Op. cit. – P. 8.

⁹ *Woolf V.* The Diary of Virginia Woolf: in 5 vols. / ed. by A.O.Bell. – L.: The Hogarth Press, 1977-1984. Vol. 3. – 1980. – P. 168.

¹⁰ *Goldman G.* The Cambridge Introduction to Virginia Woolf / Jane Goldman. – N. Y.: Cambridge University Press, 2006. – P. 65.

¹¹ Жанрову природу цього роману часто визначають як фантастична біографія або ж сатиричний роман про митця – детальніше див.: *Ibid.*

Орландо, спадкоємця маєтку Ноул¹², який на початку твору постає юним шляхтичем, натхненним поетом елизаветинської доби, але за декілька століть літературних, любовних і героїчних перипетій та зустрічей чи не з усіма визначними особистостями англійського літературного канону перетворюється на жінку, одружується, народжує сина та стає успішною поетесою кінця двадцятих років ХХ століття.

У сучасному зарубіжному літературознавстві існує традиція інтерпретувати цей роман в аспекті феміністичної критики, оскільки йдеться про жіночий первінь письма та право жінки на реалізацію в літературі, але в нашому дослідженні ми не торкаємося феміністичного дискурсу, а фокусуємо аналіз на шекспірівському дискурсі та формах його реінтерпретації в тексті.

У контексті літературних алюзій головний герой/героїня твору своїм гучним ім'ям завдячує багатьом літературним джерелам. Російський дослідник В.Вахрушев зазначає, що в первісному значенні цього імені – «слава країни», можна почути і таємничу гордість самої письменниці, оскільки образ її героїні, попри його фантастичність, несе в собі й автобіографічне начало¹³. Є в цьому образі також віддалений духовний взаємозв'язок з персонажами поем М.Боярдо та Л.Аріосто, який оприявнюється в тексті не лише повним збігом імені головних персонажів цих творів: «Orlando Innamorato», «Orlando Furioso», «Orlando», а й тематикою кохання та ревності, лицарською героїкою, елементами фантастики та гумору. Але найбільше «посилань» маємо саме до шекспірівських текстів. Провідним у цьому контексті вбачаємо мотив театралізації та перевдягання персонажів.

¹² З XVI століття цей маєток був родовим гніздом родини Саквіллів, який проте перейшов у спадок до родичів Віти, за чим вона сумувала.

¹³ Вахрушев В. «Сестра Шекспира» [електронная версия] // Новый мир. – 1995. – №5. – Режим доступа: http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1995/5/bookrev03.html.

У комедії «Як вам це сподобається» ренесансний драматург занурив своїх персонажів – Орландо, Розалінду, Жака та інших – в атмосферу веселої театральної гри, витончених жартів та перевдягань. Розалінда, перевдягнена юнаком, змушує Орландо упадати за собою, ніби він (а насправді вона) є дівчиною. Мотив перевдягання присутній і в «Дванадцятій ночі», де Віола, щоб здобути щастя в коханні, змушена перевдягатися і вдавати з себе юнака. Таке маскування/перевдягання, органічно сприйняте Вулф, знайшло декілька відображень в аналізованому романі на рівні системи персонажів та у сюжетній лінії. Уперше побачивши тендітну постать «хлопчика чи то жінки, вдягненої за тогочасною російською модою у вільний жупан та шаровари»¹⁴, збентежений Орландо з полегшенням зітхнув, дізнавшись, що то була жінка. Шляхтичка з московського почту на чудернацьке ім'я «Маруся Станіловська Дагмар Наташа Ліана», яку англієць називав Сашею, занурила Орландо у вир шаленої пристрасті та викликала в нього неабиякі ревності. Згодом інший персонаж роману – румунська ерцгерцогиня Герріет Гризельда, яка своїми почуттями переслідувала юнака Орландо, виявилася перевдягненим чоловіком. Лише після метаморфози з Орландо ерцгерцог Гаррі розкрив власну таємницю та освідчився їй¹⁵. Маскування власної статі шляхом перевдягань було притаманне й Орландо. Подібно до ерцгерцога, вже будучи жінкою, вона часто перевдягалася чоловіком, з радістю граючи знайому їй роль. Вважаємо, що цей мотив функціонує в романі, щоб загострити ідею відсутності значної різниці між чоловіками та жінками, незважаючи на те, яке вбрання та ролі нав'язує їм суспільство. Набувши досвіду жіночності, Орландо сприймала себе органічно, але прагнула свободи, якої він/вона свого часу зазнала в чоловічій іпостасі. Отже

¹⁴ Woolf V. Orlando. Op.cit. – P. 8-9.

¹⁵ Ibid. – P. 126.

гра статевими ролями та перевдягання, такі близькі самій Вулф (особливо якщо пригадати її участь у маскарадному розіграші на англійському дредноуті в складі почту «абіссинського імператора» у лютому 1910 року), надихали письменницю на витворення андрогінних персонажів, до яких зараховуємо і Орландо, і Джудіт Шекспір.

Іншим рівнем присутності шекспірівської теми в романі є художня творчість головного персонажа. Перші твори Орландо повністю «вписані» в жанрову парадигму шекспірівської спадщини – «двадцять трагедій, дюжина історичних хронік, два десятки сонетів»¹⁶. Проте магістральним текстом – рукописом, який герой/героїня проносить крізь усі свої пригоди був манускрипт поеми «Дуб». Коли юнаком Орландо починав творити, він вважав дуб у своєму маєтку тим місцем, де б «його серце стало на якір», ототожнюючи дерево зі світом художніх образів: «земним хребтом», «крупом коня, на якому він мчить, палубою корабля, що тоне»¹⁷. І справді поема перетворилася на притулок для душі героя, яка вміщувала в собі різні іпостасі. Поезія стала не просто засобом самореалізації Орландо, її можна розглядати як щоденник, який не лише фіксує етапи самоідентифікації та дорослішання, а й допомагає творцеві знайти власний стиль. З віком поетикальна природа поеми змінювалася: від спрощених юнацьких метафор до вишуканої мови двадцятилітнього чоловіка і, зрештою, до простих рядків тридцятилітньої жінки. Подібну трансформацію стилю переживатиме згодом Бернард в романі «Хвилі» (1931), коли наприкінці твору, як і свого життя, буде прагнути «простих слів». Орландо оберігав свою поему, як охороняв власне життя, страшенно побоюючись критики чи несхвалення. Зрештою саме поема центрує довкола себе

¹⁶ Ibid. – P. 16.

¹⁷ Ibid. – P. 13.

текст роману, будучи і його початком – на перших сторінках юнак сидить під дубом, і кінцем – коли зріла поетеса намагається вибратися на дуб, щоб схоронити там свій твір.

Присутній у романі як персонаж і сам Шекспір. Вулф додала до свого роману іменний покажчик (ще один жарт?), в якому серед інших історичних осіб, знаходимо і майстра Вільяма. Хоча в тексті твору на зазначених авторкою сторінках його ім'я не згадується, та читачеві допомагають зрозуміти, що той самий чоловік, якого мимохідь побачив юний Орlando, – «пошарпаний та товстий чоловік з брудними манжетами в темному домотканому одязі», який сидів із робітниками за столом, а перед ним стояв кухоль пива та аркуш паперу¹⁸, і був Шекспіром. Його постать змусила юнака замислитися, а здогадка, що перед ним поет, спонукала розпитати у майстра про секрети поетичного мистецтва, але на заваді стала сором'язливість, й Орlando рушив далі – на зустріч з королевою Єлизаветою, яка саме завітала до його родинного маєтку. Вже у ХХ столітті тридцятишестирічна емансипована поетеса згадуватиме цей епізод юності та, не називаючи Шекспіра повним ім'ям, як не називала і Вулф своїх друзів та близьких у щоденниках, лише декількома літерами окреслить постать того чоловіка з власних юнацьких літ: «А чи був це Ш-сп-р?»¹⁹.

Все ж ім'я Шекспіра, написане повністю, як і один з його творів у рецепції Орlando, фігурують в романі. Ще в юнацькі роки, переживаючи період закоханості в княжну Сашу, Орlando дивився виставу, в якій «чорний чоловік розмахував руками та кричав, а на ліжку лежала жінка в білому»²⁰. Здавалося б, сюжет лише віддалено нагадує шекспірівську трагедію, все ж Вулф називає чоловіка

¹⁸ Ibid. – P 15.

¹⁹ Ibid. – P 227.

²⁰ Ibid. – P 39.

«безумним мавром», який на очах Орландо задушив жінку. Письменниця навіть цитує шекспірівський текст:

*Methinks it should be now a huge eclipse
Of sun and moon, and that the affrighted globe
Should yawn.*²¹

Слова Отелло, промовлені в найтрагічнішу мить – одразу після скоєного злочину, виступають своєрідною антиципацією зловісних подій і в природі Англії, і у долі Орландо, вони є знаменням його страждань, оскільки тієї ж ночі на Темзі скресла крига, зламалися надії героя на втечу й щастя з коханою – Саша полишила Англію. Її раптовий від'їзд, який Орландо сприйняв як втечу і зраду, був першим поштовхом до душевних мук та подальших тілесних метаморфоз персонажа. Вулф вдало зацентрувала силу емоційного впливу цієї події на центральний персонаж роману. Понад три століття життєвих перипетій все ж не зуміли повністю викреслити образ Саші з пам'яті героя/героїні. Навіть у ХХ столітті, побачивши її в одному з Лондонських універмагів, Орландо прохопилася зойком: «Зрадниця!», але не схотіла спілкуватися з нею²².

Таким чином, шекспірівський дискурс функціонує в романі в колі тематичних, сюжетних та поетикальних асоціацій. Як слушно зауважує російська дослідниця шекспірівських конотацій в англійській прозі О.Вайнштейн, безсмертя Орландо, його здатність до адекватних трансформацій в кожную історичну епоху є еквівалентом літературного безсмертя Шекспіра: «Фактично ми маємо справу з потрійною символічною конструкцією: вічний Шекспір – безсмертний багатоликий

²¹ Ibid. – Р 40. «Здається, зараз / Почне затьмарюватись зовсім сонце / І тінь земна поглине ясний місяць, – / Настане тьма... Й під нами сколихнеться / Від жаху вся земля!...» – пер. І.Стешенко (цит. за *Шекспір В.* Твори в шести томах / Вільям Шекспір – К. : Дніпро. – 1984-1986. Т. 5. – 1986. – С. 224.)

²¹ Woolf V. Orlando. Op.cit. – Р. 21

²² Woolf V. Orlando. Op.cit. – Р. 214.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Орландо – безкінечні варіанти поеми «Дуб»²³. В наступних романах – «Хвилі», «Роки», «Між актами» – Вулф знову звертатиметься до Шекспіра, насичуючи твори цитатами та навіть обігруватиме варіант театральної аматорської постановки, яку ми зустрічаємо у «Сні літньої ночі» тощо. Це дозволяє нам стверджувати, що Шекспір як втілення найвищих досягнень англійської літератури, її наріжний камінь, трансформується у творчій уяві Вулф у певний метатекст, який письменниця водночас і наслідує і переграє.

²³ *Вайнштейн О.Б.* Шекспировские вариации в английской прозе (В.Вулф, О.Хаксли, Дж.Фаулз) / О.Б.Вайнштейн // Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М.: Наследие, 1997. – С. 94.

УДК: 821.111:82.09:808.53

Маринчак Віктор
(Харків)

Феномен Гамлета в інтенційності Пастернака: спрямованість, осягнення, ціннісний синтез

У статті представлено аналіз культуротворчого потенціалу образу Гамлета в контексті свідомого інтенційного сприйняття Б.Пастернака. При цьому увага фокусується на подвійній евристичності інтенційності (пізнанні інтенційної предметності та самопізнанні). З огляду на семантичну багатозначність тексту "Гамлета", який розглядається в широкому текстовому і позатекстовому контекстах (тобто крізь призму життя і творчості Юрія Живаго та Б.Пастернака), автор статті наголошує на першочерговості актуалізації ціннісно значущих елементів в процесі інтенційного синтезу.

Ключові слова: інтенційність, феномен Гамлета, духовність, ціннісна семантика, контекст, інтенційний синтез.

Гамлетівський дискурс як рецептивне явище і продукт міжкультурного діалогу стабільно привертає увагу науковців, що засвідчують праці М.Гарбер¹; Б.Соколової²; Н.Чінпоеш³; В.Комарової, Н.Никифоровскої⁴; І.Лімборського⁵; Ю.Манна⁶. Цілком слухним постає

¹ Garber M. Shakespeare and Modern Culture. – N.Y.: Anchor Books, 2008. – 326 p.

² Sokolova B. Between Religion and Ideology: Some Russian Hamlets of the Twentieth Century // Shakespeare Survey. 54. – Cambridge: Cambridge University Press, 2001. – P. 140-151.

³ Cînpoeş N. Shakespeare's Hamlet in Romania 1778–2008. A Study in Translation, Performance, and Cultural Adaptation. – Lewiston: The Edwin Mellen Press, 2010. – 313 p.

⁴ Комарова В.П., Никифоровская Н.А. Трагедия Шекспира «Гамлет»: жизнь в веках. – СПб: Библиотека Российской Академии наук, 1999. – 184 с.

⁵ Лімборський І.В. Шекспір сьогодні: проблеми рецепції і транслаторіки спадщини англійського поета у глобальних проєкціях постсучасного світу

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

в такому контексті припущення Н.Фрая: «Можливо, якби у нас не було «Гамлета», могло б не бути і романтичного руху, або творів Достоевського, Ніцше і Кіркегора, які йшли за ним»⁷. До цього переліку можна додати і роман Б.Пастернака «Доктор Живаго», в художньому просторі якого гамлетівська інтертекстуальність є важливим смислогенеруючим чинником. Попри те, що творчість Б.Пастернака в цілому, і згаданий роман та вірші з нього зокрема, уважно розглядалися в працях вчених-філологів, у тому числі й в останнє десятиліття в Україні⁸, ціннісно змістовний аспект пастернаківської творчої рецепції Гамлета окреслено лише у загальних рисах. Тож доцільним постає поглиблений аналіз цієї рецепції із застосуванням теоретичного й методологічного апарату феноменології⁹.

Дійсно, Гамлет як герой трагедії, як літературний образ для Пастернака і його героя Юрія Живаго постає, з одного боку, в якості інтенційної предметності, на яку власне спрямована інтенційність як явище свідомого небайдужого сприйняття, естетичного споглядання й етично забарвленого переживання спостережуваного. З іншого боку, Гамлет сприймається як змістовний символ

// Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя: КПУ, 2010. – Вип. 1. – С. 141-151.

⁶ Манн Ю.В. Гамлетовский вопрос как проблема русской философской эстетики // Филологические науки. – 2007. – № 3. – С. 89-96.

⁷ Frye N. Northrop Frye on Shakespeare / Ed. by R. Sandler. – Markham, Ontario: Fitzhenry & Whiteside, 1986. – P. 99-100.

⁸ Горенок Г.Ю. Гамлет і гамлетизм у російській культурі Срібної доби // Літературознавчий збірник. – Вип. 17-18. – Донецьк, 2004. – С. 90-104; Кононова Ж.О. В.Шекспір у творчому світі Б.Пастернака: автореф. дис. ... канд. філол. наук. – Харків: ХДПУ, 1998. – 16 с.

⁹ Гуссерль Э. Картезианские размышления. – СПб: «Наука»-«Ювента», 1998. – 315 с.; Уліцька Д. Феноменологічна філософія літератури // Література. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С.Яковенка; Упорядкув. і наук. ред. Д.Уліцької. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 114-135.

або як культурна метафора¹⁰, тобто, вже не як герой певного твору, а як явище культурної свідомості, як феномен культури (змістовно ширший, більш узагальнений). Власне не образ, а скоріше саме феномен Гамлета породжує явище гамлетизму, що має велике значення і для російської культури загалом, і особливо для творчості Пастернака¹¹.

Через ці й подібні причини можна визнати, що інтенційність рецептивного характеру не вичерпує проблематики вивчення цього явища. Тут треба виокремити момент чи процес інтенційного осягнення сутності образу, колізії й феномена Гамлета в його різних аспектах, контекстуальних проекціях, у різних культурних вимірах.

Суттєво, що таке осягнення не може не бути персонально мотивованим. Інтенційність спрямовується на трагедію й на феномен Гамлета тому, що суб'єкт має перед собою в чомусь подібні колізії й проблеми. Катастрофічний досвід суб'єкта дає йому можливість власного осягнення катастрофи Гамлета. Водночас заглиблене переживання всього пов'язаного з трагедією і з цим феноменом відкриває для реципієнта можливість за їхньою допомогою осягнути власні конфлікти, сценарії своєї долі. Інтенційність у такому разі постає як подвійна евристична процедура (пізнання інтенційної предметності та самопізнання).

Але найсуттєвішим є те, що інтенційний суб'єкт через ці осягнення віднаходить самого себе, свою тотожність, свою ціннісну позицію, усвідомлює свій спосіб життя й поведінку, свою долю. І навіть якщо ця доля веде до загибелі, він здобуває смисл всього, що зазнає й долає. Цей здобуток є тим ціннісним синтезом,

¹⁰ *Торкут Н.М.* Шекспір як культурна метафора в контексті пошуків європейської ідентичності // Шекспірівський дискурс / гол ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя: КПУ, 2010. – Вип 1. – С. 178-191.

¹¹ *Горенок Г.Ю.* Юрій Живаго як гамлетичний тип особистості // Літературознавчий збірник. – Вип. 20. – Донецьк, 2004. – С. 106-121.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

який є необхідним як відповідь на виклики катастрофічного існування.

Простежити ці й подібні явища інтенційного, ціннісно значущого синтезу на матеріалі гамлетівського дискурсу у Пастернака і є метою запропонованого дослідження.

Ціннісна семантика укорінена в культурній традиції. Тож цілком природним є звернення автора художнього тексту в процесі реалізації ціннісно значущого інтенційного синтезу до знаків, явищ, феноменів культури (ідеологем, концептів, символів, міфологем, архетипів тощо). Можна припустити, що залучення відповідних знаків або феноменів до тексту завжди є аксіологічно детермінованим, оскільки вони можуть виконувати роль ціннісних взірців або пропонує якісь ціннісні максими. Крім того, за ними стоять певні уявлення про ціннісно значущі колізії, конфлікти, сюжети.

Їх використання є продуктивним і в тому сенсі, що в результаті відбувається розширення інтенційного горизонту, що дозволяє автору більш детально і глибоко, більш повно і змістовно витлумачити той екзистенційний матеріал, ті колізії та проблеми, які він намагається зрозуміти й розрішити, формуючи їх семантичну репрезентацію з опорою на знаки і феномени культури.

З огляду на викладене, доцільним постає аналіз інтенційного ставлення автора до феноменів культури, розгляд актуалізації їх ціннісного смислу в авторському інтенційному синтезі. При цьому слід зважати на наступні обставини. Сміслові феномени культури є семантично багатошаровими. Актуалізація їхньої семантики в інтенційному синтезі може бути вибірковою відповідно до різноманітних шарів, що визначається більшою або меншою ціннісною значущістю відповідної семантичної інформації. Актуалізується в першу чергу те, що є ціннісно значущим.

Будучи інтенційним, ставлення автора до відповідної семантичної інформації (в залежності від її характеру і апперцептивного фону суб'єкта, а також від того, наскільки ця семантична інформація є актуальною з точки зору тієї колізії, яка виникає перед суб'єктом) може коливатися від нейтрального до глибоко емоційного (у позитивному або негативному смислі), від дистанційованості до прилучення, аж до включення відповідного феномену в інтенційне ядро в якості ціннісної константи. При цьому в тексті можуть знаходити відображення факти прилучення суб'єкта до тієї чи іншої цінності, його навернення і т. ін.

Для адекватного тлумачення необхідно залучати до аналізу більш широкий контекст як усередині самого тексту, так і за його межами (мається на увазі контекст творчості автора, контексти біографічний, історичний та культурний). Це ж необхідно і для того, щоб простежити авторську інтенційну спрямованість (часто не експліковану) на ті ціннісно значущі проблеми і колізії, які потребують вирішення в полі його екзистенції, конституювання ціннісно значущого рішення, синтезу ціннісних уявлень, здійснення вчинків, що їх реалізують.

Для аналізу звернімось до твору Б.Пастернака «Гамлет» (із віршів Ю.Живаго)¹².

Гамлет

Гул затих. Я вышел на подмости.

Прислонясь к дверному косяку,

Я ловлю в далеком отголоске,

Что случится на моем веку.

На меня наставлен сумрак ночи

Тысячью биноклей на оси.

Если только можно, Авва Отче,

Чашу эту мимо пронеси.

¹² Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-и т. – М.: Художественная литература, 1989-1992. – Т. 3. – С. 511.

*Я люблю Твой замысел упрямый
И играть согласен эту роль.
Но сейчас идет другая драма,
И на этот раз меня уволь.

Но продуман распорядок действий,
И неотвратим конец пути.
Я один, все тонет в фарисействе.
Жизнь прожить — не поле перейти.*

Орієнтація на феномени культури тут є очевидною, про це говорить назва й тема, такі реалії, як підмостки, біноклі, роль, драма, розпорядок дій; цитата із молитви Ісуса Христа в Гетсиманському саду, згадка про фарисейство, прислів'я в останньому рядку.

Не викликає жодних сумнівів умовність або символічність і підмостків, і «дверного косяка», і сутінок ночі, ролі та драми, розпорядку дій та кінця шляху. Наявними є відповідності, які, на перший погляд, здаються тривіальними: життя – театр, історія – драма, судьба – роль. Очевидним є також високий ступінь узагальненості повідомлення, що поєднується з інтенційною спрямованістю на неекспліковану особистісну, і, ймовірно, історичну колізію, яка відповідає творчим задачам, поставленим перед собою Юрієм Живаго. Саме про ці задачі, щоправда з іншого приводу, в романі говориться: «кровное, дымящееся и неостывшее вытеснялось из стихотворений, и вместо кровоточащего и болезненного в них появлялась умиротворенная широта, подымавшая частный случай до общности всем знакомого»¹³.

Усе це робить текст придатним і вельми цікавим для інтенційного дослідження. Важливість його розгляду зумовлена тим, що як один із найбільш ціннісно значущих текстів російської лірики ХХ століття, він має вкрай важливе значення для культурної свідомості, що до певної міри пояснюється і амбівалентною природою російського

¹³ Там само. – С. 447.

гамлетизму, і значимістю теми «Гамлета» для російської культури, починаючи з В.Г.Белінського.

Ключовим він є і в книзі віршів Юрія Живаго, і у романі в цілому. Тут його виокремлено різними способами: це перший текст на межі між прозою й віршами, перший поетичний твір у книзі віршів Юрія Живаго, мотивом гетсиманської молитви він пов'язаний і з останнім віршем в ній (гетсиманський мотив стає, таким чином, альфою і омегою цієї поетичної книги). Це, крім того, останній вірш, що згадується в романі перед сценою смерті доктора. Євангельські мотиви пов'язують його з низкою віршів Юрія Живаго. Він є суголосним провідним мотивам роману – мотивам фарисейства, самотності, кінця шляху.

Останній мотив є вельми актуальним у згаданій книзі віршів, з ним можуть бути співвіднесені всі євангельські вірші, а також «Вітер», «Серпень», «Казка», «Побачення», «Пояснення», «Земля». Враховуючи особливий інтерес Юрія Живаго до Блока і той факт, що згідно з задумом Б.Пастернака, *«этот герой должен будет представлять нечто среднее между мной, Блоком, Есениным и Маяковским»*¹⁴, варто співвідносити цей текст з гамлетизмом Блока (в особливості у трактовці самого Б.Пастернака), вочевидь, властивим певною мірою і героєві роману. Тож, як бачимо, роль цього вірша для семантики всього роману є надзвичайно вагомою.

У перспективі творчості Б.Пастернака, взятої в цілому, цей текст також може бути визнаним одним із ключових. Детальний розгляд його текстових зв'язків як в рамках роману, так і за його межами, дозволить усвідомити ціннісний смисл цього вірша, витлумачити ціннісну інтенційність, що реалізується автором Юрієм Живаго і автором Б.Пастернаком.

¹⁴ Там само. – С. 660.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

При дослідженні ціннісної інтенційності цей текст становить інтерес ще й тому, що цінності тут не декларуються, а отже в ньому можна простежити процедурність ціннісної інтенційності та ціннісного ставлення, неекспліцитне конституювання ціннісних ставлень, продукування ціннісних смислів.

Дійсно, в тексті відсутні власне оцінки, єдине слово, що має оціночну конотацію – це фарисейство. Наявне лише одне слово, яке означає емоційне ставлення (*люблю... замысел*), але його ціннісна значущість безпосередньо не виявлена. Є слова, що означають прийняття або неприйняття будь-чого (*согласен, уволь*). Але і їхня співвіднесеність з ціннісним змістом може бути виявлена тільки з урахуванням ситуативно-сценарної семантики.

Ситуативно-сценарна семантика може бути описово представлена наступним чином. Місце і час: театр, початок однієї зі сцен спектаклю (назва вказує, що мова йде про постановку трагедії «Гамлет»). Герой – актор, виконавець ролі Гамлета. Глядацький зал затихає перед початком дії («гул затих»). Зал у темряві, звідки – напружена увага («на мене наставлен сумрак ночі тисячю биноклей»). Герой «вышел на подмости». Він на порозі («прислонясь к дверному косяку»). Його ментальна активність пов'язана з прогнозуванням майбутнього («я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку»).

Певне прогнозоване спрямування подій сприймається ним так, що виникає прагнення відмовитися від цього шляху («Если только можно, Авва Отче, чашу эту мимо пронеси»). У цілому до ймовірного розвитку подій і своєї ролі герой ставиться позитивно («Я люблю твой замысел упрямый и играть согласен эту роль»). Але разом з тим переосмислюється майбутній розвиток дії («Но теперь идет иная драма») і висловлюється бажання відмовитися від участі в ній «и на этот раз меня уволь». Далі

висловлене розуміння визначеності наперед подальшого ходу подій («*Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути*»). Характеризується становище суб'єкта («*Я один*») і стан соціального середовища, що його оточує («*Все тонет в фарисействе*»). Завершує текст узагальнююче твердження («*Жизнь прожить – не поле перейти*»).

Попередній виклад підготував це твердження. Воно постає тому, що сценарій містить у собі конфліктну колізію («*идет иная драма*»), яка зумовлює відмову героя брати у ній участь, грати визначену наперед роль. Задум цієї драми раніше викликав любов і прийняття, але тепер, через певну зміну її характеру, герой просить: «*чащу эту мимо пронеси*», «*но на этот раз меня уволь*». Очевидно, однак, що йому доводиться пасивно підкоритися ходу дії (дії продуманої, з невідворотним кінцем). Саме разом із усвідомленням невідворотності долі виникає й усвідомлення власної самотності та фарисейства оточення.

Життя прожити – означає реалізувати самовизначення в умовах певної колізії, усвідомити своє становище і майбутню долю, прийняти її, підкорившись розпорядку дій, та пройти призначеним шляхом. У рамках представленого в тексті сценарію колізія не конкретизується, ясною є лише напруженість її драматизму.

Утім, внутрішньотекстовий сценарій припускає ряд ціннісно значущих тверджень: існує деяка приписувана суб'єктові роль, у нього в цілому є призначення, з самого початку для нього прийнятне. Відповідність призначенню, виконання ролі, для якої суб'єкт призначений, реалізація призначення – це те, що є ціннісно значущим у позитивному смислі, це те, що не може не викликати позитивного інтенційного ставлення.

Відмовлятися від покликання означає втрачати самототожність, єдність поведінки, тобто відмовлятися від повноти самореалізації, повноти участі у життєвому

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

процесі. В цьому смислі колізія виявляється катастрофічною для суб'єкта. Така колізія є ціннісно значущою (у негативному смислі). Відмова від призначеного залишається лише побажанням. Суб'єкт підкоряється розпорядку дій і наближається до невідворотного кінця. Його самототожність зберігається, але становище стає трагічним.

Виникає запитання, у чому суть тієї колізії, яка викликає у суб'єкта бажання відмовитися від своєї ролі, і, з іншого боку, що саме припускає *«замысел упрямый»* стосовно суб'єкта. Ці та аналогічні запитання, як бачиться, можуть знайти відповідь при інтенційному дослідженні семантики тексту з урахуванням актуалізації інтенційного ставлення до феноменів культури.

Семантика тексту, в яку включені культурні феномени, неминуче виявляється багатошаровою. Знаки культури входять до різних парадигм або семіотичних систем, починаючи з архетипної чи то міфопоетичної. Завдяки їхній актуалізації у смислове поле тексту вводяться різноманітні сценарні моделі. В процесі трактування тексту необхідно враховувати всі можливі шари (відповідно, семіотичні системи), але версії інтерпретації, що народжуються при цьому, мають оцінюватися з точки зору їхньої актуальності для авторського інтенційного синтезу через розгляд усієї сукупності контекстуальних зв'язків.

Багатошаровість семантики вірша «Гамлет» виявляється в першу чергу у зв'язку з тим, що займенник «Я» в ньому співвідноситься з рядом осіб. Це, звичайно, автор – Юрій Живаго. Втім, це і автор Б.Пастернак. Це сам Гамлет, але це і актор – виконавець ролі Гамлета. Кожний раз при цьому відкривається особлива семантична, і, зокрема, ситуативна перспектива. Розглянемо кожну з них.

Припустимо, що монолог належить Гамлету. Тоді перед нами герой, згідно з Б.Пастернаком, у ситуації *«заповеданного подвига, вверенного предназначения»*,

який прийшов «творить волю пославшего его»¹⁵. Ситуацію Гамлета можна інтерпретувати, вбачаючи в ній декілька архетипних рівнів. На поверхневому рівні Гамлет опиняється у пороговій ситуації, що прямо позначено виразом «прислонясь к дверному косяку».

Поріг, на думку М.М.Бахтіна, виступає «хронотопом кризи і життєвого перелому»¹⁶, вже у мовній семантиці, за словами вченого, «слово «поріг»...отримало метафоричне значення і сполучалось з моментом перелому у житті, кризи, рішення, що змінює життя (або нерішучості, боязні переступити поріг). У літературі хронотоп порогу завжди є метафоричним і символічним, іноді у відкритій, але частіше в імпліцитній формі»¹⁷. Тут «відбуваються події криз, падінь, воскресінь, оновлень, прозрінь, рішень, що визначають все життя людини». Час у цьому хронотопі по суті є миттєвістю, що нібито не має тривалості і випадає із нормальної течії біографічного часу»¹⁸.

У таких випадках загострюється потреба у прогнозі відносно майбутнього (тому цілком природною є фраза: «Я ловлю в далеком отголоске, что случится на моем веку»), яке з огляду на невизначеність уявляється темним (можливо, зокрема, і цим мотивуються слова «на меня наставлен сумрак ночи»). Як герой ініціаційного міфу, Гамлет (яким він постає у вірші) знає все про розпорядок дій, про кінець шляху. І зупиняється. Звуки, що зазвичай свідчать про рух часу, стихли, «гул затих». Тож і час ніби зупинився. Це природно: порогова ситуація сама по собі є розривом у континуальному плині часу. Питання в тому, що знаходиться за порогом, що викликає нерішучість, якої «чаші» прагне уникнути герой.

¹⁵ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

¹⁶ Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 397.

¹⁷ Там само. – С. 397.

¹⁸ Там само. – С. 397.

Тут можна побачити наступний шар архетипних смислів: Гамлет (згідно з сюжетом) знаходиться в ситуації зміни царя через вбивство послідовником попередника. Клавдій вбив його батька, він має вбити Клавдія. У граничній ситуації новий цар, за Фрезером, царює, допоки не піддається сну, тільки-но він втратить пильність, як наступний прийде йому на зміну¹⁹. Тож зрозуміло, що трапиться на його віку: попереду вбивство, яке належить вчинити Гамлету, а далі, у більш віддаленій перспективі, власний кінець, і ніч попереду – в такому контексті це ніч небуття. Тут не випадковим є і згадування про фарисеїв (у специфічному аспекті сценарної семантики цього знака культури), котрі теж змовлялися, аби вбити Ісуса, іменованого в Євангелії Царем Ізраїльським (див.: Йо.: 11, 47-53). Зрозумілою є і самотність. У першу чергу Гамлет як герой трагедії міг би просити пронести «повз нього» саме цю чашу.

Вірогідно, сам він свою ситуацію розтлумачив би інакше, відкриваючи при цьому ще один шар архетипів. Він є героєм, очевидно, іншого сюжету. Це сюжет зміни ідеології, зміни знакових систем²⁰. Мова йде про відмову від попереднього звичаю, що типологічно наближається до відмови вбивати стариків²¹. Не вбивати попередника, а змінити систему стосунків так, щоб не виникало подібної необхідності, – ось інтенція Гамлета.

У більш загальному плані це ситуація, коли нове покоління перестає розуміти осмисленість ритуалів, звичаїв і т. ін. своїх попередників та приходить, щоб усе це скасувати. Не завжди маючи ясні уявлення про те, що має відбутися, воно завжди достатньо добре уявляє, чому

¹⁹ *Фрезер Д.Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии. – М.: Политиздат, 1986. – 703 с.

²⁰ *Пропп В.Я.* Исторические корни волшебной сказки. – Л.: Изд-во Ленинградского ун-та, 1946. – 340 с.

²¹ *Велецкая Н.Н.* Языческая символика славянских архаических ритуалов. – М.: Наука, 1978. – 239 с.

бути не слід. Ця ситуація сама по собі є тривіальною, але вона перестає бути такою, щойно виявляється, що за скасування старого і спрямування до іншого платити доводиться життям.

Наступний семантичний шар виходить за межі архетипних смислів. Це, власне, колізія самої шекспірівської трагедії. Тут цілком природно звернутися до її трактування самим Б.Пастернаком, тим більше, що розділ «Зауважень до перекладів Шекспіра», присвячений трагедії «Гамлет», був написаний приблизно в той же час (літо 1946 р.)²², що і вірш (начало роботи – лютий 1946, завершення – осінь 1946)²³.

Особливо важливим є наступний концептуальний фрагмент: *«С момента появления призрака Гамлет отказывается от себя, чтобы “творить волю пославшего его”»*²⁴. Зауважимо, що з самого початку встановлюється зв'язок між гамлетівською колізією і євангельським контекстом (*«творить волю пославшего его»* – перифраз євангельської цитати (див.: Йо. 6:38)). Далі Б.Пастернак пише: *«“Гамлет” драма долга и самоотречения. Когда обнаруживается, что видимость и действительность не сходятся и их разделяет пропасть, не существенно, что напоминание о лжливости мира приходит в сверхъестественной форме и что призрак требует от Гамлета мщениия. Гораздо важнее, что волею случая Гамлет избирается в судьи своего времени и в слуги более отдаленного. “Гамлет” – драма высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения»*²⁵.

Мотив суду над своїм часом виразно проявляється в низці епізодів роману, показовим також є те, що книга віршів Юрія Живаго завершується словами: *«Ко мне на*

²² Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 854.

²³ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 715.

²⁴ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

²⁵ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

суд, как баржи каравана, столетья поплывут из темноты»²⁶. Таким чином, суд над минулим і теперішнім – мотив, який поєднує євангельську топіку у віршах Юрія Живаго, колізію роману і трактовку трагедії Б.Пастернаком. З мотивом суду і служінням іншому часові пов'язана характерна для Євангелія опозиція Ветхого (Старого) і Нового. За словами С.С.Аверінцева, «християнство ввело це слово [«новий» – **В.М.**] для позначення свого писання і вклало в нього свої найвищі спрямування й надії, забарвлені пафосом есхатологічного історизму»²⁷.

Зауважимо, що, даючи своє трактування християнства, в якому виокремлюється любов до ближнього, «ідея вільної особистості і ідея життя як жертви»²⁸, дядько Юрія Живаго Миколай Миколайович Веденяпін вигукує: «*Имейте в виду, что это до сих пор чрезвычайно ново*»²⁹. Таким чином, опозиція старого і нового, ветхого і нового, виявляється актуальною як для пастернаківської концепції «Гамлета», так і для семантичної системи роману, і при цьому наповнюється специфічним змістом.

Урахування цих концептуальних зв'язків дозволяє зрозуміти, «*как велика жертва Гамлета*», яка, за словами Б.Пастернака, приноситься ним «*ради высшей цели*»³⁰. Суд над ницим теперішнім і служіння іншому, віддаленому, вищому, есхатологічно-трансцендентному – таким у результаті є реконструйоване інтенційне прагнення Гамлета у трактуванні Б.Пастернака, для якого не випадковою є паралель Гамлет – Христос. Тут доцільно порівняти коментарі Пастернака-перекладача до монологу «Бути чи не бути»: «*Монолог похож на внезапную и обрывающуюся пробу органа перед началом реквиема.*

²⁶ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 540.

²⁷ Аверинцев С.С. Новый Завет // Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1967. – Т. 4. – С. 88.

²⁸ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 14.

²⁹ Там само.

³⁰ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 416.

Это самые трепещущие и безумные строки, когда либо написанные в преддверии смерти, силою чувства возвышающиеся до горечи Гефсиманской ноты»³¹.

Стає зрозумілою невідповідність цитування Гетсиманської молитви у тексті вірша. Через неї стають зрозумілими ціна інтенції, ризик і трагізм колізії і те, який саме задумався на увазі. При цьому ще однією семантичною стороною обертається і фарисейство, для якого характерне домінування агресивного неприйняття нового і прихильність до старого, причому саме до формалістично ритуалізованого, суворого і детально регламентованого.

Тоді й підмостки легко асоціювати з ешафотом, тобто лобним місцем, Голгофою, а біноклі – з пильними презирливими поглядами тих, хто проходить повз Голгофу, «покивая главами» (Мк., 15:29). І ніч уподібнюється Гетсиманській (тобто, ночі в очікуванні страти). Втім, напевно, головне, що стає очевидним: через Гамлета проходить часовий розрив як зміна парадигм. Ймовірно, невідповідково в одному з варіантів пастернаківського перекладу трагедії Гамлет вимовляє: «*Порвалась дней связующая нить*» (тоді як в оригіналі сказано: «The time is out of joint», тобто час вивихнув суглоб, час вийшов із уторів, час звихнувся³²).

Утім, це означає усвідомлення героєм необхідності стати у центрі буття, взяти на себе відповідальність за судьби світу. Чи не з цим пов'язане використання слова ОСЬ (ВІСЬ). Архетипічно це – вісь світова, розташована в центрі світу, де міститься древо світове, воно ж древо життя, на якому (вже у християнській версії семантики символу) вивершується той, хто приноситься в жертву за те, що взяв на себе тягар відповідальності за долю світу і за зміну Старого Новим³³. Біноклі на вісі – це, ймовірно,

³¹ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 417.

³² Морозов М.М. Избранные статьи и переводы. – М.: ГИХЛ, 1954. – С. 355.

³³ Аверинцев С.С. Иисус Христос // Мифы народов мира. Энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1980. Т.1. – С. 396-406.

погляди тих, хто оточує вісь цю з усіх боків, погляди, спрямовані до вісі, як спиці колеса.

Опинитися в центрі буття, взятися грати роль того, хто бере відповідальність за долю світу на себе, не до снаги просто людині. Навіть Христос починає Гетсиманську молитву зі слів: «Да минуєт мене чаша сия» (МФ., 26:39).

Інтенційність Гамлета, якщо користуватись висловом Б.Пастернака, що виникає у нього в міркуваннях про гамлетизм Блока, можна охарактеризувати як «неспрямовану духовність»³⁴. Мова йде про ціннісну інтенційність, яка спрямована на неекспліковані феномени і, можливо, на феномени, що не піддаються експлікуванню, на невизначеність цінностей, що не опредмечуються, не означаються, а тому до кінця не усвідомлюються, хоча й мають характер інтуїтивно ясних позитивних цінностей, які є моральними і духовними, але не передбачають виразних парадигм і програм діяльності.

Цій «неспрямованій духовності» Гамлет (і у самого Шекспіра, і в трактуванні Б.Пастернака, і в тексті вірша Юрія Живаго) прагне зберегти вірність, таким чином, зберегти самототожність, і таку роль він грати згоден, але те, що є більшим – йому вже не до снаги. Він змушений бути в центрі буття, йому належить брати на себе відповідальність за долю світу (саме так «*продуман распорядок действий*»), але йому не вистачає необхідної для цього харизми. Тому залишитися собою він може тільки віддаючись смерті. І тому ж він, за словами Пастернака, сказаними, щоправда з іншого приводу, «*спрягается в страдательном*»³⁵. Усі його зовнішньо активні дії в трагедії є вимушеними, вони часто чиняться у безвихідних ситуаціях, всупереч його волі.

³⁴ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 4. – С. 703.

³⁵ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 5. – С. 69.

І тут виникає ще одна «інша драма»: розрив між формальним виконанням обов'язку помсти та ін. і суттю «неспрямованої духовності». Будучи супротивником Клавдія і Полонія, фарисейства, формалізму, він, той, хто інтенційно опирається обов'язку помсти, умовами свого існування загнаний у ті самі форми дії, які він відхиляє. Хіба міг він про це не сказати *«но на этот раз меня уволь»?*

Властивим для Гамлета є продумувати усе до кінця. Він бачить усю перспективу, про яку дійсно можна сказати словами прислів'я: «Жизнь прожить – не поле перейти». І зупиняється в скорботній рішучості стверджувати свою «не спрямовану духовність» фактом власного існування, *«спрягаться в страдательном»*, втрачати себе через вимушені дії, відновлюючи самототожність через власну загибель, та все ж таки судити старе й відрікатися від нього, стверджувати нове навіть вимовляючи останні слова: «Далі – тиша». Такою видається інтенційність «Я» – Гамлета, що витлумачується в рамках цього вірша з урахуванням його контекстуальних зв'язків.

Якщо текстове «Я» ототожнюється з актором-виконавцем ролі Гамлета, виникає інша семантична перспектива. Затихлий гул глядацького залу, темрява в ньому, біноклі, підмостки – усе це деталі реального простору-часу, що тлумачаться цілком профанічно. Текст вірша може сприйматися при цьому як внутрішній монолог актора, що готується приступити до виконання ролі або до виголошення одного з ключових монологів. У цьому внутріш-ньому монологі актор формулює надзавдання своєї дії на сцені. Він внутрішньо витлумачує роль, що ним виконується, але й свою власну роль – людини культури, яка взялася в певний історичний момент грати саме в цій трагедії.

Театральне мистецтво завжди відповідає на запити свого часу, драматургічний матеріал залучається для

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

осмислення екзистенціальних і духовних проблем, актуальних для сучасників; аналогії з колізіями, для них злободенними, при сприйнятті спектаклю глядачами є неминучими. Інакше кажучи, постановник спектаклю і виконавець головної ролі, звернувшись до трагедії «Гамлет», використовують її семантику для того, щоб дати смислове уявлення про сучасні для них екзистенціальні, духовні, культурні колізії. Розпочавши реалізацію цього задуму, виконавець розширює свій (і глядацький) інтенційний горизонт за рахунок ситуативної і сценарної семантики шекспірівської трагедії, акцентуючи в ній найбільш актуальне для сучасності.

Якщо прийняти пастернаківське трактування трагедії, разом із Гамлетом виконавець постає суддею свого часу і слугою іншого – віддаленого майбутнього, носієм вищого духовного начала, тих, нехай виразно не експлікованих, духовних і моральних цінностей, які протистоять облудності світу, реальності, де видимість і дійсність роз'єднані прірвою. Колізія, в яку занурився Гамлет, нерозв'язна у площині профанного існування, в межах якого герой є приреченим. Цим зумовлюється інтенційна спрямованість на євангельську топіку: своєрідним ключем до тлумачення ролі Гамлета обирається ситуація Гетсиманської молитви.

Розширюючи інтенційний горизонт у цьому напрямку, актор і формулює надзавдання: колізія, в яку занурився Гамлет, співвідноситься ним з трагічною містерією явлення Сина Божого, з Його самозреченням заради виконання волі того, хто Його послав, з Його жертвою, хресною смертю, завдяки чому досягається новий, перетворений, духовно просвітлений стан світу. Це явлення Гегель у свій час назвав віссю світової історії³⁶. Спрямувати до цієї вісі свою свідомість, культурну

³⁶ *Гайденко П.П.* Человек и история в экзистенциальной философии Карла Ясперса // Ясперс К. Смысл и назначение истории. – М.: Политиздат, 1991. – С. 26; *Аверинцев С.С.* Ясперс // Философская энциклопедия. – М.: Советская энциклопедия, 1970. –Т. 4. – С. 622.

свідомість сучасників – у цьому, очевидно, криється одна із суттєвих складових тієї інтенційної позиції, яка була обрана наперед актором.

Ми застаємо його в момент, коли ця позиція має з невідворотністю реалізуватися: він уже на підмостках. Охоплений задумом упертим, він, здається, не мав до цієї миті ані часу, ані можливості продумати наслідки його здійснення. І лише в цю мить, побачивши на тій вісі, яку він сам прокреслив, тисячу біноклів (можливо, відчужених), що очікують і запитують, він починає розуміти, куди затягла його любов до цього задуму.

Він – на підмостках, перед очима в усіх, при світлі, перед лицем сутінок ночі, звідки на нього наставлені біноклі, зараз буде через сценічну дію стверджувати, що світ є облудний, що між дійсністю і видимістю – прірва, що необхідний суд над часом, у якому герой з «не спрямованою духовністю» є приреченим, що найвище начало, якому Гамлет зберігає вірність до кінця, співвідноситься з християнським модусом буття, що судьба Гамлета знаходиться на тій вісі світової історії, яка прокреслена Христом.

Тепер почнеться інша драма. Архетипно вона сягає обряду сатурналій, описаного О.М.Фрейденберг, чиї праці по-родинному були знайомі Б.Пастернаку. В сатурналіях на роль царя, якого змінюють, обирався виконавець – актор, раб, блазень, який в ігровому, карнавальному ключі вшановувався по-царськи. Але гра закінчувалась, коли наставав час вбивати царя: виконавця цієї ролі, раба-актора вбивали насправді³⁷. Тож театральні підмостки знов стають ешафотом. Характерно, що у ті ж приблизно роки, коли Юрій Живаго, згідно з сюжетом, писав або остаточно обробляв свого «Гамлета», сам Б.Пастернак писав таке:

³⁷ Фрейденберг О.М. Поэтика сюжета и жанра. – Л.: Художественная литература, 1936. – С. 88-90.

*Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
А полной гибели всерьез.*

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.*

Інтуїція актора у вірші «Гамлет» свідчить, що тільки-но він реалізує свою інтенційну позицію, мистецтво скінчиться, почнеться «судьба». Передчуття цієї іншої драми змушує його здригнутися: «*Но на этот раз меня уволь*». Але насправді відступати вже запізно. Актор і сам усвідомлює це: «*Но продуман распорядок действий*»... Він добре знає, що віч-на-віч зустрінатиме усе, що на нього чекає: «*Я один, все тонет в фарисействе*».

Фарисейство саме тут розкривається у всій повноті. Згідно з Євангелієм, воно пов'язане з наполегливими пошуками звинувачення, прагненням схопити, погубити самого Ісуса, вбивати або виганяти, відлучати Його посланців, фарисеї – це «сліпі вожді сліпців» (Мф, 15:14), які «говорять і не роблять» (Мф, 23:3), вони «облишили те, що є найважливіше в законі: суд, милість і віру» (Мф, 23:23), «зв'язують важкі тягарі, самі ж і пальцем своїм не хочуть зрушити їх» (Мф, 23:4), «люблять возлежати на перших місцях і вітання та щоб люди звали їх: учителю» (Мф, 23:6–8). Їм каже Ісус: «Так і ви на вигляд здаєтесь людям праведними, а всередині повні лицемірства і беззаконня» (Мф, 23:28), «нутро ваше сповнене злодійства та лукавства» (Лк., 11:39). Вони говорили про народ, що увірував у Христа: «Але цей народ, що не знає закону, проклятий він» (Іо., 7:48).

Проти всього цього насправді повставав (можливо, несвідомо) актор, працюючи над роллю. Тепер треба бути готовим до того, що все це повстане проти нього, і він це

вже усвідомлює. Тож, не тільки граючи, він буде ототожнюватися через Гамлета з Христом, але і у реальній долі своїй пройде хресною дорогою. Дійсно: «Жизнь прожить – не поле перейти».

Але і тут відмови від призначеного немає, та й бути не може. Є скорботна рішучість: незважаючи ні на що, всупереч усьому реалізувати свою інтенційну позицію.

Якщо «Я» в тексті вірша ототожнюється з Юрієм Живаго, то залучення контексту роману і контексту віршів його героя дає можливість осягнення семантичної перспективи, пов'язаної з історичними і екзистенційними колізіями, в які занурений герой, якими, з одного боку, обумовлений інтенційний синтез, реалізований у цьому поетичному тексті, і які, з іншого боку, отримують через цей синтез осмислення і семантичну репрезентацію.

Парадокс полягає в тому, що саме у співвіднесенні з реальністю біографії героя знаки у вірші знаходять символічний смисл, позначаючи не побутові реалії, а складні ситуативні або сценарні моделі. Дещо подібне мав на увазі Б.Пастернак, коли писав, що «життя є символічним, тому що воно є значущим»³⁸.

Тож підмостки можна асоціювати з неминучою для Юрія Живаго як, з одного боку, людини культури (інтелігента, лікаря, вченого, мислителя, поета), і, з іншого боку, людини старого світу, яка знаходиться під пильною увагою представників нової влади, публічністю існування, неможливістю відійти до приватного життя, сховатися від спрямованих на нього поглядів, іноді співчутливих, але частіше холодно ворожих.

Пороговість є властивою і для історичних колізій (революції, світової і громадянської воєн, соціальної катастрофи, ломки старого світу), і для екзистенційних обставин особистої долі Юрія Живаго, яка зазнала так

³⁸ Пастернак Е.Б. Борис Пастернак. Материалы для биографии. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 588.

багато зламів. Природним є напружене, тривожне вдивляння у майбутнє, в те, що трапиться на його шляху.

У думках Юрія Живаго, висловлених ним ще влітку 1917 р., можна знайти пояснення тому, який саме задум упертий, пов'язаний з історичною драмою, мався ним на увазі і як це співвідноситься з «иной драмой». Він тоді говорив: *«Надвигается неслыханное, небывалое... море крови подступит к каждому и зальет отсизживающихся и окопавшихся. Революция и есть это наводнение. В течение ее вам будет казаться, как нам на войне, что жизнь прекратилась, все личное кончилось, что ничего на свете больше не происходит, а только убивают и умирают... Я не знаю, сам ли народ подыметя и пойдет стеной или все сделается его именем. От события такой огромности не требуется драматической доказательности... Все же истинно великое безначально, как вселенная. Оно вдруг оказывается налицо без возникновения, словно было всегда или с неба свалилось. Я тоже думаю, что России суждено стать первым за существование мира царством социализма. Когда это случится, оно надолго оглушит нас, и, очнувшись, мы уже больше не вернем утраченной памяти. Мы забудем часть пришлого и не будем искать небывалому объяснения. Наставший порядок обступит нас с привычностью леса на горизонте или облаков над головой. Он окружит нас отовсюду. Не будет ничего другого»³⁹.*

Існує авторитетна думка коментаторів роману В.Борисова і Є.Пастернака, що «до цього часу за хронологією роману можна віднести задум вірша «Гамлет», обробленого і переписаного Юрієм Живаго за декілька днів до смерті»⁴⁰. Але коли він «оброблявся», тобто коли формувався остаточний текст цього вірша, герою було набагато повніше й детальніше відомо, що таке «иная драма», якої він зазнав.

³⁹ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 180-181.

⁴⁰ Там само. – С. 715.

У полі історичних колізій відбулося те, про що в епілозі говорить друг Юрія Гордон: *«Возьми ты это блоковское „Мы, дети страшных лет России», и сразу увидишь различие эпох. Когда Блок говорил это, это надо было понимать в переносном смысле, фигурально. И дети были не дети, а сыны, детища, интеллигенция, и страхи были не страшны, а провиденциальны, апокалиптически, а это разные вещи. А теперь все переносное стало буквальным, и дети – дети, и страхи страшны, вот в чем разница»*⁴¹.

У цій драмі дійсно *«кончается искусство»*. Як Гамлета, життя страхітливих літ затягує Юрія, і всі його реальні дії – вимушені, викликані обставинами, призводять до загострення колізій, до того, що конфліктні ситуації, в які він занурений, стають остаточно нерозв'язними. Навколо нього руйнується усе, і всі близькі опиняються на краю загибелі, проходять колами Пекла, час стягає з нього, як мито, плату, більшу за ту, до якої він був готовий, жертвувати доводиться не лише своїм життям і долею, в жертву мають бути принесені життя і долі найближчих та рідних. Він залишається на самоті, і ніщо не може врятувати його, невідворотність скорого кінця стоїть перед ним.

Задум вірша з'явився напередодні цієї «іншої драми». І пов'язаний був з переживаннями цього передодня. Завершення пов'язане з тією новою епохою, коли вже трапилося найгірше і найстрашніше. Повертаючись подумки у тексті вірша до передодня цієї епохи, він знає, про що говорить, коли формулює: *«Чашу эту мимо пронеси... Но теперь идет иная драма, и на этот раз меня уволь. Но продуман распорядок действий, и неотвратим конец пути»*.

Він говорить: *«Все тонет в фарисействе»*, – тому що, в умовах нового часу до нього принизилися його

⁴¹ Там само. – С. 510.

найближчі друзі. Це відбувається з Дудоровим, котрий після повернення із заслання *«говорил, что доводы обвинения ... и в особенности собеседования с глазу на глаз его перевоспитали, что у него открылись на многое глаза, что как человек он вырос... Добродетельные речи Иннокентия были в духе времени. Но именно закономерность, прозрачность их ханжества взрывала Юрия Андреевича. Несвободный человек всегда идеализирует свою неволю... Юрий Андреевич не выносил политического мистицизма советской интеллигенции, того, что было ее высшим достижением или, как тогда бы сказали, – духовным потолком эпохи»⁴².*

Для Ю.Живаго саме неможливість прийняти таку позицію стає безпосередньою причиною, яка викликала його передсмертну хворобу, котру він так точно діагностує: *«Это болезнь, склероз сердечных сосудов. Стенки сердечной мышцы изнашиваются, истончаются и в один прекрасный день могут прорваться, лопнуть... В наше время очень участились микроскопические формы сердечных кровоизлияний... Это болезнь новейшего времени. Я думаю, ее причины нравственного порядка. От огромного большинства из нас требуют постоянного, в систему возведенного кривоизгиба. Нельзя без последствий для здоровья изо дня в день проявлять себя противно тому, что чувствуешь, распинаться перед тем, что не любишь, радоваться тому, что приносит тебе несчастье... Наша душа занимает место в пространстве и помещается в нас... Ее нельзя без конца насиловать безнаказанно»⁴³.*

Тут розкривається зміст тієї «неспрямованої духовності», що властива Юрієві Живаго. Він не сприймає неволі, насильства над душею. У тій самій розмові влітку 1917 р. перед лицем того нечуваного і небувалоого, що

⁴² Там само. – С. 475.

⁴³ Там само. – С. 476.

насувалось, він висловив побажання: «Дай нам Бог... не потеряють душі»⁴⁴. На початку останнього прозового абзацу роману є вираз «свобода душі», закінчується ж абзац словами: «И книжка в их руках (мається на увазі книга віршів Ю.Живаго – В.М.) как бы знала все это и давала их чувствам поддержку и подтверждение»⁴⁵.

Зберегти всупереч усьому душу, свободу душі – чи не в тому полягає впертий задум, який так любить герой, чи не це та роль, яку він згоден виконувати, чи не це призначене йому до самого кінця, з чим і пов'язаний його «розпорядок дій». Це навіть не його інтенція, це той ціннісний інтенційний зміст, укорінений в глибині інтенційного ядра його особистості, зміст невідчужуваний, природний для нього і навіть незалежний від його свідомої волі: він створений таким, таким є впертий задум відносно його особистості й долі, втратити це він може лише з життям, але й на порозі смерті (або навіть за цим порогом) він буде стверджувати «размах крыла расправленный, полета вольное упорство, и образ мира, в слове явленный, и творчество, и чудотворство»⁴⁶.

Невтрачена внутрішня свобода, свобода душі – ось за що Юрій Живаго платить таку непомірну ціну, цим наповнене його життя. Це віяння свободи, яке походить від нього, приваблює до нього тих, хто його любить⁴⁷, і відчужує його від зовнішнього середовища, робить це середовище ворожим до нього⁴⁸.

Таким є характер його особистості й долі, який викликає необхідність осмислення і втілення у слові, який отримує семантичну репрезентацію в інтенційному синтезі, реалізуючись у вірші «Гамлет». І ті культурні феномени, що актуалізуються при цьому, дозволяють

⁴⁴ Там само. – С. 510.

⁴⁵ Там само.

⁴⁶ Там само. – С. 526.

⁴⁷ Там само. – С. 492.

⁴⁸ Там само. – С. 414.

узагальнено відобразити – опредметити, виявити головне: впертість протистояння «іншій драмі», фарисейству, виконання волі того, хто послав його у світ, і неминучі при цьому жертви, приреченість і спрямованість до кінця та любов до задуму впертого, прийняття своєї долі й неминучість для нього саме цієї ролі.

Як і Гамлет, він, продумуючи усе до кінця, відкидає всі засоби протистояння світу зла, крім духовного, постає носієм ненаправленої духовності, судить свій час та «спрягається в страдательном». Услід за Ісусом Христом він повторює слова гетсиманської молитви і, хоча людська воля опирається тому, що призначено, він усе ж таки прямує до невідворотного кінця, не відступаючи від розпорядку дій, у дусі й істині долаючи свою приреченість «зусиллям воскресіння», доростаючи до нього у тому страшному проміжку безблагодатного існування у пільмі світу, що випав на його долю. Як актор, він виходить на підмостки, щоб явити людям свою позицію стосовно свого часу і своє бачення духовних шляхів подолання колізій, які постають перед ним, будучи готовим до того, про що Пастернак говорив як «про найартистичніше в артисті, про жертву, без якої мистецтво не потрібне і є скандально-безглуздим»⁴⁹.

Таким чином, дійсно, феномени культури, ситуативні структури шекспірівського «Гамлета» (у пастернаківській і живагівській інтерпретаціях), ситуація гетсиманської молитви, колізія, що розв'язується актором-виконавцем ролі Гамлета, виявляються способом семантичної репрезентації екзистенціальної, історичної, духовної колізії, в яку був занурений герой роману, розширюють його інтенційний горизонт, вводять екзистенційний матеріал у ряд культур-них контекстів. Зокрема, в той максимально широкий, трансцендентний, метаісторичний контекст, перспектива якого відкривається через гетсиман-

⁴⁹ Там само. – С. 668.

ську молитву. Це дозволяє передати ціннісну позицію, виявити інтенційне ядро особистості і невідчужувані для неї цінності, прокреслити інтенційну «вісь» її буття, розкрити сутність «іншої драми», яка випала на долю героя, знайти шляхи духовного розв'язання колізії, яка у площині профанного існування є нерозв'язною.

Інакше кажучи, феномени культури, які розширюють інтенційний горизонт, включаючись до інтенційного синтезу, дозволяють здійснити осмислення ціннісного буття і екзистенції героя. Вони дозволяють йому здійснити самоосмислення, знайти у ціннісних константах інтенційного ядра особистості витoki її самототожності, її самоконституювання, які забезпечують єдність інтенційного синтезу та поведінки, формуючи уявлення про ті випробування катастрофізмом історичного і особистісного буття, через які проходить герой. У цих випробуваннях перевіряється єдність його поведінки і самототожність, формується уявлення про те, що доля героя не може бути змінена (хоча у нього і виникає прохання «*чашу эту мимо пронести*»), і про те, що неможливість її зміни обумовлюється задумом стосовно особистісного буття героя, яке не залежить від його свідомої волі, тож йому доводиться приймати свою долю і майже мимоволі зберігати свою самототожність. І це не суб'єктивний вибір, а об'єктивна необхідність, неминучість (і для Гамлета, і для актора, і для Юрія Живаго). При цьому цінність збереження самототожності особистістю, яка обдарована свободою душі, набуває об'єктивної значущості, що виявляється вагомим і для історичного буття, а не тільки для особистісного існування.

Усе вищевикладене демонструє, яким чином у тексті вірша, що розглядається у культурному контексті і в перспективі роману, отримує семантичну репрезентацію особиста, творча, історична доля поета Б.Пастернака. Розглянемо тепер семантичну перспективу, яка відкриває-

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ться, якщо текстове «Я» ототожнюється з поетом Б.Пастернаком.

У ті ж приблизно роки (1928-1931) і приблизно у тому ж віці, що і Юрій Живаго, усвідомлюючи те, що відбувається, він у своїх віршах цитував Пушкіна⁵⁰:

*Но лишь сейчас сказать пора,
Величьем дня сравненье разня:
Начало славных дел Петра
Мрачили мятежи и казни. (1931)*

Пастернак так розумів становище своє і подібних собі⁵¹:

*... поняли мы,
Что мы на пиру в вековом прототипе –
На пире Платона во время чумы. (1930)*

Він сам у ті роки написав вірш (уже частково процитований вище в іншому контексті), який по суті є інтенційно суголосним «Гамлету» Юрія Живаго⁵²:

*О знал бы я, что так бывает,
Когда пускался на дебют,
Что строчки с кровью – убивают,
Нахлынут горлом и убьют!*

*От шуток с этой подоплекой
Я б отказался наотрез.
Начало было так далеко,
Так робок первый интерес.*

*Но старость – это Рим, который
Взамен турусов и колес
Не читки требует с актера,
В полной гибели всерьез.*

*Когда строку диктует чувство,
Оно на сцену шлет раба,
И тут кончается искусство,
И дышат почва и судьба.*

⁵⁰ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 1. – С. 421.

⁵¹ Там само. – С. 389.

⁵² Там само. – С. 412.

Як бачимо, тут і співвіднесення «поет – актор», і відмова від призначеного, щоправда, як нереалізована можливість, і передбачувана «повна загибель», і «пасивність» долі поета, яку спрямовує продиктоване рядком почуття, і та сама ненаправлена духовність, що пов'язана з цим непозначеним почуттям, яке характеризується лише мірою граничної його інтенсивності та тими рядками, які воно диктує: *«строчки с кровью – убивают, нахлынут горлом и убьют!»*.

Показовим є той факт, що незадовго до цих кризових років у поемі "Лейтенант Шмідт", осмислюючи інший історичний матеріал, Б.Пастернак звертався до євангельських контекстів, пов'язаних з ідеєю жертвовності: *«Я жил и отдал Душу свою за други своя»*⁵³. Більш того, тут була знайдена формула, вочевидь, підкріплена особистим і нещодавнім історичним досвідом, яка виступає, можливо, попри волю автора, проекцією і смисловою репрезентацією цього досвіду, що через образ Голгофи вказує на рокову обумовленість долі, приреченість у відповідних історичних обставинах особистості певного типу⁵⁴:

*Напрасно в годы хаоса
Искать конца благого.
Одним карать и каяться,
Другим – кончатъ Голгофой.*

У вірші «Б.Пильняку»⁵⁵ без умовностей і символіки прямо стверджується:

*Напрасно в дни великого совета,
Где высшей страсти отданы места,
Оставлена вакансия поэта.
Она опасна, если не пуста.*

Не порожньою згадана вакансія є, вочевидь, якщо зберігається відповідний модус внутрішнього буття, та сама

⁵³ Там само. – С. 326.

⁵⁴ Там само. – С. 334.

⁵⁵ Там само. – С. 226.

«неспрямована духовність», про яку в цьому ж тексті говориться:

*Но как мне быть с моей грудною клеткой
И с тем, что всякой косности косней?*

Грудна клітина тут може тлумачитися у зв'язку з тим безпомилковим діагнозом, що характеризує душевні причини хвороби серця (саме такий діагноз був поставлений Юрієм Живаго в романі). Що стосується власне духовності, то про неї можна судити на основі сказаного: «*Как мне быть... с тем, что всякой косности косней*». Оскільки промовляється «як мені бути», відповідний духовний зміст може характеризуватися як особистісне (згадка про грудну клітину це підкреслює). На основі характеристики «*всякой косности косней*» можна судити про константність, невідчуженість цього змісту, укоріненість його в інтенційному ядрі особистості.

Питання можна, таким чином, переформулювати: «як в ці дні, в цьому історичному контексті бути тому, хто має особистісний зміст внутрішнього життя, хто має невідчужені цінності, які, очевидно, вступають у протиріччя з тенденціями часу?» Адже ж, якщо їх має той, хто пише, тоді (і тільки тоді!) «вакансія поета» не є порожньою, а отже, у відповідних обставинах – вона –небезпечна. Тож, як бути? На це запитання відповіддю була вся подальша доля і творчість Б.Пастернака, зокрема його роман «Доктор Живаго».

Свої «неспрямованої духовності» Б.Пастернак не зрікався. У листі 1953 року до О.М.Фрейденберг він писав: «Я... ще у найстрашніший час закріпив за собою різновид незалежності, за яку в будь-яку мить міг поплатитися»⁵⁶. Це була рішучість, що враховувала усі можливі наслідки, рішучість до збереження самототожності. У тому ж 1953 році він писав тому ж

⁵⁶ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 673.

адресату: «Треба вмерти, залишаю-чись самим собою»⁵⁷. Це передбачало певну природну самотність, у 1952 році він казав: «Я зараз залишився зовсім самотнім... якось осторонь від усього, не в тон із життям»⁵⁸.

Страдництво, незалежність своєї позиції від особистої волі він гостро відчував, про що йдеться у листі до Ніні Табідзе: «Іноді я почуваюся наче не у своїй волі, а у творчих руках Господніх, які роблять з мене щось мені невідоме, і мені також страшно... Ні, неправда, не страшно»⁵⁹. Тій же Ніні Табідзе у 1950 році він писав «Мені поводитися по-іншому не можна, ця неможливість переповнює мене щастям»⁶⁰.

Духовний зміст, що експлікується у віршах останнього збірника «Коли розгуляється», є подальшим розвитком того інтенційного ціннісного ставлення, яке було властиве поету раніше і яке було представлене в романі «Доктор Живаго» і у віршах його героя. Це направленість на певну основну вісь буття:

*Все время схватывая нить
Судеб, событий,
Жить, думать, чувствовать, любить,
Свершать открытья*⁶¹.

Це підкреслена особистісність:

*И должен ни единой долькой
Не отступаться от лица,
Но быть живым, живым и только,
Живым и только – до конца*⁶².

Писалися ж ці рядки в ті самі роки, коли у листі до С.Чіковані поет осмислював свій час як «час, що так попрацював над знищенням особистості та її розумінням у

⁵⁷ Там само. – С. 672.

⁵⁸ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 613.

⁵⁹ Там само. – С. 609.

⁶⁰ Там само. – С. 609.

⁶¹ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 2. – С. 72.

⁶² Там само.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

нас»⁶³. Тут вбачається ствердження того факту, що у світовому бутті головним є внутрішнє життя, духовні переживання, діяльнісне, творче буття душі:

*Не потрясения и перевороты
Для новой жизни расчищают путь,
А откровенья, бури и щедроты
Души воспламененной чьей-нибудь*⁶⁴.

Автор усвідомлює, що драматургічний матеріал при його постановці звернений до сучасності і що виконавець бере на себе всю повноту ризику і трагізму. Так він пише про Марію Стюарт у виконанні А.К.Тарасової і про саму актрису:

*Все в ней жизнь, все свобода
И в груди колотье,
И тюремные своды
Не сломили ее.*

...

*То же бешенство риска,
Та же радость и боль
Слили роль и артистку,
И артистку и роль.*

...

*Сколько надо отваги,
Чтоб играть на века...*⁶⁵

У розмові з близькими за день до смерті Б.Пастернак пов'язує основний зміст свого життя з протистоянням фарисейству і зі ствердженням внутрішньої свободи творчої особистості: «Він визначив своє життя як єдиноборство з пошлістю, що панує і торжествує, за вільний людський талант, який грає. «На це пішло все життя» – сумно закінчив він свою розмову»⁶⁶.

⁶³ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 679.

⁶⁴ Там само. – С. 125.

⁶⁵ Там само. – С. 114-115.

⁶⁶ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 658.

Проекція відповідних життєвих матеріалів і формування їх семантичної репрезентації у віршах і прозі входили в інтенції автора, коли задумувався роман. При цьому припускалась і нова міра публічності. Так, у 1945 р. він писав: «Треба робити щось дороге і своє, та більш ризикованою, ніж раніше, мірою вийти на публіку»⁶⁷.

Драматургічність подачі матеріалу також входила у задум: «форма розгорнутого театру в слові... це і є проза»⁶⁸. Автор прагнув «створити роман, який подавав би почуття, діалоги і людей в драматичному втіленні», представити прозу, в його розумінні, реалістичну, «зрозуміти московське життя, інтелігентне, символічне, але втілити його ... як драму або трагедію»⁶⁹.

За словами Б.Пастернака, його задум був пов'язаний із рішучістю представити те найголовніше, «через що у нього „сир-бор” у житті розгорівся»⁷⁰. Осмислюючи це рішення, поет у 1958 році писав: «було б обов'язково, щоб це було вторгнення волі у долю, втручання душі у те, що нібито обходилося без неї і її не стосувалося... Це – прийняття рішення, це було бажання почати говорити все до кінця і оцінювати життя в душі колишньої безумовності... І – о, щастя, – шлях назад був назавжди відрізаний»⁷¹. Тут наявна пороговість ситуації, вихід на підмостки, рішучість і неминучість усього подальшого.

Але на відміну від Юрія Живаго і Гамлета, у Пастернака духовність є набагато визначенішою: «Я хочу дати історичний образ Росії за останні сорок п'ять років, і в той же час усіма аспектами свого сюжету, важкого, сумного і детально розробленого ... ця річ буде вираженням моїх поглядів на мистецтво, на Євангеліє, на життя людини в історії і на багато іншого... Атмосфера

⁶⁷ Там само. – С. 581.

⁶⁸ Там само. – С. 590.

⁶⁹ Там само. – С. 591.

⁷⁰ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 651.

⁷¹ Там само. – С. 650.

речі – моє християнство»⁷². Поет прагнув представити під особливим кутом зору «нашу сучасність, головна особливість якої та, що вона є новою, надзвичайно свіжою фазою християнства»⁷³.

Відповідні думки прямо висловлюються іншими героями роману. Головне, що міститься в Євангелії, Веденяпін на самому початку роману визначає так: *«Это, во-первых, любовь к ближнему, этот высший вид живой энергии, переполняющей сердце человека, и требующей выхода и расточения, и затем это главные составные части современного человека, без которых он немислим, а именно идея свободной личности и идея жизни как жертвы»*⁷⁴.

Особистісність, «містерія особистості», як каже, осмислюючи християнство, інший герой роману, Гордон⁷⁵, свобода особистості, любов до ближніх, ідея життя як жертви – такими є основні моменти духовної спрямованості Б.Пастернака, ті феномени, які конституює його ціннісна інтенційність. Вона пов'язана з виразним усвідомленням ціннісних феноменів, які конституюються в інтенційному синтезі. З цим корелюється наступне висловлювання Б.Пастернака, який осмислював вже частково втілений задум, де наявне відштовхування від «ненаправленої» духовності: *«Це усвідомлення безрезультатності найкращих намірів і досягнень, і найкращих заповурок, і прагнення, яке полягає в тому, щоб, уникаючи наївності та йти вірним шляхом з тим, аби якщо вже чомусь пропадати, то щоб гинуло безпомилкове»*⁷⁶.

«Ненаправлену» духовність Пастернак залишає героєві. І це відповідає правді характеру й обставин. Наприкінці 20-х років Пастернак сам лише наближався до

⁷² Там само. – С. 655.

⁷³ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 587.

⁷⁴ Пастернак Б.Л. Цит. вид. – Т. 3. – С. 14.

⁷⁵ Там само. – С. 124.

⁷⁶ Там само. – С. 663.

визначеності ціннісної інтенційності, та і в другій половині 40-х і в 50-ті роки мову можна вести про більшу інтенційну визначеність, про визначеність ціннісних ставлень. Ціннісні концепти не конституюються, тож завдання Б.Пастернака, вочевидь, було іншим: дати уявлення про шляхи конституювання, продукування ціннісних ставлень, модусу буття, про шляхи і процеси самоконституювання особистості в умовах екзистенційних й історичних катастроф. Ціннісну інтенційність пред-ставлено в її процедурному аспекті, що ініціює розгортання сценарію долі, ціннісно значимого інтенційного синтезу і поведінки.

Більша визначеність ціннісних прагнень Юрія Живаго, особливо, у віршах на євангельські теми, виникає у зв'язку з реалізацією в романі закономірності, виявленої Б.Пастернаком на матеріалі «Фауста» Гете: «Прагнення Гете у другій половині й наприкінці життя нанизувати свої домисли, уявлення, погляди на стрижень найсильнішого і найжиттєвішого свого твору – природне і правильне. Сильний, життєстійкий, багатий на тепло художній твір так само, як організм, спроможний приймати щеплення, здатний до прирощення тощо»⁷⁷.

З іншого боку, ціннісна визначеність, представлена у віршах Юрія Живаго, обумовлена тим, що остання частина роману перебуває в опозиції до попереднього тексту. Ця опозиція є формальною: після прози йдуть вірші. Але ця опозиція суттєво значима: життю в його біографічному розгортанні протистоїть творчість, шляху і пошукам – одкровення і прозріння, тимчасовому – вічне, смерті – безсмертя, падінням і загибелі – подолання і злети, остаточній безнадії кінця – нескінченність катарсису.

Розташування на цій межі тексту вірша «Гамлет» не випадкове: у ньому знаходить відображення переломний момент у долі й творчій діяльності як поета Юрія Живаго, так і поета Б.Пастернака. В такий момент поет, усві-

⁷⁷ Пастернак Е.Б. Цит. вид. – С. 601.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

домивши у всій повноті, що саме йому протистоїть, приймає рішення довести до найвищого ступеню своє само-конституювання, самоосмислення, осмислення власних ціннісних прагнень та наслідків їх реалізації, і через це зусилля поставити себе в умови, коли («о, радість!») шлях назад буде назавжди відрізаним. Це й робить даний текст ключовим (або осьовим) в романі, а також і у всій творчості Б.Пастернака.

Таким чином, інтенційне дослідження підтверджує, що феномени культури, які залучаються в інтенційному синтезі, є засобом семантичної репрезентації того, на що спрямована ціннісна інтенційність автора (або героя, який продукує інтенційний синтез). Феномени культури розширюють інтенційний горизонт і дають можливість ввести великий обсяг інформації, пов'язаної з ситуативно-сценарними моделями, які є ціннісно значущими завдяки своїй конфліктності.

Спрямованість на культурні феномени говорить про те, що вони співвідносяться з інтенційним ядром особистості, викриваючи найбільш суттєві для суб'єкта екзистенційні колізії та колізії внутрішні, що пов'язані з самовизначенням, самоосмисленням, самоконституюванням суб'єкта, з вирішенням проблем самототожності і збереження єдності інтенційного синтезу і поведінки, що відіграють «осьову» роль у його власній долі і, з його точки зору, в долі його покоління, його сучасників, в історичному процесі. Розгляд включення в інтенційний синтез культурних феноменів дозволяє з максимальною повнотою представити сутність колізій, в які заглиблений суб'єкт, сутність його ціннісних прагнень, зміст інтенційного ядра його особистості.

УДК: 821.161.2К – 22.091 (=111Ш)

Свербілова Тетяна
(Київ)

**Шекспірівський інтертекст
як жанроутворююча домінанта
водевільної ситуації в комедії
О.Корнійчука «В степах України»**

Стаття присвячена особливостям формування водевільної ситуації в одній з найпопулярніших комедій радянської доби – п'єсі О.Корнійчука «В степах України», що являє собою унікальний для радянської драматургії 30-х рр. досвід колгоспного водевілю-кітч. Відзначається, що український драматург поєднує в одному сюжеті дві п'єси Шекспіра – трагедію («Ромео і Джульєтта») та комедію («Приборкання норовливої»), травестуючи їх, відповідно, у мелодраму та водевіль, при цьому шекспірівський інтертекст перетворюється на засіб створення популярного тексту масової культури соцреалізму.

Ключові слова: інтертекст, О.Корнійчук, В.Шекспір, «В степах України», соцреалізм, водевіль, мелодрама, кітч.

Одна з найпопулярніших комедій радянської доби сьогодні майже повністю забута, принаймні про це недвозначно свідчить контент-аналіз інтернет ресурсів сучасної мережі. А втім, відродження інтересу до радянського дискурсу в сучасних cultural studies, що спостерігається у славістиці, зокрема в русистиці та українистиці, ставить питання про знаходження місця в світовому літературному процесі для текстів соцреалізму, який сьогодні усе більш і більш усвідомлюється як особливий варіант масової культури свого часу. І тому один з найбільш значних у драматургії історичних варіантів радянської масової культури 30-х рр. –

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

драматургія О.Корнійчука – забутий сьогодні, дійсно, зовсім несправедливо. Значною мірою це стосується таких знакових для масової культури жанрів, як водевіль і надзвичайно популярний сьогодні мюзикл, що виріс із водевілю.

Приміром, сьогоднішні вирішення «Ромео та Джульєтти» у жанрі мюзиклу, такі, як знаменита французька вистава 2001 р. (автор Жерар Пресгурвик) та наступні за нею канадська (2002), бельгійська, британська, угорська, російська (2004), австрійська (2005) версії, – не є абсолютно новими, вони використовувалися у драматургії соцреалізму як жанрове травестування відомого класичного тексту. Популярність відомого мюзиклу Ж.Пресгурвика породила аншлаги в залах, появу фанклубів, пісні з мюзикла у найвищих рядках хіт-парадів. Це розцінюється як перемога Шекспіра. Популярність водевілю «В степах України» протягом десятиріч лише в одній країні пояснюється не тільки відсутністю кращих зразків і тиском влади, а й безумовними вартостями цього тексту саме як тексту масової культури, який теж може вважатися «перемогою Шекспіра».

Роджер Еберт вважає, що "Ромео та Джульєтта", всупереч своїй славі романтичної трагедії, насправді зовсім не трагедія, а оповідь про невіршену трагічну плутанину. В тексті соцреалізму ця плутанина вирішується за допомогою секретаря райкому. Додавання сучасних соціально-історичних реалій до шекспірівської історії, модернізація класики, стали знаковими також для кінематографа, починаючи з оскарносного фільму Ф.Дзеффіреллі (1968), який викинув з тексту риторичку Шекспіра й увів постільну сцену, відсутню у першоджерелі. Б.Лурман у своїй кіноверсії (1996) переніс дію у сферу боротьби між собою каліфорнійських банд, так само, як перед тим Р.Вайз у «Вестсайдській історії» (1961), услід за однойменним мюзиклом Л.Бернстайна

(1957), сюжет Шекспіра переніс на війну між бандами Манхеттена. Тому нічого дивного немає в тому, що в радянському травестуванні відомого сюжету у тексті масової культури виникають подвійні ремінісценції з «Ромео та Джульєтти»: у прийомі «сцени на сцені» та у реальному «колгоспному водевілі». Театральний інтертекст як української класики і Гоголя, так і ремінісценції та алюзії з Шекспіра, прозоро прочитуються і в стосунках молодих водевільних персонажів – Григорія й Галі, які, відіграючи головні ролі в п'єсі Шекспіра, забажали жити по-своєму. Ім'я режисера цієї вистави – бойової та незалежної Катерини, яка фехтує ціпком у чоловічій ролі та претендує на повну емансипацію радянської жінки як керівника та ідейного вдохновителя усього радянського життя, – теж є шекспірівською алюзією (Катарина з «Приборкування норавливої»). Саме завдяки «норовистій» Катерині стає можливим супротив волі батьків, які не бажають примирити свої ідейні амбіції. Тобто автор поєднує в одному сюжеті дві п'єси Шекспіра – трагедію та комедію, травестуючи їх відповідно у мелодраму та водевіль. Отже можна говорити про існування в соцреалістичному дискурсі, поряд із «колгоспною поемою»¹, також і «колгоспного водевілю».

Відомим, хоча й не беззастережно сприйнятим в історії літератури, є погляд на ранній соцреалізм 30-х рр. як на проект авангардної парадигми, проміжний стиль між модерном та постмодерном, а отже, розгляд цього феномену не як результату свавілля влади, а як закономірний етап розвитку літератури ХХ ст. (Б.Гройс²,

¹ *Добренко Е.* Раешный коммунизм: поэтика утопического натурализма и сталинская колхозная поэма // НЛЮ. – 2009. – № 98. – С. 21-57.

² *Гройс Б.* Рождение социалистического реализма из духа русского авангарда / Б.Гройс // Вопросы литературы.– 1992.– № 1. – С. 42–62; *Гройс Б.* Gesamtkunstwerk Сталин. Статьи. – М.: Художественный журнал; Фонд «Прагматика культуры», 2003. – 321с.; *Гройс Б.* Полуторный стиль:

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Х.Гюнтер³, А.Флакер⁴, П.Топер⁵, Є.Добренко⁶, М.Заламбани⁷ та ін.). Одна з істотних спроб з максимальною повнотою розглянути соціалістичний реалізм як культурний феномен і як художню систему була представлена в колективній праці «Соцреалистический канон»⁸, що стала сьогодні вже хрестоматійною, а також у збірниках, що продовжують цю ж серію⁹.

Якщо визнати, що масова радянська література розвивалася за тими самими законами, що й масова комерційна культура Європи й Америки у 30-х рр. ХХ ст., якій радянська культура себе декларативно протистав-

социалистический реализм между модернизмом и постмодернизмом // НЛО. – 1995. – № 15. – С. 44-53.

³ Гюнтер Х. Художественный авангард и социалистический реализм / Х.Гюнтер // Вопросы литературы. – 1992. – № 3. – С. 161–191.

⁴ Флакер А. Предпосылки социалистического реализма / А.Флакер // Вопросы литературы. – 1992. – № 1. – С. 62–72.

⁵ Топер П.М. Правда жизни как основа идейно-художественного развития литературы социалистического реализма / П.М.Топер // Известия АН СССР. – 1987. – (Серия «Литература и язык»). – Т. 46. – № 4. – С. 345–373.

⁶ Добренко Е.левой!левой!левой!Метаморфозы революционной культуры / Евгений Добренко // Новый мир. – 1992. – № 3. – С. 228–240; Добренко Е. Формовка советского читателя. Социологические и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. – СПб.: Академический проект, 1997. – 320 с.; Добренко Е. Формовка советского писателя. Социальные и эстетические истоки советской литературной культуры / Евгений Добренко – СПб.: Академический проект, 1999. – 558 с.; Добренко Е. Политэкономия соцреализма. – М.: НЛО, Б-ка журнала «Неприкосновенный запас», 2007. – 592 с.

⁷ Заламбани М. Литература факта. От авангарда к соцреализму / М.Заламбани; [Пер.с итальян. Н.В.Колесовой]. – СПб.: Академический проект, 2006. – 224 с.

⁸ Соцреалистический канон: [сб. ст. под общ. ред. Х.Гюнтера и Е.Добренко] – СПб.: Академический проект, 2000. – 1039 с.

⁹ Советское богатство: Статьи о культуре, литературе и кино / Ред. М.Балиной, Е.Добренко, Ю.Мурашова. – СПб.: Академический проект, 2002. – 448 с.; Советская власть и медиа: Сб. статей / Под ред. Х.Гюнтера и С.Хэнсен. – СПб.: Академический проект, 2006. – 621 с.

ляла¹⁰, то твори раннього соцреалізму можливо описати у матрицях кітч, потужного феномену масової культури¹¹. А кітч, за визначенням, обов'язково мусить мати як високий взірець модель класичного мистецтва, яку він пристосовує до смаків невибагливої публіки. Ця риса комерційного мистецтва, так само, як і мистецтва соцреалізму, дещо нагадує постмодерну гру з класичним текстом, проте вона не потребує, як постмодерний текст, дешифрування, вона повинна бути прозорою та абсолютно ясною. Такі закони кітчевого дискурсу.

Шекспірівський інтертекст, який взагалі був дуже поширеним у радянському мистецтві 30-х рр. як визнаний та затверджений на той час центр західноєвропейського канону (Г.Блум), ставав інколи потужною жанроутворюючою домінантою, на якій базувалося взагалі розуміння сюжетно-мотивної структури радянського тексту. Шекспірівський інтертекст для радянського кітч був тим самим високим взірцем, під який створювалася підробка масової культури. Але навіть у самому жанровому виборі шекспірівського канону позначилася різна національно-культурна ідентичність радянського кітч. Так, українська п'єса використовувала трагедійний жанровий канон у водевілі поряд із традиційно для України популярним комедійним шекспірівським канonom. Тому в комедії «першого комедіографа країни» О.Корнійчука, як іронічно називав українського драматурга В.Некрасов у своєму фантастичному памфлеті «Ограбление века», відверто використовуються

¹⁰ *Энгельштейн Л.* Повсюду "Культура": о новейших интерпретациях русской истории XIX-XX веков // Новая Русская Книга. – 2001. – № 3-4. – С. 107-122.

¹¹ *Козлова Н.Н.* Социалистический реализм как феномен массовой культуры // Знакомый незнакомец: соцреализм как историко-культурная проблема. – М.: РАН, 1995. – С. 208; *Гундорова Т.І.* Соцреалізм як масова культура // Сучасність. – 2004. – № 6. – С. 52-66; *Гундорова Т.* Кітч і література. Травестії. – К.: Факт, 2008. – 284 с.

інтертекстуальні сюжетні мотиви та образи як «Ромео та Джульєтти», переведеної у план водевільної мелодрами, так і «Приборкання норовливої», прочитаної як водевіль.

Відомо, що 20-ті – 40-ві рр. в українському театрі позначилися увагою саме до комедій Шекспіра. Хоча першою на українській сцені була вистава «Макбета» («Кийдрамте», 1920, режисер і виконавець головної ролі Лесь Курбас), але найчастіше українські театри виставляли на той час саме комедії Шекспіра: «Приборкання норовливої» (Одну з ранніх постановок цієї комедії на українській радянській сцені здійснено в 1922 р. у Київському драматичному театрі), «Віндзорські витівниці», «Багато галасу даремно» тощо. Виставляв комедії Шекспіра і театр ім. Франка (Київ), за аналітикою В.М.Гайдебурі: 1927р. – «Сон літньої ночі» (реж. Г.Юра), 1941 – «Багато галасу даремно» (реж. В.Вільнер), 1949 – «Дванадцята ніч» (реж. Ш.Варшавер).

Якщо для російського радянського театру у виставах шекспірівських комедій сильним був вплив театральної естетики Є.Вахтангова, що позначалося на підкреслено умовній казковій ігровій стихії в розкритті відомих комедійних сюжетів, тонкій іронії та витонченості акторської гри, – то для українських радянських вистав була характерною водевільно-мелодраматична стихія психологічного театру, традиційна для українського класичного театру взагалі.

За узагальненням О.Анікста, в російських виставах комічне постає як результат свідомої гри персонажів. Життя для них – свято, і вони прагнуть зробити його якомога веселішим, тому вони безкінечно жартують, «розігрують» один одного. Саме такими були вистави Ф.Н.Каверіна «Кінець – справі вінець» у студії Малого театру (1928). Особливо блискучим втіленням театральності була «Дванадцята ніч» у МХАТ II (1934). Ця вистава розвивала мотиви студійної вистави 1917 р. за

участю К.Станіславського. «Приборкання норавливої» в Центральному театрі Червоної Армії у виставленні А.Попова стало найбільш зрілим втіленням цього стилю у потрактуванні комедій Шекспіра. Ця вистава лишалася класичним взірцем для багатьох пізніших виставлень для інших театрів. Хоча у Шекспіра в цій комедії ще не йшлося про рівність чоловіка та жінки, але режисер надав останньому монологу Катарини іронічного звучання, що стверджувало розуміння феномену «приборкання» як процесу боротьби за людську гідність. Саме на це вказував Г.Н.Бояджієв у тому ж 1940 р., коли з'явилися «В степах України» О.Корнійчука. Ю.А.Завадський виставив ту ж саму комедію Шекспіра (Ростов, 1939) у "турандотівському" плані, підкреслюючи лицедійство персонажів.

Радянський канон вистав за трагедією «Ромео та Джульєтта» у 30-ті рр. був позбавлений саме трагізму, замінював справжній трагізм ідейністю та посиленням гуманістичного пафосу, що мав злитися з ідеалами соціалістичного гуманізму, коли особисті переживання сплітаються з долею суспільства. Цей канон було позначено оптимізмом, і тому фінал перетворювався на апофеоз кохання, яке сильніше за смерть. Так, найбільш вагому виставу за цією трагедією було здійснено у Московському Театрі революції (режисер – А.Попов, Джульєтта – М.Бабанова, 1936). Режисер вивів цю трагедію за кордон особистих почуттів та сімейно-побутової теми, що неможливим було би для українського театру тієї доби.

Надзвичайно важливим для розуміння того, чому О.Корнійчук вибудовує свої п'єси взагалі як травестування відомих текстів саме Шекспіра, є те, що українська літературно-театральна періодика, як і російська, дуже широко відзначала у квітні 1939 р. 375-річчя від дня народження англійського драматурга. Загальнорадянське відзначення ювілеїв письменників

загалом було онтологічною особливістю радянського дискурсу у 30-ті рр. Для того, щоб зрозуміти, чому така не дуже «кругла» дата викликала такий резонанс, спровокований, безумовно, владою, варто згадати, що двома роками раніше, у 1937 «розстрільному» році, з великою помпезністю в СРСР святкували роковини загибелі О.Пушкіна. Було створене видання повного зібрання творів Пушкіна в ексклюзивній поліграфії ексклюзивними літературознавчими силами. Загибель як культурний факт зазвичай не викликає такого резонансу, як народження, але радянська влада створювала з літератури культ мертвих, яким треба було поклонятися.

В Україні з нагоди «напівювілею» Шекспіра вийшла збірка статей з ілюстраціями під назвою «Вільям Шекспір» та з передмовою О.І.Білецького (К.: Мистецтво, 1939. – Зміст: *Родзевич С.І.* Вільям Шекспір; *Лейн О.С.* Гуманізм Шекспіра; *Борщаговський О.М.* Шекспір і український театр; *Гозенпуд А.А.* Шекспір і музика). У періодичній пресі цього року з'являлися також статті того ж О.І.Білецького, А.Гозенпуда, О.Дейча, С.І.Родзевича та ін.¹².

О.Корнійчук на кінець 30-х рр. був офіційно визнаним партійним письменником – автором п'єс «Загибель ескадри» (друга премія на конкурсі драматичних творів у Москві в 1934 р.), «Платон Кречет», «Правда», – який претендував на роль тогочасного радянського Шекспіра. Сучасники це добре знали, і ці претензії викликали до життя памфлети на Корнійчука, які, ясна річ, не друкувалися, як вже згадуваний памфлет В.Некрасова, або існували в середовищі українських дисидентів. Так, у І.Багряного є необроблений віршований памфлет «Правдолюб», в якому феномен політичного пристосу-

¹² *Мороз М.* Шекспір в Україні. Бібліографічний покажчик (1986) // В.Шекспір. Твори в шести томах: Том 6. – К.: Дніпро, 1986. – С. 803-832.

ванства та політичного свавілля дорівнюється до драматургічної категорії трагедійного:

Чудо-юдо-риба-кит...
Не творив такого світ,
Лиш могла створить єдина
Трагедійна Україна.

Памфлет заснований на протиставленні різних особистісних ролей Корнійчука у різних ракурсах, що унаочнює, за І.Багряним, пристосуванство драматурга. Для нас цікавим є наступний висновок такого різновекторного огляду цієї особистості: «А кругом – зовсім Шекспір!»¹³. Отже головна роль, яку взяв на себе український драматург – це Шекспір.

Шекспірівську атмосферу він засвоював не тільки завдяки загальнонародянському «напівювілею», а й завдяки першій дружині – Шарлотті Варшавер, театральному режисеру, яка здійснювала шекспірівські вистави, як, приміром, франківська «Дванадцята ніч», про яку вже йшлося. Оскільки гідної освіти в дитинстві драматург не отримав, то й Шекспіра сприймав на рівні масових штампів. Так з'являється в «Платоні Кречеті» череп, над яким лікар розмірковує про сенс життя. Отже, цей автор немов би був створеним для втілення масового кітчу на мотиви Шекспіра. Соцреалізм взагалі, і п'єси О.Корнійчука зокрема, належать до формульної, масової літератури, яка перетворює класичний текст на масову підробку. До честі письменника слід додати, що, за законами такої літератури, кітч повинен бути майстерно зробленим. А травестія шекспірівської трагедії у водевіль та мелодраму повинна бути професійною. Це, безумовно, риса обдарування українського драматурга. Думка про наявність в українській літературі кітчєвих травестій належить Т.Гундоровій, яка першою в Україні заговорила

¹³ Багрянний І. Золотий бумеранг / Ред.-упор. О.Шугай. – К.: Вид-во «Рада», 1999. – С. 523.

про соцреалізм як масову культуру, так само їй належить і намагання вивести аналіз цих понять з-під влади категорій класичної естетики. Творчість О.Корнійчука пропонує широкий матеріал для розгляду цих явищ.

З п'єсою «В степах України» від початку були пов'язані трагічні кітчево-абсурдні ситуації. За гіркою іронією долі, статтю в центральній московській газеті «Правда» під назвою: «Произведение большой жизненной правды» – про виставу за цією п'єсою – було надруковано 22 червня 1941 року, в день початку найстрашнішої для України війни...

Шалений історичний успіх цієї п'єси протягом багатьох десятиліть не може бути пояснений винятково ідеологічним партійним диктатом у пресі й театрі. Це було б спрощенням. Сьогодні час розібратися в тому, чому ця історично абсолютно неправдива, неправильна, – всупереч думці газети «Правда», – річ про знищене насильницькою колективізацією й голодом 30-х років українське село, яке автор представив «щасливим», – мала таке на заздрість довге життя.

Утім, сьогодні домінує тип саме «правдінської» оцінки старого водевілю А.Корнійчука. «Нині таке пере-кручення якщо хтось і вивчає, то хіба тільки професійні історики літератури – як картинку з тоталітарного минулого», – рішуче висловлюється поет Іван Андрусяк¹⁴. Інтернет-проект «Українська література», розрахований на середню школу, також дуже суворо оцінює внесок Корнійчука. Сучасним школярам пропонується провести паралель між комедією «В степах України» і реальністю «геноцидних» 30-х років¹⁵. Сучасний спектакль В.Малахова в київському Театрі на Подолі також, використавши кондовий текст епохи соцреалізму,

¹⁴ Андрусяк І. Так очищується культура [Електронний ресурс].

Режим доступу: <http://dyskurs.narod.ru/Malakhov.htm>

¹⁵ Див. електронний ресурс: <http://www.ukrlit.vn.ua/info/xx/jbwxn.html>

відтворює на сцені страшну атмосферу насування сталінського терору. За логікою такої літературної критики, Галушка, без сумніву, закінчить своє життя десь на Соловках, тоді як Часника розстріляють після того, як зміниться секретар обкому.

Існує також і інший погляд на сценічність цієї п'єси. Так, Лесь Подерев'янський парадоксально вважає, що Корнійчука можна ставити, і ставити як «жорстке порно». Завжди іскрить від несумісних речей, – підкреслює письменник, і мріє про те, щоб «В степах України» поставив шекспірівський «Глобус» у костюмах елизаветинської епохи або театр «Кабукі» переробив це на свій лад¹⁶.

Абсолютно ясно, що подібні сучасні післясталінські оцінки плутають політику з культурою і йдуть врозріз із масовим сприйняттям глядачами попередніх років цієї комедії саме як твору розважального, продукту масової культури.

Перш за все, це – класичний водевіль, комічна опера, «опера малоросійська», як позначив жанр своєї «Наталки Полтавки» родоначальник нової української літератури Іван Котляревський, – тобто п'єса, що спирається на національну жанрову традицію ХІХ ст. І, хоча в комедії О.Корнійчука немає вставних вокальних номерів, як у комічній опері, але вони заміщуються традиційним для світової драматургії, починаючи із Шекспіра, прийомом «сцени на сцені». Вставних вистав навіть дві: кінно-спортивне дійство в стилі буф і класична п'єса Шекспіра. Протягом усієї комедії О.Корнійчука, поряд з основною дією, де за ідейних причин сваряться старі батьки, – молоді герої репетирують «Ромео та Джульєтту», спектакль самодіяльного сільського театру, що його у фіналі повинні дивитися всі на чолі з радянським маршалом Будьонним, який приїхав на відкриття клубу.

¹⁶ *Вергеліс О.* Лесь Подерев'янський: «Целомудрие мешает украинской нации» // Зеркало недели. – 2007. – 19 янв.

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Тобто створюється своєрідний дивертисмент, ревію, які орієнтовані на основне жанрове завдання водевілю на східнослов'янському ґрунті, невіддільне від ідеології раннього й пізнього народництва: розважаючи й веселячи глядача прийомами комізму положень, легко й просто, навіть елементарно, говорити як про насущне, так і про вічне. Перевага або першого, або другого і визначає національну та історичну жанрову специфіку водевілю. І головне полягає в тому, що це водевіль саме «малоросійський», з національно позначеною системою понять і жанрових констант. Утім, говорячи про жанрову традицію, яка зазнала в драмі соцреалізму кітчизування, тобто підробки й пристосування до смаків радянської більшості, слід зазначити, що національний колорит цих п'єс був досить відносним. Швидше за все, це було свідомою стилізацією, типовою для масової культури.

Друга причина колишньої популярності відверто «неправильної», хибної, з погляду історії, п'єси – як це не парадоксально, її приналежність до феномену соцреалізму. Традиції водевілю в українській культурі радянського періоду зазнавали критики одночасно із двох боків: з боку офіційної культури – за те, що водевіль “веселий-розвеселий, занадто веселий”, за висловом Сталіна про п'єсу Корнійчука, – та з боку культури андерграунда – за те, що створює спрощений образ міфологізованої “шароварної” національної свідомості. У цих полярних докорах є загальна риса – застаріла впевненість у тому, що мистецтво обов'язково повинне бути серйозним, повинно відображати реальну дійсність. Концепція масової культури дозволяє мистецтву бути різним. Тому водевіль Корнійчука повинен оцінюватися з погляду низової культури ХХ століття, яка поєднує фольклорні концепти з кітчем, і не шукати в ньому, як газета “Правда”, “великої життєвої правди”.

Ця «життєва правда» сталінської епохи, або «відбиття життя», як показав Є.Добренко, у радянському дискурсі є індустрією, зайнятою виконанням нагального політичного завдання¹⁷. Відповідно й спроби сучасної оцінки текстів соцреалізму в категоріях «життєвої правди» будуть лише повторенням добре пройденого матеріалу. В той же час, сама п'єса О.Корнійчука являє собою унікальний для радянської драматургії 30-х рр. досвід колгоспного водевілю-кітчу. Вона переповнена сценами зовнішнього комізму, побудованого на штучному протиставленні двох головних персонажів – Саливона Часника й Кіндрата Галушки – голів колгоспів під назвами “Смерть капіталізму” і “Тихе життя”.

Ще одна з основних причин довгої популярності цієї п'єси – це її наскрізна ігрова стихія. Перш за все, це сюжет – репетиція сільського самодіяльного театру молоді «Ромео та Джульєтта». Роль художньої самодіяльності в радянському суспільстві 30-х рр. важко переоцінити. Самодіяльність була частиною загального соцреалістичного проекту прилучення мас до культури, яку розуміли у рамках радянської ідеології. Це була спрощена заміна (кітч) високого театрального мистецтва. Такий собі примітивний театр для мас. Самодіяльність усіяко віталася й ставала сама по собі сюжетом радянського мистецтва. Так, у фільмах М.Александрова 30-х рр. як зав'язка часто присутній мотив самодіяльного оркестру («Веселые ребята», «Волга-Волга»). Мало створитися враження, що вся радянська країна безупинно щось репетирує. Хоча слід зазначити, що згодом мотив самодіяльного театру в кіно міг використовуватися й дуже інтелектуальними майстрами, як, наприклад, І.Смоктуновським у фільмі Є.Рязанова «Берегись автомобиля» (1966), де репетирують «Гамлета». Тому і у

¹⁷ *Добренко Е. REALA STHETIK, или Народ в буквальном смысле (Оратория в пяти частях с прологом и эпилогом) // НЛО. – 2006. – № 82.*

Корнійчука сюжет будується в паралельних вимірах: як ідеологічна сварка батьків і як репетиція спектаклю за Шекспіром, поставленого дітьми.

Крім того, у функції прийому «театру в театрі» виступає й театралізована ситуація з весільним генералом, у ролі якого з'являється маршал Будьонний. Його запрошують, однак, не на весілля, на яке він потрапляє вже за логікою п'єси, а на відкриття знов-таки клубу сільської самодіяльності. Найдивніше й казково-театральне полягає в тому, що Будьонний таки приїжджає до степового села, щоб подивитися п'єсу Шекспіра про любов, яка, за радянським дискурсом, сильніша за смерть. Тобто створюється карнавальний феєрверк, аналогічний ситуаціям у фільмах М.Александрова.

Театралізованими, розрахованим на зовнішній ефект, є також постійні ідентифікаційні слова-знаки персонажа. Так, знаменита повторювана фраза Галушки «У курсі дела» народилася в акторському виконанні Ю.Шумського (Київський театр ім. І.Франко, 1940), який виголошував її з безліччю інтонацій. Друга фраза Галушки – «Я в повному розстройстві» – прямо відсилає до поезики мелодрами й водевілю. Театральність цих фраз підкреслюється тим, що вони не зовсім і не цілком українські, тобто Галушка немов би відіграє якусь роль із іншомовного – радянського – тексту. Таким же іншомовним текстом стають слова-знаки молоді: «Засипалася», – повторює Катерина, яка викликала до села Будьонного листом від імені його колишніх вояків. «Не лицемір!», – повторює Ромео-Григорій своїй коханій, яка збирається виходити заміж за наказом батька. Це слова з молодіжного жаргону-новоязу 30-х років, природно, міського.

Нарешті, театралізовану кінно-спортивну військову виставу (серед учасників якої – дівчата) готує для Будьонного Часник, колишній партизан. Це вже типово тоталітаристське дійство на сільському ґрунті. Та й

конфлікт у п'єсі виникає не тільки у зв'язку зі сваркою двох голів колгоспів, а й у зв'язку із відкриттям сільського клубу – радянської пародії на театр, – на яке не запрошують колгоспників з “Тихого життя”... Отже, п'єса Шекспіра поступово заміщується спортивним парадом, що цілком відповідало радянській соціальній дійсності кінця 30-х рр.

З колгоспним водевілем Корнійчука, на щастя, відбулося саме те, чого побоювався її рецензент Сталін: “Стихія веселощів у комедії може відволікти увагу читача-глядача від її змісту”. Вона перетворилася на розважальний жанр масової культури. Адже досвід масової культури в умовах нелюдського соціально-економічного експерименту більшовиків на родючих землях українських колоній залишиться унікальним саме як досвід колоніального кітчю. І шекспірівський інтертекст перетворюється на засіб створення популярного тексту масової культури соцреалізму.

УДК: 821.161.2К – 3.091 (=111 Ш) : 101

Дроздовський Дмитро
(Київ)

**Філософія шекспірівського дискурсу
в інтерпретаціях Ігоря Костецького:
«одночасність рівночасного»**

У статті здійснено спробу окреслити філософські аспекти шекспірівського дискурсу в публікаціях Ігоря Костецького. В центрі уваги перебуває концепт «рівночасності одночасного», який, на думку Костецького, має середньовічно-ренесансну філософську природу, а в ХХ ст. знаходить своє обґрунтування і в царині точних наук. Також аналізуються причини звернення Костецького до барокового дискурсу та окреслення поетики шекспірівського дискурсу як барокової.

Ключові слова: Ігор Костецький, шекспірівський дискурс, порівняльне літературознавство, бароко, символізм.

Генрі Ремак, визначаючи новітні стратегії порівняльного літературознавства, писав: «Порівняльне літературознавство – це дослідження літератури, що виходить поза межі окремої країни, а також вивчення зв'язків між літературою, з одного боку, й іншими царинами знання і свідомості, такими, як мистецтво (наприклад, малярство, скульптура, архітектура, музика), філософія, історія, гуманітарні дисципліни (наприклад, політика, економіка, соціологія), наука, релігія тощо – з іншого боку. Тобто, це порівняння однієї літератури з іншою або іншими та зіставлення літератури з іншими сферами людського вираження»¹. Зауважимо, що у

¹ *Remak H. Comparative Luterature: Its Definition and Function / H.Remak // Comparative Literature : Method and Perspective / Eds. N.P.Stallknecht and H.Frenz. – Carbondale : Southern Illinois Univ. Press, 1971. – P. 83.*

визначенні сучасних порівняльних студій закладено одразу два важливих підходи: інтрадисциплінарний та інтердисциплінарний, тобто такі, що пов'язані з дослідженням у межах кількох гуманітарних дисциплін та дослідженням, що використовує методи, концепції іншої наукової галузі, як, приміром, соціологія або фізика.

Важливо нагадати, що в англосаксонській традиції, на відміну від слов'янської, на лексичному рівні (а глибше також і на рівнях епістемологічному та гносеологічному) маємо розподіл між поняттями «humanities» і «sciences», тобто «гуманітаристикою» і точними науками (природничо-математичними, які послуговуються прикладним інструментарієм у дослідженні явищ і процесів). Стівен Тотосі де Сепетнек у праці «Літературна компаративістика: теорія, метод, застосування» зауважує, що «на противагу почуттю відрубності і самодостатності студій над окремою літературою сучасна компаративістика пропонує альтернативний і паралельний дослідницький стиль, що як теоретично, так і методологічно постулює міжкультурний, міжмовний, міжлітературний, міждисциплінарний діалог»². За словами Д.С.Наливайка, «це стрімке розширення теоретико-методологічної бази супроводжується дедалі ширшим входженням у сферу порівняльного літературознавства культурологічних, історіософських, соціокультурних, семіотичних та інших аспектів і концептів»³. Дискусія про межі літературознавчої компаративістики знаходить відображення у працях Г.Тізінга («Literature and the Other Arts», 1968), У.Вайштайна («Die wechselseitige Erhellung von Literatur und Music – ein Arbeitgebiet der Komparatistic», 1977) та ін. Зрештою, саме окресленню сучасних методологічних меж

² *Tötösy de Zepetnek S. Comparative Literature. Theory, Method, Application. Studies in Comparative Literature / S.Tötösy de Zepetnek. – Amsterdam, Atlanta: Rodopi, 1998. – P. 12.*

³ *Наливайко Д.С. Теорія літератури й компаративістика / Д.С. Наливайко. – К.: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 7.*

компаративістики буде присвячено XX Конгрес Світової асоціації літературної компаративістики, що відбудеться у 2013 році в Парижі.

Вищенаведені теоретичні зауваги становлять сутнісні риси літературознавчої компаративістики. Проте у цій статті вони є важливими також і в плані дослідження філософських аспектів рецепції Вільяма Шекспіра в літературно-критичних студіях Ігоря Костецького (Ігоря В'ячеславовича Мерзлякова). Аналіз цих студій підштовхує до компаративістичного підходу. Шекспірівський дискурс у Костецького аж ніяк не обмежується текстуальним виміром, а входить у простір філософської традиції, яка «верифікується» (тобто підкріплюється доказами) «авангардними» фізико-математичними теоріями початку XX ст.⁴ Крім того, рецепція Шекспіра постає ключем до розуміння творчості самого Костецького.

Його статті, що написані у 1940–1960-х рр., пов'язані з прагненням вийти за рамки класичного українського шекспірознавчого дискурсу, наявного в українській домодерній традиції, а також у радянському шекспірознавстві. У своїй критиці домодерної романтичної інтерпретації Шекспіра Костецький звертається передовсім до української традиції. Сам він є прихильником символістської поетики, а символізм, як відомо, значною мірою виростає з німецького романтизму⁵. Традиції

⁴ Варто нагадати, що в 1930-1960-і рр. європейські письменники часто зверталися до наукового обґрунтування фантастики у своїх творах (Б.Шоу у драмі «Назад до Мафусаїла», К.Чапек у «Рецепті Макрополуса», «Кракатаку» тощо) Дет. див.: Соколянський М.Г. Дві художні концепції (Карел Чапек і Бернард Шоу) / М.Г.Соколянський // Слов'янське літературознавство і фольклор; [Республіканський міжвідомчий збірник]; [Випуск 1]. – К.: Наукова думка, 1965. – С. 51-59.

⁵ Дет. див.: Смирнов И.П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. – М.: Наука, 1977. – 352 с.; Соколов А.Г. Поэтическая история русской литературы конца XIX – начала XX века. Литературные манифесты и художественная практика / А.Г.Соколов. – М.: Худож. лит, 1987. – 358 с.; Ханзен-Леве А. Русский символизм. Система поэтических мотивов. Ранний

німецького романтизму щодо Шекспіра хоча й потрапляють у поле його критичних коментарів, проте не заперечуються повністю, на відміну від українського сентиментально-романтичного шекспірівського дискурсу.

Доба Романтизму, на думку Д.Наливайко, була «позначена активізацією взаємозв'язків і взаємодії літератури з іншими видами мистецтва, що мало потужний вплив на теоретичну думку. На відміну від класицизму, в якому панував дух регламентації і нормативності..., романтизм характеризується протилежною інтенційністю до їх поєднання і синтезування. У творчій практиці романтиків відбувається розмивання кордонів між жанрами, родами й видами мистецтва, які вступають в активну взаємодію, а також з іншими видами духовно-творчої діяльності, зокрема філософією та історіософією... Романтизм вніс нове розуміння мистецтва і його нове структурування, вільне від класицистичної догматики та просвітницької раціоналістичності. У романтиків загострюється сприйняття індивідуальної неповторності кожного мистецтва, властивої тільки йому художньої мови»⁶. За словами В.Ванслова, окремі мистецтва «були для них лише різними голосами єдиного хору»⁷.

«Сучасна літературознавча термінологія, – зауважує Б.Шалагінов, – почала формуватися у загальних рисах ще на світанку нашої науки – в німецькій романтичній критиці... Можна сказати, що романтична літературознавча термінологія пережила свій час. В наші дні ми спостерігаємо співіснування, більш того – примхливе переплетення двох літературознавчих дискурсів –

символізм; [Пер. с нем. С.Бромерло, А.Ц.Масевича, А.Е.Барзаха] / А.Ханзен-Леве. – СПб: Академический проект, 1999. – 507 с.; *Борисова Л.М.* На заломах традиції. Драматургія русского символизма и символистская теория жизнетворчества / Л.М.Борисова. – Симферополь, 2000. – 218 с.

⁶ *Наливайко Д.С.* Цит. вид. – С. 13.

⁷ *Ванслов В.* Эстетика романтизма / В.Ванслов. – М.: Искусство, 1966. – С. 235.

класичного (по суті, романтичного) і “постмодерного”. Перший з них у своїх витоках належить добі І.Канта і його духовних спадкоємців на рубежі 18–19 століття»⁸. Так, приміром, «у Гете і єнських романтиків ми частіше знаходимо, слідом за Аристотелем, саме трихотомію: зміст – форма – дух (Geist). Останнє розуміється як метафізична сутність (мовою Гегеля – ідея) явища. Гете називав її ще «внутрішньою формою», котрій “врешті-решт підпорядковується все”»⁹. Подібний погляд на природу шекспірівської творчості знаходимо в Костецького, який у своїх коментарях до видання «Шекспір В. Трагедія Макбета. Король Генрі IV» (1961)¹⁰ так само послуговується тричленною моделлю «зміст – форма – дух» і на підставі двох останніх понять зараховує Шекспіра до провісників барокового дискурсу, а на підставі першого – до ренесансної традиції.

У міжвоєнний період (а саме в цей час було утворено МУР на еміграції в Німеччині) європейська та американська гуманітарні традиції переживали оновлення. Проблема ширшої взаємодії літератури і мистецтв у контексті порівняльного літературознавства наявна в таких працях: «Мистецтво як досвід» (1934) Д.Дівея¹¹, «Симбіоз мистецтв» (1936) К.Вайса¹², «Мистецтва і мистецтво критики» (1940) Т.М.Гріна¹³. Під впливом цих ідей, які, безперечно, були артикульовані в німецькій

⁸ Шалагінов Б.Б. Термінологічний дискурс раннього німецького романтизму / Б.Б.Шалагінов // Вісник Житомирського державного університету. ім. Івана Франка. – Вип. 26. – Житомир, 2006. – С. 39.

⁹ Там само. – С. 41.

¹⁰ Шекспір В. Трагедія Макбета; Король Генрі IV / Вільям Шекспір; [пер. з англ. Теодосій Осъмачка]; [ред. Ігор Костецький]. – Мюнхен: На горі, 1961. – 448 с.

¹¹ Dewey J. Arts as Experience / J.Dewey. – New York: Minton, Balch, 1934. – 355 p.

¹² Weis K. Symbiose der Künste. – Stuttgart: Kohlhammer, 1936. – 518 s.

¹³ Greene T.M. The Arts and the Art of Criticism / T.M.Greene. – Princeton: Princeton University Press, 1940. – 690 p.

гуманітарній думці 1930–1940-х рр., перебували і представники МУРу. Принаймні в статтях Костецького ми знаходимо посилання на ці праці.

Рецепція Шекспіра в українській еміграційній літературі постає важливим способом оновлення передовсім традиції української літератури (на тематичному, генологічному, стильовому, інтертекстуальному рівнях). Проблематика шекспірівських часів переноситься на український ґрунт, відбувається зміщення у семантичній місткості шекспірівського дискурсу і внаслідок «розбіжності між інваріантом та інтерпретацією утворюється семантична напруга, що є чинником смислового оновлення та актуалізації традиційних сюжетів та образів...»¹⁴. Так, в українській модерністській поезії 1920–1930-х рр. наявна дискусія між М.Бажаном та Є.Плужником щодо розуміння Гамлета як традиційного образу та пов'язаного з ним мотиву психологічного роздвоєння, непевності і вагання.

Проблематика й поетика шекспірівського дискурсу знаходять своє переосмислення і в творчості Костецького. Літератор значну увагу приділяє вивченню метафоричності в шекспірівських сонетах, їхній внутрішній структурі та образності, когнітивній специфіці, яка зумовила формування в європейській літературі особливого різновиду метафор, які отримали назву «синестезійних»¹⁵.

Також у полі філософсько-теоретичних зацікавлень Костецького перебувала проблема, яку можна окреслити так: «одночасність рівночасного або різночасність одночасного» (у витоках якої філософія Аристотеля, Канта, Шеллінга, що в інтерпретаціях Костецького

¹⁴ Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство: Підручник / В.Будний, М.Ільницький. – К.: Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 168 с.

¹⁵ Wilson R. Shakespearean narrative / R.Wilson. – Newark: University of Delaware Press; London; Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1995. – P. 124.

доповнюється працями представників «точних наук»: М.Планка, А.Айнштейна та ін.). За словами Костецького, йдеться про долання дистанції між матерією та енергією, про співпричетність духовного і матеріального в літературному просторі, про існування людини в нерозривному континуумі космічної єдності *фізичного і понадфізичного*.

Нагадаємо, що Костецький захоплювався утопічними ідеями на кшталт створення машини, яка дає можливість людині вбивати іншу людину силою думки (роман «Трое глядять у дзеркало», в якому розробляється тема телекінезу, наявного, на думку Костецького, у творах Шекспіра, передовсім у «Бурі»). Ця ідея відсилає нас, наприклад, до ідеї створення «сонячної машини» в однойменному романі В.Винниченка, котрий, як відомо, захоплювався концепціями соціального утопізму. Проте, на нашу думку, філософсько-світоглядне підґрунтя запропонованої ідеї не вичерпується лише утопічною інтенцією.

У доповіді «Український реалізм ХХ сторіччя», яку було виголошено на першому з'їзді МУРу в Ашанефбурзі 1945 року, І.Костецький зауважив: «Світоглядне значення нового реалізму було б якраз у знятті антитези ідеалізм-матеріалізм. Атом розбивається саме для того, щоб наочно продемонструвати схолястам тотожність матерії і енергії»¹⁶. Аналізуючи інші міркування письменника з цього приводу, можна дійти висновку, що проблема розрізнення матерії та духу (чи енергії) у світовій світоглядно-філософській думці була для нього важливим аспектом, який знаходив численні рефлексійні відлуння, коментарі на берегах власних літературно-критичних студій.

¹⁶ Костецький І. Український реалізм ХХ сторіччя / І.Костецький // МУР. Збірник III. – Регенсбург, 1947. – С. 6.

Костецький, як і більшість європейських модерністів та авангардистів початку ХХ ст. у європейських літературах, перебував під потужним впливом теорії темпорально-просторового релятивізму Альберта Айнштейна. У світоглядному полі Костецького, якщо спробувати окреслити проблематику ширше, наявна тема нерозрізнення фізичного (тілесного, матеріального) та духовного (метафізичного, трансцендентного), натомість єдиною демаркаційною лінією між цими двома світами постає людська мова. Саме мова розділяє свідомість і реальність.

Британський літературознавець Д.Лодж, аналізуючи новітні праці з нейролінгвістики та нейроестетики¹⁷, доходить висновку, що розмежування в людському сприйнятті реальності та свідомості можливе тільки за посередництва мови¹⁸. Натомість модерністський світогляд (як, до речі, й світогляд англійських реалістів вікторіанської доби, на думку Д.Лоджа) прагнув позбутися цієї біномної дихотомії. Нові, розроблені наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст. філософські концепції часу і гіпотетичні теорії переміщення у просторі, віталізували письменницьку надію на безконечність матерії та свідомості як єдиного феномену, що пов'язує матеріальне й нематеріальне. Англійська література, зазначає далі Д.Лодж, легше сприймала реалістичні та модерністські теорії про нове (нелінійне) структурування часу і

¹⁷ Йдеться, зокрема, про праці Д.Деннета «Пояснена свідомість» («Consciousness Explained»), Ф.Кріка «Вражаюче припущення» («The Astonishing Hypothesis»), Е.Сміта «Розмір мозку» («Brain Size»), Д.Чалмерза «Свідомий розум» («The Conscious Mind»), А.Дамасіо («Відчуття того, що відбувається: тіло, емоція та конструювання свідомості» («The Feeling of What Happens: Body, Emotion, and the Making of Consciousness») та ін.

¹⁸ Lodge D. *Consciousness & the Novel* / D.Lodge. – London: Penguin Books, 2003. – P. 50.

простору, саме тому, що вона вийшла «з шекспірівського дому»¹⁹.

Шекспірівський художній простір видається британському літературознавцю не просто поліфонічним у бахтінському розумінні (часто думки героїв перехрещуються, одна думка відроджується в іншій тощо), а таким, що вказує на нерозривність ідеального і матеріального. Це пояснюється тим, що В.Шекспір поєднав у творчості філософські матриці двох великих «культурно-історичних періодів» (Д.Наливайко): Середньовіччя та Відродження. Перший з них характеризується тотальною всепроникністю трансцендентного в найменші локуси «профанного». Другий період пов'язаний з утвердженням тілесності як світоглядної максими: *фізичне* отримало статус пролегомени до *нематеріального*, в ренесансний період людське тіло поставало формою пізнання божественного задуму. Проте для Костецького цей біном трансформується: маємо радше наявність ренесансного та барокового дискурсу (що якоюсь мірою вбирає риси Середньовіччя, однак постулює себе на якісно іншому рівні філософування²⁰).

До речі, в українській модерністській літературі 1920–1940-х рр. мала місце потужна реактуалізація барокового дискурсу, до якої були причетні неокласики П.Тичина, В.Петров (В.Домонтович), І.Костецький тощо. Можна згадати, приміром, статтю В.Петрова «Теорія «нероблення» Гр.Сковороди»²¹, що написана ще 1926 року (тобто в до-МУРівські часи). Як зауважує С.Павличко, «злам ХІХ–ХХ ст. – це період формування барокового дискурсу в західноєвропейських та слов'янських

¹⁹ Ibid. – Р. 74.

²⁰ Так, філософія Канта і Шеллінга, на думку Костецького, може значно краще пояснити «дух» шекспірівської творчості, ніж середньовічна схоластика.

²¹ *Петров В.* Теорія «нероблення» Гр.Сковороди / В.Петров // Життя й революція. – №4. – [без м.в.]: Державне видавництво України. – квітень, 1926. – С. 49-55.

культурах. Найвідоміші постаті, явища, художні моделі та принципи ввійшли в складний і багатоплановий простір модерної культури ХХ ст. Відстеження точок дотику модерністського тексту з бароковим – це один із шляхів розкриття метафори українського модернізму, метафори нашого часу, всього ХХ століття»²². Саме поняття «бароко» вперше було представлено в українській гуманітаристиці на еміграції у працях Д.Чижевського (президента Українського шекспірівського товариства на еміграції), пізніше в радянському літературознавстві 1950-х років його почали вживати І.Єрьомін (який відвідував семінари В.Перетца) та О.Білецький.

Ігор Костецький у 1940-і рр. потрапляє під вплив модерністських уявлень, пов'язаних із вірою (підкріпленою науковими концепціями) в синергетичне перетікання матерії й енергії. І він так само вбачає в шекспірівському тексті нероз'єднаність матерії та ідеї (або ж *квалії* (*qualia*), послуговуючись античним терміном). Нагадаємо, що 1883 року Джозеф Левін опублікував працю «Матеріалізм і квалія: спроба заповнення лакуна» («Materialism and Qualia: The Explanatory Gap»), яка мала визначний вплив на розвиток гуманітарної думки в Європі кін. ХІХ – поч. ХХ ст. У цій праці вперше в новочасній західноєвропейській гуманітаристиці²³ порушено питання про те, що художня реальність унікальна саме тому, що вона поєднує квалію (реалізовану в метафорах та метоніміях, а також у «я»-нарації, тобто нарації від першої особи однини) та матеріально окреслену реальність (нарація від третьої особи). Письменник показує читачеві художню реальність, яка є «фікціональним простором» (І.Яусс, В.Ізер, Р.Інгарден та ін. представники феноменологічної традиції), тобто таким, що не може бути

²² Павличко С.Д. Дискурс модернізму в українській літературі / С.Д.Павличко. – К.: Либідь, 1997. – С. 23.

²³ Lodge D. Op. cit. – P. 8.

верифікованим із позиції класичної раціональності та класичної логіки.

В «Етюдах про католицький світогляд» (1952) Ігор Костецький подає докладніший коментар про нерозривність матерії та енергії, який певною мірою також може слугувати і поясненням його власних художніх шукань у прозовій творчості: «Відхід від матеріалістичного світогляду настане з послідовним захопленням уявлення про релятивність світу (наприклад, при існуванні одночасності, за Айнштайном тощо), бо теорія відносності – це ніщо кінцево-кінцем інше, як перемога людського розуму над матерією, – і через цей етап прийде до тверджень Макса Планка, які взагалі вже підводять науку до того стану, коли між нею і теологією затирається всяка межа»²⁴. Письменник остаточно визнає вплив ідей фізичних теорій (які межують зі статусом «новітньої філософії») М.Планка, А.Айнштайна і прагне утвердити за собою пошуки стратегій подолання матеріальних обмежень. Шекспірівський простір, на думку Костецького, видається таким, у якому вдалося уникнути цієї проблеми через наявність ренесансно-барокового філософського, поетикального, стильового синкретизму. Знову-таки ця теза для української літератури видається важливою, оскільки з середини ХХ ст. у літературах Європи і Америки проблематика під умовною назвою «stretching the boundaries» (розширення меж / долання кордонів) буде в центрі художньої й критичної уваги (зокрема в постколоніальному, мультикультуральному, гендерному дискурсах). У радянській українській літературі вона так і не буде представлена, а перші проблески будуть явлені лише в літературі химерної прози 1960–1970-х рр. (зокрема, у романах В.Шевчука, В.Дрозда тощо).

²⁴ *Костецький І.* Етюди про католицький світогляд / І.Костецький // Україна і світ. – Ганновер. – ч. 6-7, 1952. – С. 8.

Разом із тим, аналіз статей «письменника авангардного типу» (С.Павличко) Ігоря Костецького змушує замислитися над зв'язком між його художнім світоглядом та символістською традицією. Або ж, якщо взяти до уваги еволюцію (чи інволюцію) символізму, можна говорити про орієнтацію Костецького на філософію, явлену в німецькому романтизмі, яка певною мірою апелювала і до антично-середньовічних уявлень. Матерія і теологія – важливий семіотичний вузол у працях Костецького, який знаходить своє розв'язання за допомогою звернень до світової літератури. В.Шекспір – автор, який у гегелівському дусі «знімає» цю опозиційність, черпаючи матеріал (*матерію*) для своєї творчості з історичних (середньовічних за часом написання, стилем викладу і наративними стратегіями) хронік, травелогічних збірників, легендарних міфологічних кельтських переказів, що втілюють середньовічну світоглядну традицію, але моделюючи свій художній простір за законами нової філософії, в якій, крім універсалії «божественного», є також універсалія «тілесності».

Наважимося припустити, що ідеї Костецького певним чином випереджають ідеї європейської гуманітарної думки ХХ ст. Зокрема, концепт «різночасності одночасного» можна трактувати, беручи до уваги літературні студії автора, як прототип теорії «unity in diversity», що пов'язана з розвитком мультикультуралізму та сучасної гуманітарної політики, орієнтованої на формування багатоетнічної моделі громадянського суспільства. Про модель літературного канону, який базується не лише на засадах монолінгвальності та моноетнічності говорить і сам Костецький. Він бодай на дефінітивному рівні вказує на специфіку шекспірівського простору, в якому «психічна сила дорівнює силі фізичній». У цьому він вбачає природу ренесансного титанізму як важливого світоглядного концепту доби. Титанізм

апріорно пов'язаний із виходом людини не просто за межі церковної догматики й канону, а й за межі фізичної реальності шляхом одночасного відкриття для себе кількох модальностей дійсності (як італійські митці доби Відродження, що були і математиками, і астрологами, і художниками чи скульпторами, і літераторами).

Так, Король Лір з однойменної трагедії Шекспіра спроможний подолати заколотницький наступ та здійснити психологічне перевтілення (що суголосне природним змінам, якщо згадати сцену під час бурі), оскільки має силу думки, більшу за фізичні властивості реальності. Концепція Костецького містить багато непрояснених моментів, він ніколи не давав точного опису своєї машини, що здатна впливати на думку інших та призводити до людської загибелі. Проте в цих тезах можна вбачати вихід на ті теми, які й сьогодні в класичній науці (те, що в англосаксонській традиції має статус «science») не знаходять адекватного пояснення (телекінез, левітація тощо). Хоча варто зазначити, що згадування про ці феномени ми маємо ще в античних трактатах і діалогах.

Костецький надає творчості Шекспіра символічно-романтичної містичності (в німецькій традиції), загадковості, проте, з іншого боку, він прагне накласти тогочасне знання з царини точних наук на цю художню символічність, аби бодай показати, що в її основі – не містицизм і догмат чуда, а «реальне чудо», в основі якого лежать певні фізичні явища, які можуть мати фізичне пояснення, але поки що людство не відкрило відповідних законів. Тож і Шекспір, який перебував під впливом Середньовіччя, інтуїтивно відкривав для себе нові закони реальності, хоча не міг їх пояснити. Втім, для художньої творчості, на відміну від строгого наукового дискурсу, це й не так важливо.

Таким чином, *сполучуючи непокєднуване* (як у синестезійних метафорах), Шекспір зміг досягти, на думку

Костецького, не знаного раніше сугестивного естетичного ефекту щодо впливу на читачів і глядачів. Із цього, можливо, також випливатиме і перекладацька стратегія Т.Осьмачки, яка значно краще відбиватиме «теоретичні настанови» Костецького, ніж його власні шекспірівські переклади. Передовсім це стосується сонетів. Настанова на оксиморонність (через неологізми і нетрадиційну сполучуваність слів та фраз у перекладі) й експресіоністичність у Осьмачки відобразатиме цю специфічну «різночасність одночасного і одночасність різночасного», про що неодноразово писав Костецький.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

УДК: 821.134.2 С – 3. : 778.5 (470) „19“

*Пронкевич Олександр
(Миколаїв)*

Трансформація донкіхотського тілесного коду в російському кінематографі ХХ століття

Перша частина статті містить визначення «донкіхотського соматичного коду», сутність якого полягає в тому, що зображення тіл Дон Кіхота і Санчо Панси набули канонічних рис, які впливають на форми їхнього представлення у візуальних мистецтвах. Друга частина публікації присвячена застосуванню поняття «донкіхотського соматичного коду» для інтерпретації форм тілесності у трьох фільмах: «Дон Кіхот» (1957) Г.Козинцева, «Дон Кіхот повертається» (1996) В.Ливанова та анімаційній стрічці «Звільнений Дон Кіхот» (1987) В.Курчевського. У Г.Козинцева образи тіл Дон Кіхота і Санчо Панси виражають трагікомічне світосприйняття, в мультиплікаційному фільмі вони відтворюють трагізм доби, а у фільмі В.Ливанова стають фарсом і пародією.

***Ключові слова:** «донкіхотство», «тілесний код», візуальні мистецтва, кінематограф, семіотика тілесності.*

Дон Кіхот і Санчо Панса є найбільш візуально відомими героями світової літератури, адже їх легко впізнають навіть ті, хто не читав роману. Такий ефект значною мірою пояснюється тим, що їхні образи конструюються на основі соматичного (тілесного) коду – на загальноприйнятому уявленні відносно того, як мають

виглядати їхні обличчя, тулуби, ноги, руки, одяг і жести. Візуальні стереотипи, пов'язані з зовнішністю Дон Кіхота і Санчо Панси, вже давно стали невід'ємною частиною масової свідомості.

Поняття «соматичного коду» активно розробляється семиотикою тілесності. Л. Чертов, який присвятив темі спеціальну статтю, зазначає: «Людське тіло, створене природою, в культурі зазнає більших або менших трансформацій і стає носієм значень. Ось чому соматичні носії значень, зазвичай, є результатом синтезу природних і культурних чинників... У деяких випадках синтез прихований (наприклад, тілесна худоба, досягнена дієтою), в інших випадках цей синтез виражається відкрито (наприклад, контраст оголеності й одягу»¹.

Під «соматичним кодом» Л. Чертов розуміє «мову людського тіла, парадигми, типи організації тілесного субстрату, які використовуються для конструювання просторових текстів». «Соматичні коди можуть бути описані як система маркерів, індикаторів або симптомів, які використовуються для розрізнення специфічних рис тілесних конституцій, а також для інтерпретації інформації, що виражається тілесними текстами, як з погляду медицини, так і з погляду культури»².

На думку Л. Чертова, соматичні коди можуть бути статичними і кінетичними. У соматичній статистиці людське тіло саме по собі є головним носієм значень: голова, форма обличчя, тілесна конституція, пропорція, руки й ноги та їхні особливості. Соматична кінетика розглядає риси людського тіла, які виражаються через рух не тільки в просторі, а й у часі: різноманітні мимічні коди, жести та ін. Інтерпретуючи соматичні коди, науковці повинні брати

¹ Чертов Л. Ф. От герменевтики телесности к семиотике визуально-пространственных кодов / Л. Ф. Чертов // Логос живого и герменевтика телесности. – М. : Академический проект, 2005. – С. 649.

² Там само. – С. 649 – 650.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

до уваги також інтерсоматичну сферу – взаємодію тіл у просторі, знову як у статиці, так і в кінетиці. Інтерсоматична статика враховує такі розташування комунікаторів, як публічний простір, взаємна зорієнтованість тіл у процесі спілкування (обличчя до обличчя, близько один від одного, впівоберта, спиною до мовця та ін.). На рівні проксеміки вирішальне значення мають так звані «коди доторку»: поцілунки, стискання рук, поплескування долонею по обличчю та інші тілесні рухи, які виражають широкий спектр емоцій. Інтерсоматична кінетика зосереджується на зорових контактах – на тому, як комунікатори дивляться один на одного і яку міміку вони при цьому використовують³.

«Донкіхотський тілесний код» має свою специфіку, оскільки, на відміну від соматичних образів звичайних людей, він є цілком штучно сконструйованим уявою Сервантеса і багатьох інших творців донкіхотської іконосфери. Розвиток останньої неможливий без існування більш або менш усталених тілесних прототипів обох персонажів. Доказом того, що подібний код у культурній пам'яті людства насправді існує, можуть слугувати спогади акторів, яким доводилось грати роль Дон Кіхота в кіно і в театрі. Наприклад, М. Черкасов згадує, що Г. Козинцев, режисер знаменитої радянської екранізації безсмертного роману, спеціально вивчав іконографічні матеріали, коли працював над фізичним образом персонажа⁴. Той самий М. Черкасов вказує на прямий зв'язок між власною тілесною конституцією та тим фактом, що він виконав роль Дон Кіхота чотири рази: «Причини, з яких мої режисери і педагоги від самого початку запропонували мені цю роль, абсолютно

³ Там само. – С. 649 – 651.

⁴ Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот / Н. К. Черкасов. – Л. : Советский писатель, 1958. – С. 30.

зрозумілі. Мій зріст 191 сантиметр, а вага 70 кілограмів»⁵. Чимало акторів, що грали Дон Кіхота, мають схожі фізичні параметри.

«Донкіхотський тілесний код» конструюється як протиставлення бінарних опозицій тілесних конституцій рицаря і джури: високий / низький; худий / товстий; тіло аскета, виснажене духовними практиками (читання) / тіло гедоніста; безсилість старого / надлишок життєвої енергії, властивий періоду зрілості; жестикуляція божевільного мрійника / тілесні рухи людини, наділеної здоровим глуздом; рицарське тіло (хоча і пародійно представлене) / «плебейська» тілесна конституція і т.д.

На рівні стативи тілесна конституція Дон Кіхота моделюється як чоловіча фігура високого і худого рицаря. Сервантес описує персонажа таким чином: «Літ нашому гідальгові до п'ятдесятка добиралося, статури був міцної, із себе худий, з лиця сухорлявий, зорі не засипляв і дуже кохався в полюванні» (Розділ 1). Коментар до ювілейного видання роману пояснює, що цитований опис містить поєднання холеричного та меланхолійного темпераментів. Велика увага приділяється віку Дон Кіхота: за часів Сервантеса протагоніст вважався дуже старою людиною. Фізичний аспект донкіхотського тіла становить різкий контраст із маленьким на зріст джурою, чие ім'я «Panza» («Живіт») вказує на пишноту його тіла. Це протиставлення образів мандрівного рицаря та його джури іронічно посилюється контрастом тілесних конституцій Росінанта (коня Дон Кіхота) й Сірого (віслюка Санчо).

На рівні кінетики мімічні й пантомімічні коди персонажа складаються з комічних і пафосних жестів та ексцентричних рухів, які виглядають особливо смішно під час бійок. Загалом уся система «донкіхотського соматичного коду» в романі – це загадкова комунікативна система, яка базується на комбінації рис божевільного і

⁵ Там само. – С. 4.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

мудреця. Паралельно з цим, «донкіхотський тілесний код» – це пародія і водночас шанування рицарського тіла. Це суміш трагічних і комічних проявів тілесності.

Бінарна опозиція, що визначає принципи структурування «донкіхотського соматичного коду», набула такої популярності, оскільки виявилась спроможною виражати універсальні принципи, що визначають людське життя. Е. Райлі зауважує, що Дон Кіхот і Санчо розвивають європейську традицію репрезентації Посту і Карнавалу як боротьби між протиставленими одна одній моделями тілесної організації: «Бахтін був першим, хто звернув увагу на очевидну подібність Санчо до алегорії Карнавалу, яка була добре відома протягом усієї доби Середньовіччя. «Товстий живіт Санчо (panza), його апетит і спрага виражають карнавальний дух». Тут згадуються графічні зображення Пітера Брейгеля або літературний персонаж Дон Карнал Хуана Круса. Пізніше критики Агустін Редондо, Луїс Мурільйо, Франсіско Маркес Вільянуева, Альбан Форсіоне зуміли довести, що в «Дон Кіхоті» міститься набагато більше карнавального духу, ніж думали раніше. Піст, антипод Карнавалу, уявляли у вигляді худорлявої високої виснаженої фігури старої жінки (Доньї Куаресми), символу спокутних практик суворого поводження з тілом, іноді верхи на кістлявій шкапі. Приналежність до жіночої статі робить її не таким очевидним відповідником Дон Кіхота, проте обох персонажів, безумовно, зближує фізична зовнішність та інші асоціації, пов'язані з накладеними на себе обмеженнями щодо вживання їжі, а також цнотливості. Таким чином, Карнавал і Піст давно існували як нерозривна пара, яку нерідко можна було побачити на святкуваннях»⁶.

⁶ Riley E. C. *Don Quixote: From Text to Icon* / Edward Calverley Riley // Cervantes : Bulletin of the Cervantes Society of America. – 1988. – Issue 8. – P. 108 – 109.

Соматичний код, який представляють Дон Кіхот і Санчо Панса, також розкриває конфлікт двох відмінних моделей часу – природного та історичного. З одного боку, тіла персонажів включені в природні цикли. Тіло Дон Кіхота вже пройшло період своєї весни і перебуває у фазі осені й занепаду. Протагоніст наближається до зими, що означає його фізичну смерть. Тіло Санчо проходить фазу літа з усіма її фізіологічними функціями. З другого боку, Дон Кіхот намагається перемогти слабкість власного тіла й прагне прожити нове життя відповідно до власного розуміння. Санчо Панса слідує за ним, незважаючи на те, що його тіло опирається і не хоче рухатися вперед. Обидва персонажі зазнають фізичних покарань: їх б'ють і принижують – таку ціну вони платять за перехід від природного до історичного часу.

Романтична критика використала ці модули тілесної репрезентації для того, щоб перетворити персонажів Сервантеса на дві міфологічні фігури, що символізують глобальні начала людського життя. На візуальному рівні таке розуміння природи донкіхотської пари було канонізоване Г. Доре, чії ілюстрації передруковувались багато разів, а в деяких культурах (наприклад, російській і українській) набули домінантного статусу в донкіхотській іконосфері. Остаточне закріплення «донкіхотським тілесним кодом» візуальної гегемонії відбувається за часів вступу культури в «епоху механічного відтворення мистецтва»: кіно, анімація і реклама витіснили всі інші візуальні образи Дон Кіхота і Санчо Панси, крім тих, до яких звикла масова свідомість.

Поняття «соматичного коду» має значну пояснювальну силу під час порівняльного вивчення репрезентації образів Дон Кіхота у візуальних мистецтвах, оскільки відмінності у формах представлення тілесності Дон Кіхота унаочнюють деякі важливі культурні особливості епохи, в яких створені ті чи інші картини. Доказом останнього

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

твердження є історія російського радянського і пост-радянського кінематографічного Дон Кіхота.

Точкою відліку варто взяти відому «екранізацію» роману Г. Козинцевим. Фільм було випущено на екрани 1957 р., коли розпочалася хрущовська «відлига». Для режисера, як вже зазначалося вище, Дон Кіхот був персонажем з народного комічного епосу, втягнутим у конфлікт з оточенням. Г. Козинцев також називав персонажа «квінтесенцією найкращих рис людини». «Дон Кіхот, звичайно смішний тип, не тому що він худорлявий і якимось дивно розмовляє, ... але насамперед тому що він занадто чесний і занадто святий для свого світу і свого часу. Наш намір – виразити ці чесноти. Це надзвичайно важко зробити. Найбільший виклик для нас – розкрити цілком серйозно і з усією душею це зворушливе людське ставлення до життя. Любов до людства – ось основа образу Дон Кіхота», – роз'яснював акторам свій задум режисер⁷. «Він рицар, хоча йому бракує рицарських звичок, рицарських манер або рицарських інтонацій (мій задум полягає в тому, щоб у його образі не було видно жодної навіть найменшої дрібнички, яка б видавала рицарський кодекс!). Проте він добрий, благородний, чесний і суворий щодо себе. Він скромний в епоху розгулу, цнотливий серед розпусти, нарешті, він самовідданий мрійник у добу матеріалізму»⁸.

Г. Козинцев поєднує гуманістичні традиції російської та іспанської культур з надіями, які були поширені в радянському суспільстві протягом другої половини 1950-х рр. Слідуючи вказівкам режисера, М. Черкасов докладав усіх зусиль, щоб передати гуманістичне послання за допомогою тілесного коду, втіленого в картині. На рівні статичної тілесної конституції його персонажа репрезентує високого і худого чоловіка з аурую благородства. Його

⁷ Черкасов Н. К. Четвертый Дон Кихот... – С. 56.

⁸ Там само. – С. 56–58.

духовність підкреслена матеріалістичною, плотською конституцією маленького й товстого Санчо Панси (зіграного Ю. Толубеєвим). М. Черкасов згадує слова Г. Козинцева, якими він описував дон Кіхота як тілесну реальність: «збіднілий ідальго, бідно вдягнений, який нагадує більше солдата, ніж офіцера, він носить розбите солдатське взуття та іржаві обладунки. Він високий, химерний і незграбний старий іспанець, якому виповнилось п'ятдесят років, без жодної штучності або афектації, він невдаха з довгим і добрим обличчям, але з ніжною душею, вишуканий і блискучий всередині. Тональність його голосу, на думку Козинцева, є теноровою, а не басовою, як ми звикли»⁹.

Г. Козинцев синтезував візуальні традиції представлення образу Дон Кіхота, які були поширені в російській і радянській культурах. Його Дон Кіхот нагадує ілюстрації Г. Доре. Крім творів французького художника, Г. Козинцев і М. Черкасов знаходили натхнення у знаменитому малюнку П. Пікассо. Актор згадує у своїх щоденникових спогадах, що робота Пікассо мала для нього навіть більше значення, ніж гравюри Г. Доре.

«Соматичний текст», створений М. Черкасовим, засновується на протиріччі між рисами, які символізують недосконалість людського тіла (незграбність, старість, слабкість) і духовну глибину, щирість, мудрість, виражені за допомогою сумного меланхолійного погляду і благородних жестів. «Донкіхотський тілесний код» у фільмі Г. Козинцева можна визначити як героїко-романтичний, в якому поєднані комічні й трагічні складові. У російсько-радянській традиції можна без перебільшення вести мову про візуальну гегемонію козинцевської моделі «донкіхотського тілесного коду». Всі подальші екранні й театральні версії російського Дон Кіхота його або розвивають, або свідомо спростовують.

⁹ Там само. – С. 34.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

У ляльковій анімаційній стрічці «Звільнений Дон Кіхот», за мотивами п'єси А. Луначарського, комічний елемент зникає, а трагіко-романтична складова «соматичного коду» набуває значно більшого значення, ніж навіть у Козинцева. На екрані публіка бачить добре відомого Дон Кіхота з аристократичною тілесною конституцією разом із реалістично представленою фігурою джури Санчо Панси: елегантне, високе і витончене духовне тіло протиставлене фізично сильному і короткому тілу кастильського селянина. Проте ці традиційні (можна навіть сказати стереотипні) риси донкіхотської тілесності не мають нічого спільного з веселощами і гумором, як нерідко буває в картині Г. Козинцева. В анімаційній стрічці В. Курчевського сама негнучкість і незграбність ляльки символізує трагедію Дон Кіхота: лялька так само обмежена в рухах, як обмежений персонаж своєю месіанською ідеєю. Тендітний протагоніст рухається так, наче несе на плечах тяжку вагу. Трагічний настрій підкреслює металевий колір тіла ляльки. Вираз обличчя персонажа виражає взаємовиключні смисли. Борода і вуса у поєднанні з широко відкритими тривожними очима свідчать водночас про фанатизм, глибоку меланхолію, жах рицаря, спричинений видовищем глупства, нищості й рабства людей, які його оточують. Мотив фізичного страждання значно посилений порівняно з фільмом Козинцева: при дворі герцога під час двобою з велетнем Дон Кіхот зазнає жорстоких побоїв. Протагоніст лялькової анімації має зовнішню схожість із російськими мрійниками-гуманістами, покараними російською революцією.

Фільм В. Ливанова «Дон Кіхот повертається» був знятий 1997 р., у період, коли в російському суспільстві ще відчувалася загроза приходу до влади комуністів. Ці соціальні фобії заковані в образі Дон Кіхота, і в тому числі в тілесному коді, створеному в картині. В. Ливанов в

одному з інтерв'ю такими словами розтлумачив смисл свого задуму: «Я багато думав про цього персонажа. Тому що одного разу я читав, що то були французькі енциклопедисти, хто висвятив Дон Кіхота на рицаря і проголосив Санчо Пансу втіленням народної мудрості. Цим атеїстам потрібні були такі герої. Комуністичні ідеологи розвинули цю ідею. Ну яким захисником звичайних людей є Дон Кіхот! Сервантес ніколи не мав цього на увазі. Чи є Дон Кіхот справжнім рицарем? Героїчні вчинки похилого ідальго обмежувались полюванням на зайців поблизу дому. Після цього він повертався і сідав читати рицарські романи. Я знайшов вражаючу фразу в романі Сервантеса. Дон Кіхот каже, що, якщо він не вдягне обладунки і не поїде шукати пригод негайно, зволікання буде чимось небезпечним. Я не знаю, чи читав Ленін цю фразу. Я не розумію, де він міг взяти цей вислів, але збіг просто приголомшливий. Чому Санчо Панса йде за Дон Кіхотом? Він згодний пожертвувати всім, аби стати губернатором. А хто він такий? Простий пастух віслюків!»¹⁰. «Чому я назвав картину «Дон Кіхот повертається»? Тому що цей персонаж повертається в наше суспільство. Я наведу один приклад. Телевізійні журналісти зупиняють перехожих і питають: «Що б ви зробили, якби стали президентом?» І жодна людина не скаже: «Ви що? Збожеволіли? У мене немає здібностей, щоб стати президентом!» Ні, всі починають вигадувати: «Якщо б став президентом, я би...» Ось типове донкіхотське поводження – бути переконаним, що в тебе є здібності дати відповідь на будь-який виклик. Дон Кіхот божевільний не тільки тому, що він хворий психічно, але й

¹⁰ *Ливанов В.* Талант переменчив, как Луна [Електронний ресурс] / Василий Ливанов // Учительская газета. – 2006. – 13 июня. – Режим доступа: <http://www.ug.ru/archive/19119>.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

тому, що він впевнений в тому, що знає, як зробити всіх щасливими»¹¹.

Дон Кіхот В. Ливанова – це попередження проти тоталітаризму. Російський режисер реконструює «міф про фанатиків, які, борючись із силами Зла, втрачають всі людські якості» (В. Багно)¹². Радикальний поворот в інтерпретації донкіхотської теми в картині В. Ливанова відображається в тому способі, яким представлено тіла мандрівного рицаря та його джури. «Соматичний код» у фільмі є саркастичним, бурлескним і в багатьох випадках фарсовим. Це спричиняє ефект заперечення «донкіхотського тілесного коду», канонізованого Г. Козинцевим.

Бажання В. Ливанова – продемонструвати, що Дон Кіхот є носієм небезпечної тоталітарної утопії, близької за духом комуністичній ідеї. На рівні конструювання тілесних образів цей намір реалізується шляхом підризу стереотипів, закладених попереднім кінематографом. Персонаж В. Ливанова (він і режисер, і виконавець головної ролі) становить контраст портретним характеристикам, створеним Г. Козинцевим і М. Черкасовим: тепер це не благородний аристократ, а фанфарон і паяц. Театральність, штучна піднесеність жестів вказують на те, що він лише маніяк, який збожеволів від читання книжок. Він анти-рицар (показово, що майже протягом всієї картини він не носить обладунків).

Зникають бінарні опозиції високий/низький, худорлявий/товстий: Дон Кіхот і Санчо Панса (А. Джигарханян) більше не відрізняються зростом; рицар більше не височіє над джурую; крім того, тіло першого не виглядає таким вже виснаженим, хоча другий залишається символом гедонізму й любові до плотських насолод.

¹¹ Там само.

¹² *Bagno V. Ye.* El utopismo como base de la mentalidad quijotesca y del quijotismo mundial / Vsevolod Yevguenievich Bagno // АИИ. – 1995. – Actas XII. – P. 29.

Мотив віку набуває іншої інтерпретації, ніж у Г. Козинцева. Старість Дон Кіхота не стільки тілесна, скільки моральна: він вередливий літній чоловік, який нав'язує оточенню ідею про неперевершену красу Дульсінеї.

«Анти-Козинцевську інтерпретацію» образу Дон Кіхота та його тілесного коду в картині найповніше виражає епізод із циганом, який запрошує мандрівного рицаря та його супутника погрітися біля багаття. Дон Кіхот дякує та обіцяє розповісти дещо важливе про героїчні вчинки Дон Кіхота. Йому так хочеться поговорити про себе. Він запитує цигана: «Ти знаєш, як виглядає Дон Кіхот?». Циган відповідає: «Люди кажуть, що поважний рицар високого росту і привабливий зовні, незважаючи на його похилий вік. Його чоло високе, обличчя розумне, вуса довгі. Його білий кінь змагається з ним красою і швидкістю. Сам він непереможний у битвах». Після такої характеристики Дон Кіхот, у захваті від самого себе, вигукує: «О гостинний пілігриме! Дон Кіхот стоїть перед тобою! А це Санчо Панса, мій вірний джура. Який титул я повинен вживати, розмовляючи з тобою?» На що циган зі сміхом каже: «Ви не зробите помилки, якщо будете звертатися до мене «Ваша Величність». Вся сцена доводить, що Дон Кіхот, зіграний В. Ливановим, становить пародію на стереотипні уявлення про героя (насамперед про його тілесні характеристики): якщо такий фарсовий персонаж претендує на те, щоб зватися Дон Кіхотом, чому тоді цигану не бути королем.

Таким чином, у трьох картинах функціонує той самий «донкіхотський тілесний код», який кожен із режисерів розвиває по-своєму: Г. Козинцев канонізує його і підкреслює героїчні, хоча й трагікомічні риси; В. Курчевський робить його цілком трагічним; В. Ливанов руйнує його сарказмом і гротеском. Ці три модифікації базової моделі тілесної конституції мандрівного рицаря

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

можуть бути проілюстровані різними підходами до такого важливого елементу зовнішності Ламанчського ідальго, як зброя. Рицарське тіло неможливо уявити без шолома, меча, списа, а також інших обладунків. Тіло, закуте в залізо, поза сумнівом, є однією з найдосконаліших репрезентацій маскулінності, сміливості й фізичної сили.

У картині Г. Козинцева обладунки на М. Черкасові майстерно імітують рицарську зброю. Єдиний комічний дисонанс – це шолом Мамбріна, який символізує божевілля персонажа. В ляльковій анімації рицарська зброя посилює його трагічну ауру. Цей ефект створюється завдяки тому, що обладунки й обличчя героя – того самого бронзового кольору, внаслідок чого його широко відкриті очі, сповнені суму, виглядають ще сумнішими. Стиль носіння зброї Дон Кіхотом В. Ливанова пародіює соматичний код Г. Козинцева. Як вже зазначалося вище, у більшості епізодів персонаж не захищає своє тіло обладунками. У сцені з вітряками замість списа він використовує довгий дрючок, виламаний Санчо Пансою.

Поранення – ще один аспект, пов'язаний з рицарською тілесністю. В рицарському соматичному коді вони символізують славу і доводять сміливість, витривалість і фізичну силу воїна. В романі Сервантеса поранення виконують різні функції: в одних випадках вони є результатом незграбності Дон Кіхота і Санчо Панси, в інших вони примушують читача співчувати персонажам, особливо коли ті стають жертвами жорстокого світу. Три російські режисери по-різному розробляють цей мотив. У Г. Козинцева залишається благородний вимір репрезентації аристократичного тіла. Зокрема, фізичні страждання й ушкодження сприяють духовному очищенню протагоніста. В одному з епізодів глядач бачить обличчя Дон Кіхота з пов'язкою на чолі, з-під якої дивляться очі, сповнені надлюдською втомою. Це портрет виснаженого, але не переможеного героя.

Поранення в анімаційній картині В. Курчевського перетворюють Дон Кіхота на трагічного мученика. Щоб посилити це враження, камера великим планом зупиняється на очах протагоніста. В палаці герцога Санчо Панса тримає на руках жорстоко побитого рицаря, у якого замість очей видно глибокі чорні ями. У сцені, коли дама приходить до ув'язненого Дон Кіхота в тюремну камеру, єдине відкрите око рицаря (решта обличчя закрито пов'язкою) палає фанатичним вогнем, а також болем і співчуттям до скривджених.

В. Ливанов також представляє забинтованого Дон Кіхота, але зовнішність пораненого персонажа контрастує з образами Г. Козинцева і В. Курчевського: тепер перед аудиторією не поранений воїн, а клоун. На це вказують деякі неприємні деталі зовнішності: брудні пов'язки, голова, покрита лахміттям, анти-героїчний погляд маніяка.

Те, як показано кінець пригод донкіхотського тіла – смерть протагоніста, має велике значення для інтерпретації смислу всього твору. В картині Г. Козинцева персонаж, що помирає, показаний виключно в позитивному світлі: він залишає цей світ, оточений родичами і друзями, які зібралися, щоб з ним попрощатися. До останнього подиху дон Кіхот повністю контролює своє мовлення і пам'ять. Глядач не бачить ані агонії, ані страшних передсмертних мук, які можуть зруйнувати його благородний образ. Мирний відхід у небуття підносить персонажа духовно, що відповідає задуму режисера показати його як квінтесенцію людяності.

У ляльковій анімації Дон Кіхот не помирає: фільм закінчується його відправкою на заслання. В епізоді суду, коли приймається рішення про вигнання Рицаря Сумного Образу з Іспанії, тілесні риси персонажів виражають їхні соціальні статуси. У коваля міцний тулуб, широкі плечі, руде волосся, перев'язане блакитною стрічкою, енергійні жести. Його тілесний образ виражає фізичну силу і може

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

служувати хрестоматійною ілюстрацією радянського стереотипу пролетарія-творця нового соціального ладу. Натомість тіло Дон Кіхота відтворює риси, які традиційно вважають рисами аристократичного тіла: худий, вузькоплечий, він захищає себе від зовнішнього світу зі схрещеними руками з довгими пальцями музиканта.

Дон Кіхот В. Ливанова також не помирає. Після повернення додому, переможений Самсоном Карраско, персонаж переживає депресію. В останній сцені картини він сидить, пригнічено дивлячись на стіл, що стоїть перед ним, і розмовляє з Санчо Пансою. Він обіцяє більше не шукати пригод, але одразу забуває про цей намір, як тільки чує звуки військової музики, яку доносять пориви вітру. Старий, побитий життям, він знову готовий до нових безумств: Дон Кіхот розправляє вуса, перетворює зачіску на гриву лева і водить палаючими очима навколо себе.

Останні кадри фільмів демонструють зв'язок між соматичним кодом і формами репрезентації пейзажів у культурі. Багато дослідників семіотики стверджують, що герменевтика простору є тією або іншою формою проєкції людського тіла. У випадку з Дон Кіхотом це спостереження набуває окремого значення: у фільмах, що аналізуються, тілесні риси протагоніста і пейзажі навколо нього структуровані за єдиним принципом. В картинах Г. Козинцева і В. Курчевського тілесний аскетизм мандрівного рицаря підкреслюється образами сухих суворих кам'янистих кастильських рівнин. Таким чином, «донкіхотський соматичний код» сформований іспанською соціальною реальністю і землею Ла Манчі.

В. Ливанов, намагаючись підірвати стереотипні візуальні кліше, створені Г. Козинцевим, розриває зв'язок між кастильським пейзажем і тілом протагоніста та переносить дію картини до Болгарії, що не може не «дратувати» іспанське око: «Гори і ліси, які ми бачимо на

екрані, виглядають занадто екзотично» (Р. де Еспанья)¹³. У самому фіналі картини В. Ливанов використовує парадоксальний прийом, покликаний підкреслити маніакальний стан, що супроводжує божевілля Дон Кіхота. У фільмах Г. Козинцева і В. Курчевського (як і в знаменитій «екранізації» Р. Хіля 1947 р.) Дон Кіхот і Санчо Панса йдуть за обрій, наче розчиняючись у пейзажі. В. Ливанов, замість того щоб показувати, як персонажі губляться в кінематографічній Ла Манчі, скеровує увагу глядача на об'єкти, залишені на столі: книгу, дві чаші з недопитим вином і недоїдені фрукти. За своєю композицією кадр нагадує барокові натюрморти *Vanitas*, які виражають мотив *Memento mori*. З погляду В. Ливанова, символічним візуальним еквівалентом «донкіхотського соматичного коду» є не пейзаж, а квазі-бароковий натюрморт.

¹³ *España R. de. De la Macha a la pantalla. Aventuras cinematográficas del Ingenioso Hidalgo / Rafael de España. – Barcelona : Universitat de Barcelona, 2007. – P. 159.*

УДК: 821.161.2 К – 091 (=111Ш) „18“

Лучук Ольга
(Львів)

Пантелеймон Куліш і Шекспір: перекладацький проєкт ХІХ ст.¹

Стаття присвячена одному з перших перекладачів Шекспіра українською мовою, видатному українському письменникові і перекладачеві Пантелеймонові Кулішу (1819–1897). Автор розглядає Кулішеві переклади з Шекспіра, здійснені в першій половині 1880-их років, у контексті його «культурництва», яке передбачало європеїзацію української літератури через переспіви і переклади творів чужих літератур. Шекспірівська тематика досліджується на основі листування Куліша та архівних матеріалів. У статті також висвітлено рецепцію Кулішевих перекладів із Шекспіра. На думку автора, під сучасну пору є можливість повернути Куліша в коло українського Шекспіра: для цього необхідно підготувати до видання автентичний, не редагований текст Кулішевих перекладів із Шекспіра, а також детально прокоментувати ці переклади, порівнюючи їх не тільки з англійським оригіналом, а й тими чужомовними перекладами, які могли бути доступними Кулішеві під час його праці над Шекспіром.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, переклади українською мовою, Пантелеймон Куліш, українська шекспіріана, перекладознавство.*

Від середини ХІХ ст. культурний розвиток української нації тісно пов'язаний з постаттю Пантелеймона Куліша (1819–1897), письменника і перекладача, прекрасного знавця української історії, культури, мови та

¹ Первісно стаття була виголошена як доповідь англійською мовою («Panteleimon Kulish and Shakespeare: A 19th Century Translation Project») на українознавчому семінарі в Українському науковому інституті Гарвардського університету в рамках Науково-дослідної програми ім. Євгена і Деймел Шклярів (Кембрідж, Массачусетс, США, 7 березня 2011).

літератури. Для нової української літератури, яка почала творитися наприкінці ХVІІІ – в першій половині ХІХ ст., це – одна з центральних постатей. Навіть більше: на справедливую думку Івана Франка, Пантелеймон Куліш – це взагалі перший «справді національний письменник український», який назавжди зайняв дуже високе місце в історії духовного та національного розвитку України². Коли Куліш розпочинав свою літературну діяльність, однією з його програм стала європеїзація української літератури через переспіви і переклади творів чужих літератур³. У той час в українській літературі виникла потреба створення високого стилю, який відображав би «окультурнений» стан літератури. Таке завдання можна було виконати за допомогою перекладів; Куліш був першим, хто це зрозумів і почав здійснювати на практиці.

Знання європейських мов давало Кулішеві можливість знайомитися з літературними набутками інших народів. Його переклади Святого Письма, Шекспірових творів, збірник «Позичена кобза» – найпереконливіші приклади цьому. Переклади Куліша з новоєвропейських класиків (Шекспіра, Гете, Байрона) прямо, навіть демонстративно свідчать про європеїзацію української літератури. Крім того, він також і своєю оригінальною творчістю «європеїзував» наше письменство жанровими формами – історичним романом («Чорна рада»), ідилією («Орися»), драматичною поемою («Байда, князь Вишневецький»), не кажучи вже про метричне

² Франко І. Метод і задача історії літератури // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Київ: Наукова думка, 1984. – Т. 41. – С. 19. Див. також: Денисюк І. Франкова концепція національної літератури // Другий Міжнародний конгрес українців (Львів, 22–28 серпня 1993 р.): Доповіді і повідомлення: Літературознавство. – Львів, 1993. – С. 285–290.

³ Про це детальніше див. мою статтю «Європейський центр культурництва Пантелеймона Куліша»: Лучук О. Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів: Видавництво УКУ, 2004. – С. 13–18.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

розмаїття його поезій. Тому справедливо буде стверджувати, що за тридцять літ від смерті Шевченка, завдяки енергійній діяльності Куліша, його культурництву – відбулося становлення української літератури як літератури європейського типу, яка, зберігаючи свої національні багатства, засвоювала культурні традиції того *orbis terrarum*, до якого споконвіку – географічно й духовно – належала.

Саме в контексті Кулішевого культурництва та європеїзації української літератури варто говорити про його переклади з Шекспіра, здійснені в першій половині 1880-х років. Первісно Пантелеймон Куліш мав намір перекласти всі твори Шекспіра українською мовою, і хотів це зробити на зразок Августа Вільгельма Шлегеля в німецькій літературі. З листів Куліша до різних адресатів, а також із його рукописних записів довідуємося, що він планував перекласти 27 Шекспірових п'єс і видати їх у 9-ти томах, кожен з яких містив би 3 п'єси – трагедію, історичну драму та комедію⁴. Та запланованого Куліш не здійснив, певною мірою через страшну пожежу в Мотронівці, що сталася в листопаді 1885, а також, очевидно, через неможливість опублікувати свої переклади в Російській імперії.

Сам Куліш, пишучи листа до свого біографа Володимира Шенрока, називав ще одну причину, чому він «призупинив» працю над перекладом Шекспірових творів: «Перевод Шекспира доведен мною до половини. Остальная половина могла бы быть переведена во время печатания первой. Последняя из переведенных мною драм его, «Гамлет», окончена в 35 дней, и я приостановил эту мою работу единственно потому, что в Ганниной пустыне

⁴ Про такі плани щодо праці над Шекспіром Куліш говорить, зокрема, у листі до Івана Пулюя від 2 січня 1882; див.: Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані / Редакція Юрія Луцького; Передмова Юрія Шевельова. – Нью-Йорк; Торонто: Українська Вільна Академія Наук у США, 1984. – С. 242.

(так Куліш називає хутір Мотронівка. – *О. Л.*) не мог пользоваться изданием Британского и Германского Шекспировых Обществ»⁵.

На титульному аркуші рукописного примірника перекладу «Гамлета» є власноручна маргіналія Пантелеймона Куліша, яка вказує на час, коли перекладач працював над цим перекладом: «Почав перекладувати 29 дек. ввечері. Не перебивав собі іншою роботою і скінчив перекладування Гамлета 31 янв. вранці. [1884] Переписав кінець V-го акту 1 лютого»⁶. Очевидно, дописаний Кулішем у квадратних дужках рік треба віднести до початку його праці над «Гамлетом» – 29 грудня 1884; кінець праці припадає, таким чином, на 1 лютого 1885.

Із запланованих 27 Шекспірових драм Кулішеві вдалося перекласти лише 13. Первісно він розділив свої переклади на п'ять томів. Його схема виглядала таким чином: том I – «Отелло, Венецький мурин», «Троїл та Крессида», «Комедія помилок»; том II – «Король Лір», «Коріолан», «Приборкана гоструха»; том III – «Ромео та Джульєтта», «Юлій Цезар», «Багацько галасу з нечевля»; том IV – «Макбет», «Антоній і Клеопатра», «Міра за міру»; том V – «Гамлет, принц Данський», «Цимбелін», «Венецький купець». Про останні дві п'єси в перекладі Куліша нічого не відомо. Він, очевидно, їх не переклав і вони залишилися лише його наміром, адже в листах до своїх адресатів Куліш неодноразово вказував, що полишив переклад Шекспіра на «Гамлеті»⁷. На початку XX ст.

⁵ *Шенрок В. П. А. Кулиш: (Биографический очерк) // Киевская старина. – 1901. – Т. LXXV. – Октябрь. – С. 25.*

⁶ Шекспірові твори. Том п'ятий: Гамлет / [З англійської переклав Пантелеймон Куліш] // Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Відділ рукописів і текстології. – Фонд П. О. Куліша. – Од. зб. XVIII 37/1. – Арк. 2.

⁷ Наприклад, у листі до Марії Карачевської-Вовк від 23 вересня 1891 Куліш писав: «Так само залишив і Шекспіра на 14-ій драмі після «Гамлета», що його саме скінчив під пожежу» (Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 263–264).

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

дослідники висловлювали припущення, що Кулішеві переклади «Цимбеліна» й «Венецького купця» таки існували, але опісля загубилися⁸. В основі таких здогадів лежали твердження дружини Пантелеймона Куліша – Ганни Барвінок, що серед Кулішевих рукописів, які вона передала в Музей Василя Тарновського, був також переклад «Венецького купця»⁹.

У відділі рукописів і текстології Інституту літератури ім. Тараса Шевченка НАН України зберігається окремий недатований рукописний аркуш, написаний рукою Пантелеймона Куліша, який містить «порядок драм Шекспіра в перекладі на малорусский язык»; цей список охоплює зміст шести планованих томів українських перекладів Шекспірових творів (томи IV–IX):

«Том IV. Макбет. Антоний и Клеопатра. Мера за меру.

Том V. Гамлет.

Том VI. Король Иоанн. Тимон Афинский. Крещенская ночь, или Чтѹ хотите.

Том VII. Ричард II. Зимняя сказка. В ночь на Ивана сновиденье.

Том VIII. Генрих IV, часть 1. Генрих IV, часть 2. Виндзорские проказницы.

Том IX. Ричард III. Все хорошо, чтѹ хорошо кончилось. Буря»¹⁰.

Тут Куліш подає робочі назви Шекспірових драм, взоруючись на російського перекладача Ніколая Кетчера.

⁸ Див.: *Дорошенко Д.* Пантелеймон Куліш. – Ляйпціг: Українська накладня, 1922. – С. 205; *Гординський Я.* Кулішеві переклади драм Шекспіра // *Записки НТШ.* – 1928. – Т. 148. – С. 97.

⁹ Цей загадковий епізод із «Венецьким купцем» детальніше описано в моїй статті «“Венецький купець” Шекспіра в інтерпретації Івана Франка і в історії української Шекспіріани»: *Лучук О.* Діалогічна природа літератури... – С. 87–88.

¹⁰ Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Відділ рукописів і текстології. – Фонд П. О. Куліша. – Од. зб. XVIII 35/9. – Додаток: Порядок драм Шекспіра в перекладі українською мовою на 1 арк.

Дві російські назви замінено українськими: у назві «Виндзорские проказницы» слово «проказницы» виправлено на «пустунки»; «Буря» замінено на «Хуртовина». З рукописного аркуша видно, що список складено тоді, коли Куліш уже переклав ті Шекспірові твори, які планувалися для томів I–V. Ця перша частина закінчується, як бачимо, «Гамлетом»; «Цимбеліна» і «Венецького купця» тут немає. Друга частина Кулішевого списку включає томи VI–IX, поруч з якими стоять прочерки, що може опосередковано свідчити про те, що Куліш їх тоді ще не переклав. Зрештою, з цього аркуша також видно, що в той час Куліш ще не мав українських варіантів назв Шекспірових п'єс.

Тільки три з перекладених Кулішем тринадцяти Шекспірових творів вийшли друком за життя перекладача: «Отелло», «Троїл та Крессіда» і «Комедія помилок»; ці п'єси склали перший том «Шекспірових творів»¹¹. Куліш планував незабаром випустити і другий том, куди мали увійти «Король Лір», «Коріолан» і «Приборкана гоструха». Але цей том так і не вийшов, і тільки по смерті Куліша названі драми (разом з іншими сімома, а саме: «Гамлет», «Макбет», «Антоній і Клеопатра», «Юлій Цезар», «Ромео та Джульєта», «Міра за міру», «Багацько галасу з нечевля») з'явилися друком упродовж 1899–1902 років за редакцією Івана Франка.

При виданні Кулішевих перекладів Франко не йшов за схемою перекладача, не враховував його планів видавати томи по три п'єси, а також змінив їх послідовність: першим у цій серії з'явився останній переклад Куліша – «Гамлет, принц Данський» (1899); далі виходили «Приборкана гоструха», «Макбет», «Коріолан» і

¹¹ Шекспірові твори: 3 мови британської мовою українською поперекладав П. А. Куліш. – Уві Львові: 3 друкарні Товариства імени Шевченка, під зарядом К. Беднарського, 1882. – Том первый: Отелло; Троїл та Крессіда; Комедія помилок. – 418 с.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

«Юлій Цезар» (1900); через рік з'явилися «Антоній і Клеопатра», «Багацько галасу знечевля» і «Ромео та Джульєта» (1901); останніми вийшли «Король Лір» і «Міра за міру» (1902). Франко відредагував мову Куліша, переклав і додав нібито пропущені пасажі, написав до кожної п'єси свої примітки і передмови. Ці переклади з'явилися в серії видань Українсько-Руської Видавничої Спілки, проєкт заснування якої вніс Михайло Грушевський. Саме він, оцінюючи діяльність Видавничої спілки за три перші роки праці (1899–1902), до найважливіших книжок, які видала ця спілка, зарахував «ряд перекладів з чужих літератур, для яких вперше створена тут дорога, особливо для старших письменників-класиків», і першим у цьому ряді назвав Шекспіра¹².

Отже, наприкінці XIX ст. українська література, подібно до інших європейських літератур, збагатилася перекладами творів Шекспіра, і цим найперше маємо завдячувати невтомній праці Пантелеймона Куліша. Хоча він – видатний український письменник і перекладач, його літературна діяльність, з ідеологічних причин, не була предметом серйозного дослідження в радянські часи. Якщо і згадували про Куліша, то лише в негативному контексті, адже до нього неодмінно прикладався термін «буржуазного націоналіста». Твори його не передруковувалися. З часів незалежності ситуація дещо змінилася; твори Куліша, як і його листування стали частково доступними українським читачам і дослідникам. З'явилися також деякі видання, пов'язані з Кулішем, авторами яких були дослідники українського походження на Заході. Останні десять років ситуація змінюється на краще, твори Куліша і дослідження про нього з'являються все частіше. Проте, значно більше мусить бути зроблено для того, щоб Куліш зайняв належне йому місце в

¹² Грушевський М. Одна з наших культурних потреб: (В справі Українсько-Руської Видавничої Спілки) // Діло. – 1902. – 2 (15) мая, ч. 97.

українській літературі, як ключова постать літературного і культурного процесу, як видатний письменник і перекладач XIX ст. Серед іншого, необхідно видати усі його переклади, в тому числі й переклади Шекспірових творів.

Пантелеймон Куліш почав цікавитися Шекспіром приблизно з 1840-их років, задовго до початку праці над перекладами Шекспірових п'єс. Тут можна погодитися з думкою Ярослава Гординського про те, що «Куліш зайнявся перекладанням Шекспіра після довголітніх студій і що жерела тих перекладів належить шукати в молодечому ще захопленню генієм Шекспіра, в захопленню, що перетривало до кінця життя Куліша»¹³.

Щодо шекспірівської тематики, то першорядний матеріал містить листування Куліша, особливо що стосується його заходів, пов'язаних з виданням перекладів. На початку 1881 Куліш, очевидно, ще не знав, хто ж має видрукувати його переклади з Шекспіра: «Ми й самі напечатаємо Шекспіра, – писав він до Івана Пулюя 27 березня 1881, – а ні, то напечатають після нас. Аби було воно на світі. А гарно виходить»¹⁴. Через три місяці Куліш, тепер у листі до Олександра Барвінського від 18 червня 1881, твердив, що має намір друкувати Шекспіра у Львові: «Буду випускати, – викладав свої плани Куліш, – невеличкими томами попарно, так щоб одна п'єса була смутна, а друга жартовлива. Оце ж у первій парі вийдуть «Ромео та Джульєтта» і «Присмирена Каверзниця». Не сподіваючись великого розкупу, печататиму по 250 примірників, аби воно на світі було»¹⁵. Подібну інформацію вчитуємо і з листа до Пулюя (з того ж таки

¹³ *Гординський Я.* Кулішеві переклади драм Шекспіра... – С. 57.

¹⁴ П. О. Куліш: (Матеріяли і розвідки). – Львів: Накладом Наукового товариства імени Шевченка, 1930. – Частина II: Листи П. О. Куліша до Івана Пулюя 1870–1886 рр. / Під редакцією К. Студинського. – С. 54–55.

¹⁵ Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 238–239.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

дня) з тим доповненням, що Куліш не буде друкувати Шекспіра, попередньо не перечитавши його з Пулюєм: «Певно не одно слово Ви мені додасте з галицької мови, та й сам я вкупі з Вами зроблюсь поправнішим», – писав Куліш¹⁶. А через деякий час доповнював свої докази: «Сей переклад Шекспіра матиме свою взятость в одній Галичині. Тим і хотів би я про деякі вирази, слова і граматичні форми з Вами порадитись»¹⁷.

На самому початку 1882 Куліш прислав Пулюєві «перший аркушик» збірки «Хуторна поезія», вірші якої, як зазначав у листі Куліш, стосуються «найважливіших квестій українських, усього того, що болить у нас із 1847-го року»¹⁸. «Коли схочете, – зауважує Куліш у дописі до цього листа, – то можна сказати що се прелюдія до віршованого перекладу Шекспіра, котрий печатається. Буде його напечатано 27 п'єс, у 9 томах. (Два томи зовсім готові до друку)»¹⁹. Куліш, як бачимо, ставив перед собою максимальні плани і готовий був здійснювати їх із самопожертвою неофіта.

Друкування Шекспірових творів було розпочате в лютому 1882, але затягувалось аж до літа²⁰, і саме через це Куліш не мав змоги приїхати, як то обіцяв Пулюєві, до Відня: «Хотілось би мені скорше з Вами побачитись і подержати Вас коло мого серця. Та Шекспір не пускає. Мушу його і скінчити (1-й том) і лад йому дати»²¹. Не в одному листі Куліш скаржить на фінансові труднощі, які негативно впливали на друкування Шекспіра. Очевидно,

¹⁶ Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 273; П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 56.

¹⁷ Лист від 4 серпня 1881: П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 57.

¹⁸ Лист від 2 січня 1882: Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 242; П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 60.

¹⁹ Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 242; П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 60.

²⁰ Див.: П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 61, 68, 70, 72.

²¹ Там само. – С. 70.

Куліш розраховував на підтримку Товариства імені Шевченка, але в тій справі не дійшов з його представниками згоди²². Маючи готових до друку два томи, Куліш видрукував тільки перший, а другого поки що не друкував, бо виникли в нього тоді більші плани.

У тих роках Куліш, перебуваючи у Львові, задумував спорудити «Українську Друкарню» (досвід мав ще з Петербурга, коли видавав журнал «Основа») і з тієї друкарні видавати журнал «Нова Основа». Анонсував він свій задум «при Шекспірі», «щоб чутка пішла по Україні»²³. Спершу Куліш особисто наглядав за станом друкування своїх творів у Галичині, а коли повернувся на Велику Україну, то таку змогу, зрозуміло, втратив. Але думки про можливість дальшого друкування не покидав. Про це свідчать маргінальні записи на рукописних примірниках деяких перекладів із Шекспіра²⁴. Наприклад, на першому титульному аркуші другого тому Шекспірових творів, куди увійшли «Король Лір», «Коріолан» і «Приборкана гоструха», невідомою рукою (ймовірно, цензора) зверху написано: «Поступило 17 ноября от П. А. Кулиша» (на титульних сторінках «Коріолана» та «Приборканої гострухи» можна прочитати уточнену дату, написану тією ж рукою: «Поступило 17 ноября 1883 от П. А. Кулиша»). Внизу на титулі другого тому рукою Куліша написано: «Том первый напечатан во Львове (1882) и не дозволен цензурою ко ввозу в Россию»; подібну фразу повторено й на другому титульному аркуші: «Том первый напечатан во Львове (1882) и не

²² Про це йдеться в недатованому листі до Івана Пулюя, написаному не пізніше травня 1882: Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 248; П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 66.

²³ Лист до Івана Пулюя від 11 травня 1882: П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 71.

²⁴ Див.: Інститут літератури ім. Т. Шевченка НАН України. – Відділ рукописів і текстології. – Фонд П. О. Куліша. – Од. зб. XVIII 39/12 («Король Лір»); Од. зб. XVIII 38/13 («Коріолан»); Од. зб. XVIII 42/33 («Приборкана гоструха»); Од. зб. XVIII 43/7 («Ромео та Джульєтта»).

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

дозволен ко ввозу в Российскую Империю». На титулі третього тому, куди увійшли «Ромео і Джульєтта», «Юлій Цезар» і «Багато галасу з нечевля», рукою Куліша написано: «Послано в цензуру 28 февраля» (ймовірно, 1884). Незважаючи на клопотання, цензурного дозволу на видання українських перекладів Шекспірових творів Куліш не одержав. Отож, цей задум за його життя так і не здійснився.

Однак, із середини 1890-их років маємо відомості, що хтось із галичан («незнаний земляк», як називає його Куліш у листі до Михайла Старицького від 20 серпня 1894)²⁵ мав би заходитись коло видання Шекспірових творів: «Хтось його (Кулішевого рукописного Шекспіра – *О. Л.*) якось ніби друкує по тім боці політичної прірви», – читаємо в іншому листі Куліша²⁶. Але тільки по його смерті «Українсько-руська видавнича спілка» за кошти анонімного мецената здійснила видання десяти збережених (і раніше не друкованих) Кулішевих перекладів з Шекспіра (щоправда, за редакцією Івана Франка)²⁷.

Крім історії з виданням (чи невиданням) Шекспірових творів, Кулішеві листи відкривають і деякі інші моменти його зацікавлення Шекспіром. У дописі до листа, що адресований Михаїлу Погодіну (лист писаний з Києва, 2 березня 1843), Пантелеймон Куліш просить свого адресата переслати йому з Москви 15 книг, серед яких є «Шекспир, перевод Кетчера»²⁸. Очевидно, Куліш отримав

²⁵ Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 293.

²⁶ Лист до Василя Тарновського-молодшого від 5 грудня 1896: Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 308.

²⁷ Див.: *Доманицкий В.* Шекспировский фонд и «Русько-українська Видавнича Спілка» // *Киевская старина.* – 1903. – Т. LXXX. – Март. – С. 141–148.

²⁸ Див.: *Савченко Ф.* Листи П. Куліша до М. Погодіна (1842–1851) // П. О. Куліш: (Матеріяли і розвідки). – Львів: Накладом Наукового товариства імені Шевченка. – Частина I / Під редакцією К. Студинського і Ф. Савченка. – С. 10. Порівн. також: *Куліш П.* Повне зібрання творів. Листи. – Київ: Критика, 2005. – Т. I: 1841–1850 / Упоряд., комент. Олесь Федорук. – С. 16.

бажані книжки, зокрема Шекспірові п'єси в російському прозовому перекладі Ніколая Кетчера. Опосередковано про це може свідчити лист до Тараса Шевченка від 25 липня 1846, у якому Куліш аналізує Шевченкового «Кобзаря» й «Гайдамаків». В одному місці, коли робить свої зауваження щодо композиції «Катерини», то спирається на авторитет Шекспіра як майстра драми: «Шекспир так умел располагать заманчивейшие вещи в своих пьесах, – звертає увагу Куліш, – что нигде они не навалены грудю в ущерб другим местам, и новые впечатления у него следуют в скрытом механизме драмы со скрытою рассчитаною последовательностью. На этом основывается равновесие частей, целость, единство впечатления и вообще гармония во всяком эпическом и драматическом произведении»²⁹. У цих роздумах Куліш виступає навіть як теоретик літератури.

Звичайно, Пантелеймон Куліш цікавився не тільки самими творами Шекспіра, а й критичною літературою до них. На початку 1881 в його руки потрапила книжка німецького літературознавця Георга Гервінуса про Шекспіра. «Маю і всього Гервінуса німецькою. Що за розумна критика!», – писав П. Куліш³⁰. Видаючи один із Шекспірових творів у перекладі Куліша («Міра за міру»), Іван Франко також спинився на цьому моменті, але його ставлення до Кулішевого захоплення Гервінусом не було прихильним. Франко зауважував, що «Куліш почував потребу якихось пояснюючих студій до Шекспірових драм, але не ознайомлений зовсім із відповідною літературою взяв був до рук застарілу тепер книжку Гервінуса і переклав із неї одну частину, на оказ, «Як велико цінують німці Шекспіра». Рукопис Кулішевого перекладу сього уступу з його увагами мається в моїх

²⁹ Листи до Т. Г. Шевченка: 1840–1861. – Київ: Наукова думка, 1962. – С. 53; Куліш П. Повне зібрання творів. Листи... – Т. I. – С. 96.

³⁰ Лист до Івана Пулюя від 27 березня 1881: П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 55.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

руках»³¹. Згаданий рукопис був написаний не пізніше лютого 1882 і призначався для часопису «Світ»³², але не був там надрукований і до рук Куліша не повернувся. Вперше його опублікував Михайло Возняк³³.

У своїх листах Пантелеймон Куліш згадує Шекспіра також у контексті розвитку і творення української літературної мови, зокрема за рахунок чужомовних слів. Обстоюючи цю думку, він звертається до українського етнографа і фольклориста Степана Носа: «А що пишете про чужомовні слова, так згадайте, що греки надали чрез латинців усім народам такі назви, про які тепер дбаєте <...>. Англійську мову прошпиговано чужоземними словами над усяку іншу, а проте вона пішла вгору високо»³⁴. Образно кажучи, така «будівля, хоч би з чужої цегли чи мarmору була на половину споруджена, здається благородною і самостійною», – пише Куліш в іншому листі до цього ж адресата³⁵.

Варто згадати Кулішеві афористичні характеристики Шекспіра. Наприклад, у листі до Івана Пулюя від 30 травня 1881 він пише: «Наготовив я до печаті том Шекспіра: 1) Ромео та Джульєта; 2) Присмирена Каверзниця <...>, одна найсмутніша, а друга найреготніша п'єса»³⁶. Або, припізнено вітаючи того ж Пулюя з одруженням, віншує: «Нехай щастить Вам доля, щоб Ваша

³¹ Франко І. Шекспірів фонд // *Шекспір У. Міра за міру* / Переклад П. А. Куліша; Видав і пояснив д-р Іван Франко. – Львів: Накладом Українсько-Руської Видавничої Спілки, 1902. – С. XXI–XXII. Тепер рукопис Кулішевого перекладу з Гервінуса («Яко велико цінують німці Шекспіра») зберігається у фонді Івана Франка у відділі рукописів і текстології Інституту літератури ім. Т. Шевченка НАН України.

³² Див.: *Возняк М. Гервінусів «Шекспір» в очах П. Куліша* // *Збірник заходознавства II* / За ред. Федора Савченка. – Харків; Київ: Державне видавництво України, 1930. – С. 168.

³³ Там само. – С. 169–176.

³⁴ Лист від 1 серпня 1890: *Вибрані листи Пантелеймона Куліша...* – С. 256.

³⁵ Лист від 2 жовтня 1890: Там само. – С. 257.

³⁶ П. О. Куліш... – Ч. II. – С. 55.

гарна дружина й гарнесенька донька були при Вас такими душами, як про мене моя Пані: кращої бо істоти не знаходжу і в Шекспірових творах»³⁷.

Шекспір присутній і в оригінальній творчості Пантелеймона Куліша, зокрема вірші з шекспірівськими алюзіями знаходимо у збірці «Хуторна поезія» (Львів, 1882), яка вийшла ще перед виданням перекладів із Шекспіра. Це відомі віршовані звернення «До Шекспіра, заходившись коло українського перекладу його творів» і «До рідного народу, подаючи йому український переклад Шекспірових творів», у яких поет висловив свій погляд на історію українського народу³⁸. Куліш необачно добачав у цілій історії українського народу лише буяння дикої сили і через те осуджував його як «народ без пуття, без чести і поваги, без правди у завітах предків диких». Такій «бездумній отвазі розбишак великих» протиставляв Куліш набуток цивілізації – європейську культуру:

*На ж зеркало всесвітнє, визирайся,
Збагни, який ти азіат мізерний,
Своїм розбоєм лютим не пишайся,
Забудь навіки путь хижацтва скверний
І до сім'ї культурників вертайся*³⁹.

«Зеркало всесвітнє» – це Шекспір, твори якого в перекладі українською мовою давав Куліш українському народові. Куліш називає Шекспіра «зеркалом» через те, що саме Шекспір потрапляє в центр Кулішевої концепції культурництва, під яким він розумів еволюційний шлях розвитку суспільства із засвоєнням кращого культурного досвіду інших народів. У вірші-зверненні «До Шекспіра» Куліш чи не найяскравіше відобразив своє захоплення Шекспіром, звертаючись до нього шанобливо: «Шекспіре,

³⁷ Лист від 12 грудня 1886: Там само. – С. 77.

³⁸ Див: *Куліш П.* Твори: У двох томах. – Київ: Дніпро, 1989. – Т. 1. – С. 187–189.

³⁹ Там само. – С. 189.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

батьку наш, // Усім народам рідний!», або: «Світило творчества, Гомере новосвіту! // Прийми нас під свою опіку знакомиту!», величаючи його як найбільшого культурника: «З культурників еси найбільший воєвода: // Ти – пишний цвіт і плід великого народа»⁴⁰.

Сто тридцять років тому, коли Куліш «заходився» коло перекладу Шекспірових творів, щоб долучити українську культуру до європейської цивілізації, яка асоціювалась у нього із Шекспіром, українською мовою було надруковано тільки фрагменти із Шекспірової драми «Гамлет». Сьогодні справа виглядає цілком інакше; тепер усі твори Шекспіра перекладено українською мовою. Шеститомний корпус Шекспірових творів українською мовою⁴¹ може служити доказом європейської цивілізованості нашої літератури, про що Куліш тільки мріяв. Проте, Кулішеві переклади в контексті української Шекспіріани навіть сьогодні займають доволі скромне місце, щоб не сказати, що вони практично невідомі й недоступні читачам.

Для сучасного читача, як видно з шеститомного видання Шекспірових творів українською мовою, Пантелеймон Куліш як перекладач Шекспіра не відомий. Редакційна колегія шеститомника знайшла виправдання в тому, що Кулішеві переклади тепер належать виключно до сфери історії літератури. Проте, факт оминання цих перекладів сумний через те, що і в історії української перекладної літератури вони не знайшли свого достатнього відображення. Очевидно, такий стан речей був зумовлений тим, що до Куліша довгий час прикладали ярлик «буржуазного націоналіста», почасти на противагу до «революційного демократа» Шевченка. Що

⁴⁰ Там само. – С. 187.

⁴¹ *Шекспір В.* Твори: У шести томах. – Київ: Дніпро, 1984–1986. Див. також рецензію на це видання: *Стрїха М.* Шекспір безмежний: Роздуми над першим Повним зібранням творів Шекспіра українською мовою // *Всесвіт.* – 1989. – № 11. – С. 110–117.

Куліш не був ані «буржуазним», ані «націоналістом», показав (на основі Кулішевих листів) Юрій Шевельов, який підкреслив навіть парадоксальність ситуації, що склалась довкола «буржуазного націоналіста» Куліша, оскільки «багатьма боками своєї політичної програми, якщо так його погляди назвати, Куліш куди ближчий до панівних тепер (стаття Ю. Шевельова була написана в липні 1983. – *О. Л.*) поглядів у радянській імперії, ніж Шевченко»⁴².

Як не дивно, але радянські негативні оцінки Куліша як «буржуазного націоналіста», і через те негативна оцінка його перекладацького доробку багато в чому збігалася з тією реакцією, яку викликали Шекспірові твори, «переложені» Кулішем, на початку 1880-их років, зрозуміло, з тією хіба різницею, що до уваги брались інші «ідеологічні чинники» – не «буржуазний націоналізм» Куліша (винахід пізнішого часу), а його поперемінно то польські, то російські симпатії.

Згадаймо хоча б, як поставився до Кулішевої ідеї повного перекладу Шекспіра українською мовою перший рецензент цих перекладів – Омелян Партицький, який у львівській «Зорі» писав: «Сама мисль переводити всі твори Шекспіра, не конче щаслива. Лучше посвятити труд, час і гроші на переклад іншого великого писателя, як перекладати не одно, що з великими творами безсмертного британця не має нічо спільного, хіба лиш ім'я автора. <...> тим менше повинен був п. Куліш забиратися до перекладу всіх творів Шекспіра, знаючи свою слабкість: зачинати і не кінчати. Все ж таки ми простили би йому, коли б тільки переклад був вірний і добрий. Того однак сказати не можемо, а що дальші томи ледве чи являться, то останеться з його перекладу один лиш «Отелло» яко матеріал для будущего перекладчика;

⁴² *Шевельов Ю.* Кулішеві листи і Куліш у листах // Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 39.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

«Троїл та Крессида», та почасти і «Комедія помилок», лишаються надовго лиш мертвими овочами гордого перецінювання своїх сил»⁴³.

Навряд чи такі висловлювання можна назвати науковими; вони свідчать радше про несприйняття Партицьким Куліша як особи загалом, і його діяльності зокрема. Це стає ще очевиднішим, якщо дослідити листи Куліша, в яких між іншими виринає також і прізвище Партицького, ставлення до якого в Куліша також було не конче позитивним (навіть ще до появи рецензії на переклади з Шекспіра)⁴⁴.

Кулішеві переклади Шекспірових творів зустріли також несподівану відсіч з боку українського (й російського) письменника та історика Миколи Костомарова, на що свого часу звернув увагу Микола Зеров⁴⁵. У статті «П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность» Костомаров сформулював свій погляд на «непотрібність» україномовних перекладів: «Настоящее положение южно-русского наречия таково, что на нем следует творить, а не переводить, и вообще едва ли уместны переводы писателей, которых каждый интеллигентный малорусс прочтет на русском языке, который давно уже стал культурным языком всего южнорусского края»⁴⁶. Таким чином, він стверджував, що українське письменство повинно обмежитись «просвітою», оскільки орієнтуватись може тільки на селянство (теза про «літературу для хатнього вжитку»). З

⁴³ *Партицький О.* Шекспірові твори, переложені Кулішем // *Зоря*. – 1882. – Ч. 21. – С. 327–328.

⁴⁴ Див.: *Студинський К.* Листування і зв'язки П. Куліша з Іваном Пулюєм // П. О. Куліш: (Матеріали і розвідки). – Львів: Накладом Наукового товариства імени Шевченка, 1930. – Ч. II. – С. XLIII–XLVI.

⁴⁵ Див.: *Зеров М.* Поетична діяльність Куліша // *Зеров М.* Твори: У двох томах. – Київ: Дніпро, 1990. – Т. 2. – С. 582.

⁴⁶ *Костомаров Н.* П. А. Кулиш и его последняя литературная деятельность // *Киевская старина*. – 1883. – Т. V. – Февраль. – С. 222.

цієї тези впливала наступна: спроби перекладів українською мовою (у Костомарова мова йшла про Кулішеві інтерпретації Шекспіра), не маючи опори в розвитку громадянства (яке в Україні представлене, на думку Костомарова, тільки простолюттям), загрожують нормальному розвитку української мови. Зрештою, переклади європейських поетів українською мовою непотрібні, як на Костомарова, ще й тому, що українська інтелігенція може перечитувати їх в оригіналі або частіше в російському перекладі, – частіше тому, що російська мова не чужа українському інтелігентові, адже вона – «общерусский язык».

На цю теорію «общерусского языка», яку почали використовувати для придушення українського громадянського та культурного життя, Куліш відповів своєю теорією староруського відродження української мови, яка полягає в тому, що українська літературна мова у своєму відродженні має синтезувати здобутки старої книжної мови і ресурси мови народно-поетичної. Саме з цих міркувань намітився шлях мовних і стильових шукань Куліша. Своїми перекладами, подібно до Шевченкових «Псалмів Давидових», прагнув Куліш витворити в українській літературі високий стиль. Його головним засобом стали церковнослов'янізми⁴⁷. Звичайно, варто говорити не стільки про власне церковнослов'янізми, як про слов'янізми взагалі, адже Куліш запозичував слова («забирав своє назад з лихвою») і від росіян, і від поляків, бо їх словесності колись «од нас збагатились». Він був цілком свідомий цього, про що довідуємося з його ранніх листів: «Ми загатили московську річ словами, котрих при їх темноті науковій у москалів не було. Тепер треба взяти своє назад з лихвою»⁴⁸. Або: «Наша мова із

⁴⁷ Див.: *Шевельов Ю.* Кулішеві листи і Куліш у листах... – С. 25.

⁴⁸ Лист до Григорія Галагана від 30 березня 1857: Вибрані листи Пантелеймона Куліша... – С. 105.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

простонародної ступила вгору і забирає в себе слова і форми із Святого Письма, а також із обох словесностей, котрі од нас збагатились: московської і польської»⁴⁹.

Серед характеристик Куліша та його перекладів з Шекспіра варто згадати про ставлення Івана Франка, який, як відомо, по-різному оцінював особу й творчість Куліша. У різних працях знаходимо часом протилежні судження щодо Куліша: негативні з них активно експлуатувались за радянських часів, інші – не брались до уваги. Таке ставлення Франка зумовлене, як суперечністю самого Куліша, так і екстремами Франка. Але ясно одне: Франко признавав великий талант Куліша і відзначав його видне місце в історії нашого письменства. Зокрема, у своїй класичній перекладознавчій студії «Каменярі. Український текст і польський переклад. Дещо про штуку перекладання» (1911), розглядаючи значення перекладних творів для нової української літератури, Франко до небагатьох чужих творів, що лягли в її підмурівок, зарахував і 13 драм Шекспіра, перекладених Кулішем.

Про перекладацький метод Куліша і значення його перекладів із Шекспіра Франко найкраще, певно, сказав у передмові до перекладу Шекспірового «Гамлета, принца Данського»: «Що переклад, який ось тут подаємо до рук громади, зовсім у іншій мірі підходить під вимоги критики і дає зрозуміти та відчутти красоту первотвору, за се порукою є вже само ім'я П. О. Куліша. Куліш – перворядна зірка в нашому письменстві, великий знавець нашої народної мови, а при тім добрий знавець язиків і літератур європейських народів. Він узявся перекладати Шекспіра не для проби, а певний свого панування над рідною мовою. Вимоги докладності і вірності оригіналові він розумів далеко не так, як д[обродій] Старицький, і дав нам переклад, з яким можемо без сорому показатися в концерті європейських перекладачів великого британця.

⁴⁹ Лист до Олександри Милорадович від 3 травня 1857: Там само. – С. 114.

Держачися оригіналу далеко докладніше, ніж його попередники, Куліш уміє при тім надати своєму перекладові свій індивідуальний колорит, щось таке, що дозволяє відразу пізнати в нім працю Куліша, а не жодного іншого українського поета. Є якийсь своєрідний тихий пафос, якийсь розмірений широкий подих у власних творах і в перекладах цього автора, щось мов широкі, могутні рухи великого корабля на великій ріці. Може би перекладачеві Шекспіра треба бистріших та звинніших рухів, більше різнородного ритму. Та вже те одно, що Куліш своїм перекладом відкриває перед нами широкі перспективи, куди може дійти наша мова своїм багатством, своєю мелодійністю та різнородністю свого ритму, – вже те величезна його заслуга»⁵⁰.

Сам факт, що саме Франко взявся за редагування і випуск «Шекспірових творів, переложених Кулішем», говорить про ставлення Франка до Куліша. Якщо кинути ретроспективний погляд на те, що на початку ХХ ст. з'явився Шекспір українською мовою, то це спільна заслуга Куліша і Франка⁵¹. Щоправда, ця значна подія не знайшла відповідного відгуку ні в час своєї появи, ні пізніше, коли готувалось до друку повне видання Шекспіра українською мовою, адже, як уже згадувалось, Кулішевим перекладам було приписано лише історико-літературне значення і вони опинились поза увагою дослідників і читачів.

Також варто ще згадати характеристику Кулішевих перекладів із Шекспіра, яку подав у своїй монографії «Пантелеймон Куліш» Дмитро Дорошенко: «Найбільшою заслугою Куліша, як перекладача, є його переклад Шекспірових драм. Як каже Франко, Куліш взявся до

⁵⁰ Франко І. Передмова [до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський] // Франко І. Зібрання творів: У 50-ти томах. – Київ: Наукова думка, 1981. – Т. 32. – С. 169.

⁵¹ Про це детальніше див. мою статтю «Куліш і Франко – інтерпретатори Шекспіра»: Лучук О. Діалогічна природа літератури... – С. 80–85.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

перекладу Шекспіра як «пан української мови», володіючи всіма секретами її багатства й сили, й тому справді його переклади вийшли зразковими, передаючи текст геніального англійця не тільки з найбільшою точністю, але з усіма нюансами його форми. <...> своїми перекладами Шекспірових творів вніс Куліш до скарбниці українського слова якнайдорожчу вкладку: небагато літератур можуть похвалитися такими мистецькими перекладами Шекспіра, як українська – завдяки праці Куліша»⁵².

Наприкінці 1920-их років спеціальну розвідку про Кулішеві переклади драм Шекспіра написав Ярослав Гординський⁵³. Варто наголосити, що тільки в цій розвідці проаналізовано як перший том Кулішевих перекладів із Шекспіра, так і наступні, які вийшли за редакцією Франка. П'ять із дев'яти розділів об'ємного дослідження Гординського присвячені виданню 1882 року, один розділ – про дальшу працю Куліша над Шекспіром, наступні три розділи – про редакторську працю Івана Франка над Кулішевими перекладами. Автор наукового дослідження справедливо вважає, що «переклади драм Шекспіра можемо признати одним з великих замислів Куліша, одною з провідних ідей його письменницької діяльності»⁵⁴. У результаті детального, прискіпливого, але доброзичливого аналізу, автор дійшов висновку, що Куліш перекладав з англійського оригіналу, однак, перекладаючи, міг користуватися й іншими перекладами, серед яких і російські переклади Ніколая Кетчера. На мову Кулішевих перекладів, на думку дослідника, вплинули індивідуальні «прикмети Куліша», сучасна йому доба, англійський оригінал, інші переклади та боротьба з труднощами

⁵² *Дорошенко Д.* Пантелеймон Куліш. – Ляйпціг: Українська накладня, 1922. – С. 204–205. Порівн. також: *Doroshenko D.* Shakespeare in Ukrainian // *The Slavonic and East European Review.* – 1931. – Vol. 9. – P. 708–712.

⁵³ *Гординський Я.* Кулішеві переклади драм Шекспіра // *Записки НТШ.* – 1928. – Т. 148. – С. 55–164.

⁵⁴ Там само. – С. 57.

Шекспірівського тексту; щодо «націоналізації» перекладу, як зауважує Гординський, Куліш пішов задалеко хіба в мові, бо в змісті націоналізація зовсім невелика⁵⁵.

Тут доречно нагадати, як сам Куліш розумів переклад. Свої думки про переклад Куліш висловив у передмові до першого тому «Записок о Южной Руси»: «Так как язык наших Малороссийских дум и преданий доступен не всем Великорусским читателям, то я счел нужным приложить к ним возможно точный перевод. Я говорю *возможно точный* потому, что передать в точности характер Южно-Русской речи на Северно-Русском языке нет никакой возможности <...>. Вообще я должен сказать, что весь мой перевод есть только средство к уразумению подлинника, но никак не замена его для людей, знающих по-Малороссийски»⁵⁶. Чи використовував Куліш ті ж самі прийоми і до перекладу Шекспіра – треба досліджувати окремо, проте, тут можемо спостерігати певні теоретичні розмірковування Куліша про підходи до перекладу, які дуже близькі до тих, що культивуються в перекладознавстві сьогодні.

Тепер твори Пантелеймона Куліша виходять окремими виданнями; це свідчить про повернення йому, сказати б, громадянства в українській літературі. Але необхідно також досліджувати різноманітні аспекти Кулішевої діяльності, адже його постать настільки значуща в нашій літературі, що вимагає досліджень навіть у найменших нюансах. Звичайно, Кулішеві переклади (і не тільки з Шекспіра) – не дрібний нюанс, але все ж таки мало досліджуваний поки що аспект.

З огляду на це, великі надії та сподівання можна покладати на проект Повного видання творів Пантелеймона Куліша, ініційований Інститутом «Критики» у Києві,

⁵⁵ Там само. – С. 95.

⁵⁶ Записки о Южной Руси / Издал П. Кулиш. – С.-Петербург: В типографии Александра Якобсона, 1856. – Том первый. – С. VI–VII.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

що здійснюється за підтримки Українського наукового інституту Гарвардського університету⁵⁷. Це амбітний проєкт, який потребує кваліфікованої праці десятків науковців і дослідників. Якщо його ініціатори дбатимуть про якість підготовлених і виданих томів і залучать до праці над проєктом фахівців з різних галузей, а не лише дбатимуть, щоб томи виходили якнайшвидше, то, ймовірно, нарешті матимемо усі твори Пантелеймона Куліша видані та прокоментовані, бо мало ймовірно, що найближчим часом ще хтось візьметься за такий великий проєкт. Особливої уваги потребують Кулішеві переклади з Шекспіра, оскільки при їх публікації важливо не втратити мовних та стильових особливостей перекладача, а також, відновлюючи первісний текст перекладів Куліша, варто подати до перекладів детальні коментарі, порівнюючи їх як з оригіналами (тогочасними і сучасними), так і з іншими, доступними Кулішеві, російськими, польськими та німецькими перекладами Шекспірових п'єс. Тоді, треба сподіватися, недоступні й невідомі раніше переклади Куліша з Шекспіра стануть об'єктом широкого обговорення і прискіпливого наукового аналізу.

⁵⁷ Див.: Пантелеймон Куліш: Повне зібрання творів: Проспект. – Київ: Критика, 2005. – 16 с.

VII. Рецензії, огляди, повідомлення

УДК: 821.111:82-12:778.5

Добсон Майкл
(Стретфорд-на Ейвоні, Англія)

Про «Аноніма»

У статті розглянуто зв'язок фільму режисера Р.Еммеріха «Анонім», який вийшов на екрани у 2011 році, з вікторіанськими конспірологічними теоріями, що стосуються авторства шекспірівського канону. Коротко висвітлені основні гносеологічні чинники, які зумовили виникнення так званого «шекспірівського питання» в добу Романтизму, а також сприяють збереженню інтересу до нього в наші дні.

***Ключові слова:** Вільям Шекспір, Роланд Еммеріх, «Анонім», шекспірівське питання, вікторіанські конспірологічні теорії, антистретфордівці, Делія Бекон, 17-й граф Оксфорд.*

Скільки б ми не переконували, що нас цікавить лише те, що реально відбувалося в історії, очевидно, що іноді нам і самим кортить додати казкового присмаку власним розповідям про минуле. Шекспір це розумів дуже добре. Тож і представив своєму глядачеві, приміром, Ричарда III як горбатого злого дядька, законно знищеного добрим принцом-месником, хоча насправді це був досить неоднозначний в історичному плані політик, якого переміг та вбив претендент на трон. Історія може постачати чудовий матеріал для драми, однак вона потребує певного міфічного підґрунтя, аби по-справжньому захоплювати уявлення.

VII. Рецензії, огляди, повідомлення

Так само і фільм режисера Роланда Еммеріха «Анонім» (2011), – який пропонує версію елизаветинської історії, що буквально одержима монархією, батьківством і узурпацією, версію, згідно з якою законному спадкоємцеві зловмисно перешкоджають посісти англійський трон, – робить лише те, що історична драма робила з часів Шекспіра, – тобто, збуджує нашу уяву за рахунок маскарадних костюмів, а також завдяки згадкам про кілька реальних подій та деяких історичних осіб. Щоправда, Шекспір ніколи не заходив так далеко, аби стверджувати, що нібито реального Ричарда III взагалі не існувало, а був лише ошуканець, котрий використовував псевдонім. Не доводив він також і того, що 1485 рік нібито був роком абсолютного миру, а Босвортська битва цинічно сфальсифікована владною верхівкою. Натомість, сюжет «Аноніма» вибудовується на твердженні, що нібито Шекспір взагалі не був Шекспіром. Це не просто зразок еротичної історичної драми у кращих елизаветинських традиціях: вона відбиває значно пізніші умонастрої, що пов'язані з великими вікторіанськими конспірологічними теоріями.

Я кажу «вікторіанські», бо до 1850-х років стосовно авторства Шекспіра не було жодних сумнівів. Першою маніфестацією альтернативної думки стала стаття Делії Бекон «Вільям Шекспір та його п'єси», надрукована в журналі «Патнем» (1856). Д.Бекон, американка, якій не давали спокою й більш очевидні питання щодо авторства Старого Заповіту та джерел епічних творів Гомера, вважала, що шекспірівські п'єси були усвідомленою спробою поширення просвітництва, сучасності та прогресу, а отже, вони мали бути написані не одним надзвичайно талановитим професіоналом у сфері шоубізнесу, а таємною групою філософів, які прагнули змінити світ. І лідером цієї групи, натякала вона, міг бути лише сер Френсіс Бекон, котрому якимось чином

вдавалося втискати у свій розклад ці таємні зібрання поміж службовими обов'язками Генерального прокурора та спробами винайти емпіричну науку.

Делія Бекон померла в психіатричній лікарні після того, як їй не вдалося знайти жодного підтвердження своєї теорії, але її приклад не зупинив наступних хвиль її послідовників, які приписували п'єси то одному лише Бекону, то Крістоферу Марло, то 5-му графу Ретленду, то 6-му графу Дербі, то 17-му графу Оксфорду і навіть самій королеві Єлизаветі I з-поміж багатьох інших. Очевидна істина, що Шекспіра написав сам Шекспір, на жаль, не є новиною, а популярна журналістика, починаючи з 1850-х років, за будь-яку ціну хоче новин: їй донині значно легше потрапити на шпальти газет з дикими вигадками про Шекспіра, ніж із будь-якою іншою інформацією на цю тему.

Шекспірознавці, коли їм вдалося заспокоїтися, іноді, мимоволі, почали віддавати належне надзвичайній рішучості та винахідливості «антистратфордівців». Оскільки кожна їхня теорія стверджує, що професійний театральний актор Вільям Шекспір не був автором шекспірівського канону, то вони повсякчас мають якимось чином пояснювати, чому так багато його сучасників казали, що це зробив саме він (починаючи з його друзів-акторів Джона Гемінга і Генрі Конделла, його колеги Бена Джонсона й усіх тих, хто причетний до видання Фоліо, включно з Френсісом Мерезом та розпорядником розваг, і закінчуючи представниками парафіяльного керівництва церкви Св.Трійці в Стретфорд-на-Ейвоні), та чому ніхто з інших сучасників Шекспіра ніколи не висловлював сумнівів щодо його авторства. Більшість оглядачів, тим не менш, надзвичайно вражає стійкий імунітет антистретфордівців до документальних доказів, і не лише тих, які підтверджують, що саме Шекспір написав свої твори, але й тих, які доводять, що декілька альтернативних

VII. Рецензії, огляди, повідомлення

кандидатів, включаючи й графа Оксфорда, померли задовго до того, як він закінчив писати. Чому взагалі виникло це дивне переконання, що Шекспір нібито був містифікацією?

За часів Делії Бекон дискусія стосовно авторства Шекспіра була неминучою випадковістю. В добу Романтизму, такі трансцендентні, псевдо-благоговійні заяви робилися з огляду на надзвичайний поетичний тріумф Повного зібрання його творів, оскільки важко було уявити, що якась проста людина могла все це написати. В той же час, на тодішнє розуміння того, якого рівня освіченості міг досягти Стретфорд у XVI столітті, все ще суттєво впливала вітчизняна традиція культу Шекспіра, якій подобалося змальовувати драматурга як мало-освіченого сина ворікширської землі, суто національного генія, що описував світ, жодним чином не орієнтуючись на якісь зарубіжні або класичні літературні моделі. Ці два твердження – що шекспірівський канон втілює найвище досягнення людської культури, тоді як сам Вільям Шекспір був зовсім неосвіченим селюком – поєдналися, аби наштовхнути Делію Бекон та її більш снобістських наступників на думку, що титульна сторінка Фоліо і попередня інформація в ньому могли бути лише частиною вигаданої ретельно розробленої шаради, складеної якоюсь високопоставленою особою. Відповідним чином, вони невірно витлумачували літературну складову доволі солідної Шекспірової освіти в елизаветинській грама-тичній школі, вбачаючи в ній доказ того, що «реальний» автор нібито відвідував Оксфорд або Кембридж.

Це перекручене уявлення підсилювалося характерним для XIX ст. поглибленням відчуття, що існує чітка межа між Поезією (безкорисливим проявом високої культури) та живим театром (корисливою формою протонародної розваги). Водночас, коли до театрального виміру Шекспірових творів почали ставитися з особливою недбалістю

(п'єси, що трактувалися вікторіанськими критиками здебільшого як величні поеми, а не як призначений для практичної реалізації сценарій, безжально різалися та змінювалися згідно з вимогами тогочасної сцени), саме тоді стало можливим, як це не парадоксально, навіть той факт, що Вільям Шекспір був відомим професійним актором і людиною театру, наводити на підтвердження думки, що нібито він не міг написати цих п'єс, хоча насправді цей факт засвідчує якраз протилежне.

Попри апеляцію до тих британців, які воліють вважати, що геніями стають лише ті, у кого є можливість насолоджуватися дорогою приватною освітою, поширення конспірологічних теорій щодо авторства Шекспіра має ще й національні виміри. Делія Бекон була американкою, і кандидати на авторство, у чийх жилах текла блакитна кров, досі знаходять найпалкіших (і надзвичайно щедрих) прихильників саме у Сполучених Штатах – країні, чийм громадянам, що давно звільнилися від британської монархії та аристократії, вочевидь, легше плекати романтичні фантазії про невизнані таланти англійських аристократів, ніж самим британцям. Представники інших національностей також у ті часи тішилися думкою, що вони знають «справжнього» Шекспіра краще, ніж його співвітчизники: на початку ХХ ст. німецькі конспірологічні теоретики з особливою прихильністю ставилися, приміром, до графа Ретленда, в той час як їхні французькі опоненти віддавали перевагу графу Дербі, а в Австрії Зигмунд Фройд, через недостатню поінформованість зробив ставку на графа Оксфорда, побачивши класичний випадок виявленої ним дитячої фантазії про таємне аристократичне походження,

Отже, німецький режисер Роланд Еммеріх із значним запізненням видерся зі своїм «Анонімом» на скрипливий вікторіанський оркестровий фургон. Ця стрічка, яка обирає найбільш сенсаційну і вигідну для малобюджетних

VII. Рецензії, огляди, повідомлення

фільмів категорії «Б» гіпотезу, що нібито саме граф Оксфорд писав п'єси Шекспіра, намагається поєднати комерційну привабливість «Закоханого Шекспіра» і «Коду да Вінчі». У відповідності до сценарію фільм стверджує (і деякі оксфорд'янці, дивна річ, насправді у це вірять), що у Повному зібранні творів, і особливо у «Гамлеті», закодовано оповідь про те, що граф Оксфорд був не лише загадковим автором шекспірівського канону, але й таємно народженим сином, а згодом і коханцем королеви Єлизавети I, буцімто саме він був таємним батьком графа Саутгемптона – невизнаного законного спадкоємця англійської корони.

Якщо серйозно розглядати цей фільм в контексті реальних історичних подій, то він опиняється поза межами раціональних спростувань, настільки очевидною є його безглуздість і настільки дико він суперечить усім тим численним фактам, що відомі нам про Шекспіра, елизаветинський театр, графа Оксфорда, Єлизавету, а також Саутгемптона. Втім, якщо розглядати його як версію одного з вічно поновлюваних у нашій культурі марень – казочки про пригнобленого законного принца, якого підступно позбавили спадщини й визнання, – то він дає нам серйозний привід, аби замислитися над тим, як легко іноді фантазії, народжені в деяких умах, можуть ставати набагато привабливішими за чисту правду.

*Переклали з англійської
Вікторія Шереметьєва і Юрій Черняк*

Summaries

Olena Lilova

The peculiarities of representing biblical texts in English mystery plays of the Middle Ages (on the material of the *Play of Noah and his Sons*)

It's shown that the farcical component not only charges the pageant with a powerful entertainment element but also helps to reveal the play's subject matter at its best. The farcical character of Noah's wife Jill comes out to be an embodiment of human sins that cause the Deluge in the biblical story. Jill's salvation together with other inhabitants of the Ark allows treating the catastrophe as an ordeal a sinner has to go through to be restored to God's grace.

The author of the article concludes that Medieval mysterious drama was highly open to the influences of the laic popular theatre of the day.

Key words: *mystery, pageant, farce, biblical plot, dramatic structure, the Corpus Christie day.*

Nataliya Torkut

John Lyly as a fashion-maker in literature: biography and works in the context of the epoch

The article represents an outline of literary heritage of John Lyly, one of the most gifted Elizabethan "men of letters", whose style greatly influenced many of his contemporaries. Lyly's creative searches are brought into correlation with his biography and the broad socio-cultural context of the late English Renaissance which discovers a perspective of understanding the nature of this artistic ambitions and major imperatives of his life activity. Literary credo of this writer was determined by renaissance traits (enthusiastic attitude to ciceronian rhetorics, apology for antiquity and cult of erudition) combined with manneristic striving for being eccentric. This combination resulted into assiduous polishing his personal style (euphuism) and numerous innovations in the field of comedigraphy.

Key words: *John Lyly, Elizabeth Tudor, Renaissance, antiquity, rhetorics, euphuism, "Euphues", comedy.*

Kseniia Boryskina

Specifics of representation of «Roman text» in W.Shakespeare's «Julius Caesar»

The article deals with the analysis of the «Roman text» in the play «Julius Caesar» by W.Shakespeare. It is suggested that it would be relevant to single out three main layers in the text formation. The first is built with the help of various

Summaries

toponyms and helps to create integral view of the city's limited chronotopos. The second is based on the cultural decoding of religious beliefs and philosophical views. The third – metaphysical layer – provides the most complex vision of W.Shakespeare's understanding of Rome as a model for civilization progress.

Key words: «Roman text», local text, chronotopos, locus, model, romanness, antinomy.

Nikolayenko Svitlana **Symbolism of the Rose topos in 'The Sonnets' by William Shakespeare**

The analysis of the image of the Rose reflected in 'The Sonnets' by William Shakespeare, is done in the article. Shakespeare's Rose has many guises, which, on the one hand, embody the harmony of spiritual treasure and beautiful appearance, and, on the other hand, demonstrate the imperfectness of earthly beauty, the danger of distortion of the perfectness given by the Nature and of the genuine ideal substitution. The image of the Rose is one of the core symbols in Shakespeare's imaginative system and it can be a clue to understanding his sonnets.

Key-words: the image of the Rose, Shakespeare's sonnets, symbol, the Rose of beauty, beauty, love, good.

Iryna Bezrodnykh **Poetics of the book of poetry "Hesperides" by Robert Herrick**

The article considers the stylistic peculiarities of the book of poetry "Hesperides" by the senior representative of the Cavaliers.

Key words: Cavalier poet, topos, concept, poetic style.

Mark Sokolyansky **"Rebellion of giants" and the new reality (Shakespearean irony as the key to modern history)**

The article analyzes the scene of Laertes's rebellion in "Hamlet" which was interpreted by the orthodox Soviet critics largely in terms of "class struggle." Consideration of this episode in view of the ironic sense implied by the playwright, paves the way for a new reading, which takes into account the inherent Shakespeare's criticism of Caesar-like stereotype of thinking.

Key words: Shakespeare, "Hamlet", Laertes's rebellion, irony, usurpation of power, Caesar-like stereotype of thinking.

Summaries

Dar'ya Lazarenko

Metatextual potential of Shakespeare's "Hamlet" and the Specificity of its Realization

The authors of the article attempt to shed light upon the problem the metatextual resources of Shakespeare's "Hamlet". Basing her research on the experience accumulated in the sphere of linguistics, philosophy and literary studies, the author distinguishes three main levels of actualization of the metatextual potential of Shakespeare's "Hamlet" (intratextual, intertextual and intersemiotic) and describes each of them.

Key words: *Shakespeare, Hamlet, metatextuality, meta-operator, meta-fragment, intersemiotic metatext.*

Olha Tsyhanok

About the popularity of Renaissance epitaphs in the Ukrainian poetics of the XVII–XVIII centuries

The article determines the popularity of a Renaissance epitaph as the sample of the genre in old Ukrainian poetics. The study is based on the analysis of all the epitaphs in the manuscripts stored in Ukrainian libraries. In terms of Ukrainian courses, a Renaissance Flemish epitaph to a teacher of grammar was extremely popular. The frequency of sixteen Italian epitaphs quotation was different (occurred in one to seven treatises). Six epitaphs written by the Polish poets occur in two to five courses. Some of the British, French, and German Renaissance epitaphs were occasionally quoted.

Key words: *Renaissance, poetics, epitaphs.*

Ivan Mehela

W. Shakespeare's comedy "Midsummer Night's Dream" an exploration of the unexplored (attempt of hermetic reading)

The article represents the attempt to analyze the deep sense of W. Shakespeare's comedy "Midsummer Night's Dream" with regard to its hermetic, magic-astrological component. The author argues that hermetic ideas were an important element of Shakespeare's creative thinking, and therefore playwright's focus on them in this play is quite deliberate.

Key words: *Shakespeare, hermetism, comedy-fairytale, dreams, astral script, imagination, infatuation.*

Mykola Sulyma

**Place of "Novokozatski Sonnets" (1886) by Fyntyk Shlyahychenko
in the history of Ukrainian sonnet**

The article deals with the unrenowned "Novokozatski Sonnets" (1886) by Fyntyk Shlyahychenko (Bogdan Didytsky's pseudonym) – one of the ideologists of Russophiles movement in Halychyna. This work, which represents description of Russophiles activity in the form of a sonnet, contains considerable controversy with Ukrainians, particularly with P.Kulish, M.Drahomanov, I.Franko, Om.Ohonovsky and others.

Key words: *Fyntyk Shlyahychenko, Bogdan Didytsky, Ivan Franco, "Novokozatski sonnets", Russophilia.*

Darya Moskvitina

**Shakespeare's echo in the early American drama
(based on "Prince of Parthia" by Thomas Godfrey)**

The article gives a review of the development of the late XVIII century American drama which is presented as the result of European drama reception, Shakespeare's works in particular. Analysing the tragedy "The Prince of Parthia" the author demonstrates the presence of highly concentrated Shakespeare intertextuality in early American drama, which is sure to make a remarkable impact on it in the future.

Key-words: *W. Shakespeare, early American drama, reception, Th. Godfrey, «The Prince of Parthia».*

Natalia Liubarets'

**Shakespeare in Virginia Woolf's artistic reception
(on the material of the novel *Orlando*)**

The article is devoted to the analysis of the artistic reception of Shakespeare's works in *Orlando* by Virginia Woolf. Shakespearean discourse functioning on the level of the novel subject, plot and poetical associations is under consideration in the article. The modernist author's reception of Shakespeare's personality and works is argued to be meta-textual.

Key words: *Shakespearean discourse, the disguise motif, metamorphosis, androgyny, artistic reception, autobiographical principle.*

Viktor Marynychak

**Hamlet Phenomenon in Pasternak's Intentionality:
Focus, Comprehension, Intentional Synthesis**

The article deals with the analysis of Hamlet as a culture-making phenomenon in the context of B. Pasternak's conscious intentional reception. The double heuristics of the intentionality, which enables the perception of intentional thingness and self-perception, is highlighted in the article. Due to the semantic multi-layeredness of "Hamlet", that should be treated in the broad textual and non-textual contexts (i.e. through the life and creative work of Iury Zhyvago and B. Pasternak), the author emphasizes that in the process of intentional synthesis the actualization of the elements with axiological meaning is of a top priority.

Key words: axiological synthesis, intentionality, cultural phenomenon, spirituality, intentional horizon, axiological semantics, context.

Tetyana Sverbilova

**Shakespearean intertext as genre-creating dominant
of vaudevillian situation in comedy
"In Ukrainian Plains" by O. Korniychuk**

The article is devoted to the peculiarities of vaudevillian situation formation in one of the most popular comedies of the Soviet era "In Ukrainian Plains" by O. Korniychuk, which is unique sample of collective experience in vaudeville-kitsch in the Soviet drama of 30's. It is noted that the Ukrainian playwright combines in one story two plays of Shakespeare – tragedy ("Romeo and Juliet") and comedy ("The Taming of the Shrew") making travesty and respectively converting them into melodrama and farce. Whereby Shakespearean intertext becomes a means of creating a popular text belonging to mass culture of socialist realism.

Key words: intertext, O. Korniychuk, W. Shakespeare, "In Ukrainian Plains", socialist realism, farce, melodrama, kitsch.

Dmytro Drozdovs'kyi

**Philosophical aspects of Shakespearean discourse
in Eagor Kostetzky's interpretations: 'simultaneous of multifaceted'**

In the paper, we have an attempt to define the philosophical aspects of the Shakespearean discourse in Eagor Kostetzky's works. The key concept 'simultaneous of multifaceted' has been analyzed as the central one and according to Kostetzky's views, it has the medieval and renaissance philosophical ground; however, in the XX Century, it was also explained in sciences. The Baroque

Summaries

elements in Ukrainian Shakespearean discourse and Shakespearean poetics have been discussed.

Key words: Eaghor Kostetzky, Shakespearean discourse, comparative literature, Baroque, symbolism.

Oleksandr Pronkevich **Transformation of Don Quixote's Somatic Code in the Russian Film of the 20th Century**

The first part of the paper starts with definition of “Don Quixote’s somatic code”, which consists of the fixed features of the corporeal representations of Don Quixote and Sancho Panza in the visual arts. In the second part of the paper the concept of the somatic code is used for interpretation of body representation in three films *Don Quixote* (1957) by G. Kozintsev, puppet cartoon *Liberated Don Quixote* by V. Kurchevky (1987), and *Don Quixote Returns* (1996). In the first movie the images of Don Quixote’s and Sancho Panza’s bodies express tragic comic attitudes towards life. In the animated cartoon they symbolize tragedy of the epoch. In the film by V. Livanov they are used to parody the values of Romantic Quixotic heroism.

Key-words: quixotic behavior, somatic code, visual arts, film, semiotics of body.

Olha Luchuk **Panteleimon Kulish and Shakespeare: a 19th century translation project**

The subject of the paper is one of William Shakespeare’s first Ukrainian interpreters, an outstanding Ukrainian writer and translator of the 19th century, Panteleimon Kulish. In the mid-19th century, when Kulish started his literary career, one of his “programs” was the Europeanization of Ukrainian literature through the translation and interpretation of world literature. In Kulish’s time, Ukrainian literature was in need of “a high style,” and Kulish was really the first who not only realized that it was possible to achieve this goal through translations, but also started working towards that goal himself. His translations of the Bible, Shakespeare’s plays, as well as his poetry collection *Pozychena kobza* are good examples of such work. Kulish’s translations from canonical authors such as Shakespeare, Goethe, and Byron demonstrate his intentions to Europeanize Ukrainian literature. His expert knowledge of several European languages allowed him to familiarize himself with the latest developments in European literature and to integrate them into his poetry and novels. In the context of Kulish’s “program” of Europeanization of Ukrainian literature, his translations from Shakespeare deserve special attention. As a matter of fact, Kulish planned to translate all of Shakespeare’s plays into Ukrainian, just as August Wilhelm Schlegel did for

Summaries

German literature. From Kulish's letters to his friends, we learn that he planned to translate 27 of Shakespeare's plays and wanted to publish them in a nine-volume edition. But for certain reasons he did not realize his plans fully and translated only 13 of the plays into Ukrainian. Unfortunately, only three of Kulish's translations were published during his lifetime and appeared in Lviv in 1882 as volume one of Kulish's translations from Shakespeare. The remaining ten appeared posthumously in Lviv in 1899-1902 and were edited by Ivan Franko. In her research, the author analyses Kulish's correspondence, in particular those letters in which Kulish wrote about his plans concerning Shakespeare. The paper also explores some archival materials which help to understand Kulish's great interest in Shakespeare and his works. In addition, the paper traces the reaction to Shakespeare's works in Kulish's translations in the early 1880s, as well as in modern times. In fact, Kulish's translations from Shakespeare did not receive an appropriate reaction either at the time when they were published, or later, when Shakespeare's complete works were being prepared for publication in Ukraine. Kulish's translations were assigned only a minor place in the literary history, and they ended up without an audience of scholars and readers. The author emphasizes that it is important to begin efforts to return Kulish's translations into the corpus of Shakespeare in Ukrainian, as masterful specimens of the artistic incorporation of foreign literary works into Ukrainian culture. To make it possible for these translations to be included in future academic editions of Kulish's works, it is essential to restore Kulish's authentic text, which, among other things, also illustrates Kulish's theory of "the Old Slavonic rebirth" of the Ukrainian language. Since Kulish's authentic translations have never been made available to the Ukrainian reading public, the author believes that it is an appropriate time now to publish them with extensive analysis and commentaries.

Key words: Shakespeare, Translations into Ukrainian, Panteleimon Kulish, Translation Studies.

Michael Dobson On Anonymous

The article represents a short analysis of the Antistratfordian theories in "Shakespeare authorship question" popular from the mid nineteenth century. The author combines his scientific observations with a scathing critical review of a recent contemporary mass-cultural attempt in interpreting "Shakespeare question" - the film "Anonymous" directed by a German-born American R. Emmerich.

Key words: William Shakespeare, Roland Emmerich, "Anonymous", Shakespeare authorship question, Victorian conspiracy theories, antistratfordians, Delia Bacon, 17th Earl of Oxford.

Резюме

Лилова Елена

Специфика художественной репрезентации библейного сюжета в английской средневековой мистерии (на материале *Пьесы про Ноя и его сыновей*)

В статье показано, что фарсовая составляющая педжента Ной и его сыновья не только привносит мощный развлекательный заряд в мистериальное действие, но также способствует более полному раскрытию основной темы произведения. Так, фарсовый образ Джил выступает ярким примером греховности человеческой природы, что является причиной потопа в библейной притче. Спасение же Джил вместе с остальными обитателями ковчега позволяет трактовать катастрофу как испытание, которое проходит грешник на пути к очищению от греха. В статье также делается вывод о взаимообусловленном развитии «высокой» (на примере мистерии) и «низовой» (на примере фарса) линий в культуре европейского средневековья.

Ключевые слова: мистерия, педжент, фарс, библейный сюжет, сюжетно-композиционная структура, праздник Тела Христова.

Торкут Наталья

Джон Лили – законодатель литературной моды: творческая биография на фоне эпохи

В статье представлен обзор литературного наследия одного из наиболее талантливых писателей-елизаветинцев Джона Лили, чья художественная манера существенно повлияла на творчество многих прозаиков и драматургов того времени. Творческие поиски этого литератора рассматриваются в соотнесении с его биографией и широким социокультурным контекстом позднего английского Возрождения, что позволяет лучше осознать природу его художественных амбиций и основные императивы жизненной активности. Определяющим для творческого кредо Лили было сочетание ренессансных черт (увлечение цicerоновской риторикой, пиететное отношение к античности, культ эрудиции) с маньеристическим стремлением быть оригинальным. Это чувствуется и в тщательной отшлифовке авторского почерка (эвфуизма), и в многочисленных новациях в сфере комедиографии.

Ключевые слова: Джон Лили, Елизавета Тюдор, ренессанс, античность, риторика, эвфуизм, «Эвфуэс», комедия.

Борискина Ксения
Специфика репрезентации «римского текста»
в пьесе «Юлий Цезарь» В.Шекспира

В статье анализируется специфика репрезентации «римского текста» в пьесе В.Шекспира «Юлий Цезарь». Предлагается выделять три основных уровня в структуре текста. Первый формируется с помощью ряда культурно значимых топонимов, которые способствуют ограничению локализации хронотопа. Второй структурируется на основе декодирования религиозных верований и философских доктрин древних римлян. На третьем уровне Рим подносится до метафизического статуса модели цивилизации.

Ключевые слова: *«римский текст», локальный текст, хронотоп, локус, модель, римскость, антиномичность.*

Николаенко Светлана
Символика топоса Розы в сонетарии Вильяма Шекспира

Анализ художественного образа Розы, представленный в статье, свидетельствует о том, что Роза у Шекспира имеет много ипостасей, которые, с одной стороны, воплощают идеал красоты и символизируют гармонию духовного богатства и внешней привлекательности, а с другой – демонстрируют несовершенство земной красоты, опасность искажения дарованного природой совершенства и подмены истинного идеала. Этот образ – один из центральных символов образной системы В.Шекспира – может служить ключом к пониманию его сонетов.

Ключевые слова: *образ Розы, сонеты Шекспира, символ, Роза красоты, красота, любовь, благо.*

Безродных Ирина
Поэтика сборника «Геспериды» Роберта Геррика

Статья посвящена рассмотрению стилевой особенности поэтического сборника «Геспериды» представителя старшего поколения «кавалеров» Роберта Геррика.

Ключевые слова: *поэт-«кавалер», топос, концепт, поэтическая манера.*

Соколянский Марк
«Мятежи гигантов» и новая реальность
(шекспировская ирония как ключ к современной истории)

В статье анализируется сцена бунта Лаэрта в «Гамлете», которая ортодоксальной советской критикой трактовалась в основном в терминах

Резюме

«классовой борьбы». Рассмотрение этого эпизода с учетом иронического смысла, вложенного драматургом, открывает путь к новому его прочтению, которое учитывает свойственное Шекспиру критическое отношение к цезарианскому стереотипу мышления.

Ключевые слова: Шекспир, «Гамлет», Лаэрт мятеж, ирония, узурпация власти, цезарианский стереотип мышления.

Лазаренко Дарья **Метатекстуальный потенциал «Гамлета» В.Шекспира и особенности его реализации**

Статья посвящена исследованию специфики реализации метатекстуального потенциала «Гамлета» В.Шекспира в интеллектуально-духовном контексте позднего Ренессанса. Автор выделяет три уровня функционирования метатекстуальности в трагедии «Гамлет»: внутритекстовый, межтекстовый и межсемиотический, анализируя каждый из них.

Ключевые слова: Шекспир, Гамлет, метатекстуальность, мета-оператор, метафрагмент, интерсемиотический метатекст.

Циганок Ольга **О популярности ренессансных эпитафий в украинских поэтиках XVII–XVIII вв.**

В статье определяется популярность ренессансной эпитафии как образца жанра в древних украинских поэтиках. Исследование проводится на основе анализа всех эпитафий, которые находим в сохранившихся в украинских библиотеках рукописях. Очень популярной в украинских курсах была только фламандская ренессансная эпитафия учителю грамматики. Частотность цитирования шестнадцати итальянских текстов разная, от одного до семи трактатов. Шесть эпитафий польских поэтов фиксируются в двух– пяти курсах, цитирование некоторых английских, французских и немецких ренессансных эпитафий – спорадическое.

Ключевые слова: ренессансный, поэтики, эпитафии.

Мегела Иван **Комедия В.Шекспира «Сон в летнюю ночь» как познание непознанного (попытка герметического прочтения)**

В статье предпринята попытка анализа глубинного смысла комедии В. Шекспира «Сон в летнюю ночь» с учетом ее герметичной, магико-астрологической составляющей. Автор доказывает, что герметичные

Резюме

представления являлись важным элементом художественного мышления Шекспира, поэтому и ориентация драматурга на них в этой пьесе была вполне сознательной.

Ключевые слова: Шекспир, герметизм, комедия-сказка, сновидения, астральный план, воображение, влюбленность.

Сулима Николай

Место «Новокозацких сонетов» (1886) Финтика Шляхтиченко в истории украинского сонета

В статье рассматриваются малоизвестные «Новокозацкие сонеты» (1886) Финтика Шляхтиченко (псевдоним Богдана Дидицкого) – одного из идеологов «москвофильства» в Галиции. Это произведение, представляющее собой сонетное описание деятельности «русофилов», содержит острую полемику с украинцами, в частности с Пантелеймоном Кулишом, Михайлом Драгомановым, Иваном Франко, Омеляном Огоновским и др.

Ключевые слова: Финтик Шляхтиченко, Богдан Дидицкий, Иван Франко, «Новокозацкие сонеты», «москвофильство».

Москвитина Дарья

Шекспировское эхо в ранней американской драматургии (на материале драмы Томаса Годфри «Принц парфянский»)

В статье представлен обзор развития американской драматургии второй половины XVIII века, которая интерпретируется как продукт рецепции образцов европейской драматургии, в частности пьес В.Шекспира. На примере трагедии Т.Годфри «Принц Парфянский» показана высокая концентрация шекспировской интертекстуальности в ранней американской драматургии, что, несомненно, оказало существенное влияние на ее дальнейшее развитие.

Ключевые слова: В.Шекспир, ранняя американская драматургия, рецепция, Т.Годфри, «Принц Парфянский».

Любарец Наталия

Шекспир в творческой рецепции Вирджинии Вулф (на примере романа «Орландо»)

Статья посвящена анализу творческой рецепции художественного наследия Шекспира в произведении Вирджинии Вулф «Орландо». Рассматривается функционирование шекспировского дискурса в романе на уровне тематических, сюжетных и поэтикальных ассоциаций. Утверждается

Резюме

восприятие писательницей-модернисткой личности и творчества Шекспира как метатекста.

Ключевые слова: шекспировский дискурс, мотив переодевания, метаморфоза, андрогинность, творческая рецепция, принцип автобиографизма.

Маринчак Виктор

Феномен Гамлета в интенциональности Пастернака: направленность, постижение, ценностный синтез

В статье представлен анализ культуропорождающего потенциала образа Гамлета в контексте осознанного интенционального восприятия Б.Пастернака. При этом внимание фокусируется на двойной эвристичности интенциональности (познании интенциональной предметности и самопознании). В связи с семантической многослойностью текста "Гамлета", который рассматривается в широком текстовом и внетекстовом контекстах (то есть сквозь призму жизни и творчества Юрия Живаго и Б.Пастернака), автор статьи подчеркивает первоочередность актуализации ценностно значимых элементов в процессе интенционального синтеза.

Ключевые слова: интенциональность, феномен Гамлета, духовность, ценностная семантика, контекст, интенциональный синтез.

Свербилова Татьяна

Шекспировский интертекст как жанросоздающая доминанта водевильной ситуации в комедии А.Корнейчука «В степях Украины»

Статья посвящена особенностям формирования водевильной ситуации в одной из самых популярных комедий советского периода – пьесе А. Корнейчука «В степях Украины», которая представляет собой уникальный для советской драматургии 30-х гг. опыт колхозного водевиля-китча. Отмечается, что украинский драматург объединяет в одном сюжете две пьесы Шекспира – трагедию («Ромео и Джульетта») и комедию («Укрощение строптивой»), травестируя их, соответственно, в мелодраму и водевиль, при этом шекспировский интертекст превращается в средство создания популярного текста массовой культуры соцреализма.

Ключевые слова: интертекст, Корнейчук, В. Шекспир, «В степях Украины», соцреализм, водевиль, мелодрама, китч.

Дроздовский Дмитрий

**Философия шекспировского дискурса в интерпретациях
Игоря Костецкого: «одновременность разновременного»**

В статье представлена попытка обозначить философские аспекты шекспировского дискурса в статьях Игоря Костецкого. В центре внимания находится концепт «разновременности одновременного», который, по мнению Костецкого, имеет средневеково-ренессансную философскую природу, а в XX в. находит свое обоснование и в области точных наук. Также проанализированы причины обращения Костецкого к дискурсу барокко и определение поэтики шекспировского дискурса как барочного.

Ключевые слова: Игорь Костецкий, шекспировский дискурс, сравнительное литературоведение, барокко, символизм.

Пронкевич Александр

**Трансформация донкихотского телесного кода
в русском кинематографе XX века**

В первой части статьи обосновывается понятие «донкихотского соматического кода», суть которого сводится к тому, что изображение тел Дон Кихота и Санчо Панса приобрело канонические черты, влияющие на формы представления этих персонажей в визуальных искусствах. Во второй части понятие «донкихотского соматического кода» используется для интерпретации форм телесности в трех фильмах «Дон Кихот» Г.Козинцева (1957) и «Дон Кихот возвращается» В.Ливанова (1996) и мультипликационной картины «Освобожденный Дон Кихот» В. Курчевского (1987). У Г. Козинцева образы тел Дон Кихота и Санчо Пансы выражают трагикомическое мироощущение, в мультипликационном фильме они передают драматизм и трагизм эпохи, а в фильме В.Ливанова становятся фарсом и пародией.

Ключевые слова: «донкихотство», «телесный код», визуальные искусства, кинематограф, семиотика телесности.

Лучук Ольга

Пантелеймон Кулиш и Шекспир: переводческий проект XIX века

Статья посвящена одному из первых украинских переводчиков Шекспира, выдающемуся писателю Пантелеймону Кулишу (1819–1897). Его переводы Шекспира, осуществленные в первой половине 1880-х годов, рассматриваются в контексте декларировавшейся им идеи «культурничества», которая предусматривала европеизацию украинской литературы за счет переводов классических произведений. Шекспировская тематика исследуется на основе переписки Кулиша и недавно открытых архивных

Резюме

материалов, а рецепция его переводов представлена как в синхроническом, так и в диахроническом аспектах. По мнению автора статьи, пришло время вернуть Кулиша в украинскую Шекспириану: для этого необходимо подготовить к изданию аутентичные переводы Кулиша, детально прокомментировать их, сравнивая не только с английским оригиналом, но и с теми переводами, которыми Кулиш мог пользоваться при работе над Шекспиром.

Ключевые слова: Вильям Шекспир, переводы на украинский язык, Пантелеймон Кулиш, украинская шекспириана, переводоведение.

Добсон Майкл Об «Анониме»

В статье рассматривается связь фильма режиссера Р.Эммериха «Аноним», который вышел на экраны в 2011 году, с викторианскими конспирологическими теориями, которые касаются авторства шекспировского канона. Кратко представлены основные гносеологические факторы, которые обусловили возникновение так называемого «шекспировского вопроса» в эпоху Романтизма, а также способствуют сохранению интереса к нему наши дни.

Ключевые слова: Вильям Шекспир, Роланд Эммерих, «Аноним», шекспировский вопрос, викторианские конспирологические теории, антистретфордianцы, Делия Бекон, 17-й граф Оксфорд.

Відомості про авторів

Безродних Ірина Геннадіївна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології Дніпропетровського національного університету ім. Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Борискіна Ксенія Володимирівна – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Добсон Майкл – професор, директор Шекспірівського інституту, член ради Європейської асоціації шекспірознавців (ESRA), член редакційних колегій наукових журналів «Shakespeare Quarterly» та «Shakespeare Survey» (Стредфорд-на-Ейвоні, Англія).

Дроздовський Дмитро Ігорович – молодший науковий співробітник відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. Головний редактор відділу критики та публіцистики журналу світової літератури «Всесвіт». Член Національної спілки журналістів України. Член Національної спілки письменників України (м. Київ).

Лазаренко Дар'я Миколаївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Лучук Ольга Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов факультету міжнародних

Відомості про авторів

відносин ЛНУ імені Івана Франка, завідувач кафедри англійської мови Українського католицького університету (м. Львів).

Любарець Наталія Олексіївна – кандидат філологічних наук, асистент кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Маринчак Віктор Андрійович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської мови Філологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н.Каразіна (м. Харків).

Мегела Іван Петрович – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Москвітіна Дар'я Анатоліївна – науковий співробітник Наукової лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Ніколаєнко Світлана Володимирівна – аспірант кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).

Пронкевич Олександр Вікторович – доктор філологічних наук, доцент, декан факультету іноземної філології Чорноморського державного університету ім. Петра Могили (м. Миколаїв).

Свербілова Тетяна Георгіївна – кандидат філологічних наук, старший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України (м. Київ).

Відомості про авторів

Соколянський Марк Георгійович – доктор філологічних наук, професор. Член Міжнародної Шекспірівської Асоціації (ISA), член редколегії журналу „Multicultural Shakespeare“ та редакційних рад журналів „Zagadnienia Rodzajow Literackich“ та „Toronto Slavic Quarterly“ (м. Любек, Німеччина).

Сулима Микола Матвійович – доктор філологічних наук, член-кореспондент НАН України, заступник директора з наукової роботи Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка, завідувач відділу давньої української літератури (м. Київ).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та зарубіжної літератури, Класичний приватний університет, науковий керівник Лабораторії ренесансних студій, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

Циганок Ольга Михайлівна – кандидат філологічних наук, докторант кафедри полоністики Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

<i>Лілова Олена.</i> Специфіка художньої репрезентації біблійного сюжету в англійській середньовічній містерії (на матеріалі <i>П'єси про Ноя та його синів</i>)	4
<i>Торкут Наталія.</i> Джон Лілі – законодавець літературної моди: творча біографія на тлі епохи	25
<i>Борискіна Ксенія.</i> Специфіка репрезентації «римського тексту» в п'єсі «Юлій Цезар» В.Шекспіра	57
<i>Ніколаєнко Світлана.</i> Символіка топосу Троянди в сонетарії Вільяма Шекспіра	70
<i>Безродних Ірина.</i> Поетика збірки «Гесперіди» Роберта Герріка	82

II. Свіжий погляд на давні тексти

<i>Соколянський Марк.</i> «Повстання гігантів» і нова реальність (шекспірівська іронія як ключ до сучасної історії)	89
<i>Лазаренко Дар'я.</i> Метатекстуальний потенціал Шекспірового «Гамлета» і особливості його реалізації	100

III. Україна в контексті європейського Відродження

<i>Циганок Ольга.</i> Про популярність ренесансних епітафій в українських поетиках XVII–XVIII ст.	125
--------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

IV. Полемічна трибуна

<i>Мегела Іван.</i> Комедія В.Шекспіра «Сон літньої ночі» як пізнання непізаного. (Спроба герметичного прочитання)	137
<i>Сулима Микола.</i> Місце «Новокозацьких сонетів» (1886) Фінтика Шляхтиченка в історії українського сонета	154

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

<i>Москвітіна Дар'я.</i> Шекспірівське відлуння у ранній американській драматургії (на матеріалі драми Томаса Годфрі «Принц парфянський»)	163
<i>Любарець Наталія.</i> Шекспір у творчій рецепції Вірджинії Вулф (на прикладі роману «Орландо»)	172
<i>Маринчак Віктор.</i> Феномен Гамлета в інтенційності Пастернака: спрямованість, осягнення, ціннісний синтез	181
<i>Свербілова Тетяна.</i> Шекспірівський інтертекст як жанроутворююча домінанта водевільної ситуації в комедії О.Корнійчука «В степах України»	217
<i>Дроздовський Дмитро.</i> Філософія шекспірівського дискурсу в інтерпретаціях Ігоря Костецького: «одночасність рівночасного»	232

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

<i>Пронкевич Олександр.</i> Трансформація донкіхотського тілесного коду в російському кінематографі ХХ століття	246
<i>Лучук Ольга.</i> Пантелеймон Куліш і Шекспір: перекладацький проєкт ХІХ ст.	262

VII. Рецензії, огляди, повідомлення

<i>Добсон Майкл.</i> Про «Аноніма»	285
<i>Summaries</i> (англійською мовою)	291
<i>Резюме</i> (російською мовою)	298
<i>Відомості про авторів</i>	305

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 16-17

Технічний редактор Ю.І. Черняк
Оригінал-макет Ю.І. Черняк
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К⁰”

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (061) 220-09-08
Електронна пошта: renaissance@zhu.edu.ua

Голова редакційної ради: д. ю. н., доц. *А.О. Монаєнко*

Підписано до друку 28.12.2011 р.
Формат 60x90/16. Папір офсетний. Друк різнографічний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 18,9. 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

Віддруковано в ТОВ «Роял Принт»
пр. Кірова, 91, м. Дніпропетровськ, 49054
тел. (056) 794-61-04(05)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК № 4121 від 27.07.2011.