

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 KB,
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 18-19

Запоріжжя – 2012

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4
Р 39

Рецензенти:

д. філол. н. **Н. О. Висоцька**,
д. філол. н., проф. **Н. Ф. Овчаренко**.

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**,
к. філол. н. **Ю. І. Черняк**

Рекомендовано до друку

вченою радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол № 14 від 20.12.2012 р.)
та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 3 від 28.11.2012 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ,
2012. – Вип. 18–19. – 319 с.

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, 2012
© Класичний приватний університет, 2012.

I. Історико-літературний процес

УДК 82.0-091-055.2

*Боковець Анастасія
(Запоріжжя)*

Лірика Томаса Вайєтта у контексті англійської ренесансної поезії першої половини XVI століття

В статті розглядається широкий спектр творчих надбань англійського поета доби Ренесансу, Томаса Вайєтта, чия лірика тривалий час оцінювалася у літературознавчих колах нижче, ніж поезія його молодшого сучасника, графа Саррі. Робиться акцент на новаторстві лірики Т.Вайєтта, а також на цільності художнього світу його творів.

***Ключові слова:** сонет, пісня, сатира, епіграма, національна і континентальна традиції, художній світ.*

Сер Томас Вайєтт (Sir Thomas Wyatt, 1503–1542), один із найпопулярніших поетів тюдорівської доби, був не лише поетом-піонером, який увів до національної літератури форми сонету, рондо та дантових терцин, а й непересічною особистістю, про яку ще за його життя ходили легенди та анекдоти. Сучасники казали про нього, що він зміг поєднати у собі дотепність та інтелектуалізм видатного гуманіста та філософа сера Томаса Мора із мудрістю сера Томаса Кромвеля – відомого політичного діяча при дворі Генріха VIII. Крім того, широковідомими рисами Вайєтта були мужність та вірність, які, на думку

біографів поета, перейшли до нього у спадок від батьків¹. Тонкий дипломат, талановитий музикант, поет-реформатор і вдумливий вчений, Томас Вайєтт зміг збалансувати у собі палкість та стриманість, амбіційність та скромність². Подібно до Генрі Говарда, графа Саррі, та Філіпа Сідні, він був живим втіленням ренесансного ідеалу поета-придворного. Здається, ним опікувалася сама Фортуна, бо, за влучним виразом А. Еванса, він «...спромігся не втратити голову (в прямому і переносному смислах) навіть у буремні роки правління Генріха VIII»³.

Вітчизняному читачеві відомий майже виключно Вайєтт-сонетист, тому метою цієї наукової розвідки є створення цілісного уявлення про творчість цієї неординарної особистості в контексті тогочасної англійської ренесансної лірики.

Художня спадщина цього поета впродовж століть сприймалася неоднозначно. Молодший сучасник Т. Вайєтта Генрі Говард, граф Саррі (1517–1547), високо цінував внесок свого колеги по перу до скарбниці англійської поезії. У одній із трьох елегій на смерть свого попередника, Г. Говард з глибокою повагою змалював його портрет та навіть поставив його як національного поета вище за Дж. Чосера:

*A hand that taught what might be said in rhyme;
That reft Chaucer the glory of his wit.
A mark, the which (unperfected for time)*

¹ Bell R. Preface to the Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / R. Bell. – L. : John W. Parker And Son West Strand, 1854. – P. 11-13, 53-54; Gilfillan G. Memoir and Critical Dissertation / G. Gilfillan // The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt. With Memoir and Critical Dissertation. – Edinburgh : Ballantyne and Company, 1855. – P. v-vi; Tillyard E. M. W. Preface to The Poetry of Sir Thomas Wyatt. A Selection and a Study / E. M. W. Tillyard. – Cambridge : The Scholartis Press, 1929. – P. 3-4.

² Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 12.

³ Evans I. B. A short history of English literature / Sir I. B. Evans. – 9th edition. – Aylesbury : Penguin Books, Hunt, Barnard & Co, Ltd, 1958. – P. 21.

*Some may approach, but never none shall hit.*⁴

Рука, що вчила римувати кожного

Їй забрала славу Чосера навік.

Той еталон, до котрого ще можна

*Наблизитись, але не досягти.*⁵

Про велику популярність Вайєтта серед сучасних йому читачів свідчать також чисельні елегії та епітафії, написані на смерть поета. Крім Саррі, свої вірші його пам'яті присвятили відомі політичні та релігійні діячі, а також поети, які писали латинською мовою. Це, по-перше, такі політики, як Сер Джон Мейсон (1503–1566) – англійський дипломат, таємний агент та член Парламенту, Сер Ентоні Сейнт Леджер (близько 1496–1559) – намісник англійського короля в Ірландії за часів правління Генріха VIII та Сер Томас Челлонер (1521–1565) – літератор і політичний діяч. По-друге, це – поети-латиністи, серед яких відомий антиквар Джон Ліланд (близько 1503/1506–1552), що був названий вченими XX століття «батьком історії Англії» та перекладач і релігійний діяч Джон Паркхьорст (1511/12–1574/75), який за часів правління королеви Марії I через свої протестантські погляди був змушений емігрувати на континент, а повернувшись у вітчизну після коронації королеви Єлизавети, з 1560 р. став Єпископом Норвичським.

Єлизаветинський критик Джордж Паттенгем у своєму трактаті «Мистецтво англійської поезії» (1589) називає Т. Вайєтта та Г. Говарда «учнями Петрарки», які «невимушено та ретельно наслідують свого вчителя», а також «першими реформаторами» англійської метрики та стилю, які «очистили» національну «грубу та доморобну манеру писати вірші від вульгарності, що була притаманна

⁴ *Surrey H. Howard, Earl of. The Poetical Works of Henry Howard, Earl of Surrey / H. Howard Surrey. – Boston : Little, Brown and Company, 1854. – P. 60-61.*

⁵ Тут і надалі українські переклади автора статті.

ій раніше». Разом із тим, він зізнається, що йому важко розрізнити поетичні стилі цих двох поетів⁶. Вочевидь, саме з трактату Дж. Паттенгема, чи навіть раніше, з творів Дж. Ліланда (який назвав графа Саррі наступником Т. Вайєтта⁷) починається традиція сприйняття цих двох тюдорівців як нерозривно пов'язаних: як у західно-європейських, так і у вітчизняних наукових розвідках, хрестоматіях та підручниках їхня лірика часто репрезентується поряд. Перші спроби вказати на значні відмінності у ліричних творах двох поетів припадають на ХХ століття, прикладом чого є праці дослідниці А. Острікер⁸.

У XVII та XVIII століттях творчість Т. Вайєтта, як, до речі, і Г. Говарда, була майже забута. У літературно-критичних матеріалах, що почали з'являтися з середини XVIII століття – зокрема, у працях Т. Джиббера⁹ та Т. Вортона¹⁰ – при аналізі їхньої творчості, пальму першості неодмінно віддавали графу Саррі через більшу милозвучність, мелодійність і «гладкість», гідність та «ввічливість» його віршів, у порівнянні з попередником.

Критична рецепція творчої спадщини Томаса Вайєтта та його молодшого сучасника у наукових розвідках XVIII–XIX століть – амбівалентна. Визнання таланту сусідить

⁶ Puttenham G. The Arte of English Poesie / G. Puttenham / [ed. by G. D. Wilcock, A. Walker]. – Cambridge, 1936. – P. 62-63, 126.

⁷ Edwards A.S.G. Henry Howard, Earl of Surrey / A. S. G. Edwards // British Writers / [gen. ed. I. Scott-Kilvert]. – Volume I. William Langland to the English Bible. – New York: Charles Scribner's Sons, 1979. – P. 113.

⁸ Див. Ostriker A. Thomas Wyatt and Henry Surrey: Dissonance and Harmony in Lyric Form // New Literary History, 1970. – Vol. 1. – P. 387-405.

⁹ Gibber T. The Lives of the Poets of Great Britain and Ireland to the Time of Dean Swift (1753) / Theophilus Gibber. Vol. I. [A Series of Reprints Selected by B. Fabian, E. Mertner, K. Schneider and M. Spevack]. – Hildesheim : Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1968.

¹⁰ Warton T. The History of English Poetry from the close of the 11th to the commencement of the 17th century. – New York: G. P. Putnam & Sons, 1870. – P. 628-653.

тут зі стриманою оцінкою масштабності художніх звершень. Для вчених тих часів поезія цих ранніх поетів-тюдорівців становила, скоріше, історичний інтерес, проте, як влучно зауважив С. Балді, підсвідомо вони порівнювали її з поезією Сідні та Шекспіра, якій віддавали перевагу¹¹.

Суголосної точки зору дотримувалася і більшість дослідників у XIX – першій половині XX століття: Г. Ф. Нотт, Р. Белл, Г. Тейн, Дж. М. Бердан, К. Льюїс. Останньому належать пророчі слова, що зірка слави Вайєтта тільки починає сходити. Разом із тим, К. Льюїс стверджував, що єлизаветинці могли б прекрасно впоратися із новою сонетною формою і без «убогої допомоги» цього поета, і що «навіть чи єлизаветинський сонет дуже сильно відрізнявся б від того, чим він був, якби Вайєтта зовсім не існувало»¹².

У поодиноких роботах першої половини XX століття (В. Куртопа, Ф. Педелфорда та Е. Тіллєярда в Англії, Бернарда тен Брінка в Німеччині, Жана Жуссеранда у Франції), а також у більшості сучасних досліджень, починаючи з другої половини минулого століття, більш високу оцінку (з-поміж двох поетів) почали надавати естетичним досягненням Томаса Вайєтта. У цьому ще один парадокс рецепції творчості цього поета, бо найбільш позитивної характеристики у сучасному літературознавстві надають саме тим рисам Вайєттівської лірики, які критики попередніх епох оцінювали як недоліки його стилю: природність, простота і деяка кострубатість мови та грубуватість почуттів його творів.

Упродовж XX століття написано декілька монографій, присвячених різним аспектам творчості сера Т. Вайєтта.

¹¹ Baldi S. Sir Thomas Wyatt / S. Baldi / [translated by F. T. Prince] // British Writers / General Editor I. Scott-Kilvert. – Volume I. William Langland to the English Bible. – New York : Charles Scribner's Sons, 1979. – P. 97.

¹² Lewis C. S. English Literature of the sixteenth century excluding drama / C. S. Lewis. – Oxford : Clarendon Press, 1965. – P. 224, 230.

Італійський ренесансознавець С. Балді¹³, так само, як і британські вчені Е. К. Чемберс¹⁴, Г. А. Мейсон¹⁵, С. Фолі¹⁶ та Е. Гіл¹⁷, присвятили свої монографії та чисельні наукові розвідки загальній характеристиці творчості цього поета, а також аналізу окремих аспектів його біографії.

Англійська дослідниця Д. М. Росс концентрує свою увагу на характері співвіднесення експліцитного та імпліцитного автора в поезії Т. Вайєтта¹⁸. Ліриці цього літератора в контексті поезії першої половини XVI століття присвячено дослідження А. К. Фоксвелл¹⁹ та Р. Саутголла²⁰.

Сучасний російський ренесансознавець Д. Соколов розглядає творчість сера Томаса Вайєтта в контексті поезій зі славетної збірки «Пісні та сонети», виданої Ричардом Тоттелом у 1557 р. Значна увага у монографії цього вченого приділяється також впливові петраркізму на лірику англійського поета²¹.

¹³ Baldi S. La Poesia di Sir Thomas Wyatt: Il Primo Petrarchista Inglese / S. Baldi. – Florence : Felice Le Monnier, 1953. – 262 p.; Baldi S. Sir Thomas Wyatt... – Op. cit. – P. 97-112.

¹⁴ Chambers E. K. Sir Thomas Wyatt and Some Collected Studies / E. K. Chambers. – London, 1933. – 298 p.

¹⁵ Mason H. A. Humanism and Poetry in the Early Tudor Period: an essay / H. A. Mason. – London : Routledge & Kegan Paul, 1980. – P. 203-234; Mason H. A. Sir Thomas Wyatt. A Literary Portrait: Selected Poems / H. A. Mason. – Bristol Classical Press, 1986. – 343 p.

¹⁶ Foley S. M. Sir Thomas Wyatt. – London, 1990.

¹⁷ Heale E. Women and the courtly love lyric: The Devonshire MS (BL Additional 17492) / E. Heale // Modern Language Review. – 1995. – N. 90. – P. 296-313.

¹⁸ Див. Ross D. M. Self-Revelation and Self-Protection in Wyatt's Lyric Poetry / D. M. Ross. – New York; London, 1988; Ross D. M. Sir Thomas Wyatt: proverbs and the poetics of scorn / D. M. Ross // The Sixteenth Century Journal. – N. 18(2). – 1987. – P. 201-212.

¹⁹ Foxwell A. K. A Study of Sir Thomas Wyatt's Poems / A. K. Foxwell. – London : Russell and Russell, 1964. – 160 p.

²⁰ Southall R. The Courtly Maker: An Essay on the Poetry of Sir Thomas Wyatt and His Contemporaries / R. Southall. – Oxford : Blackwell Press, 1964. – 346 p.

²¹ Див. Соколов Д. А. Текст. Эпоха. Интерпретация: «Песни и сонеты» Ричарда Тоттела и английская поэзия Возрождения / Д. А. Соколов. – СПб. : ФилФак СПбГУ, 2006. – 336 с.

Українською мовою поезії Томаса Вайєтта почали перекладати лише на початку ХХІ століття (на даний момент існують лише переклади, зроблені Віктором Марачем, з якими можна ознайомитися в Інтернеті²²). Історія російськомовних перекладів цього поета є довшою, і налічує більш ніж 50 років (починаючи з середини минулого століття). Серед поетів, що долучилися до перекладу творів англійця, слід згадати В. Рогова²³, Г. Кружкова²⁴, Г. Русакова²⁵, С. Сухарьова²⁶, С. Шик²⁷, О. Лук'янова²⁸ та В. Ніколаєва²⁹.

І хоча наразі в науковому світі до творчої особистості Томаса Вайєтта виявляється підвищений інтерес, як у реконструкції його біографії, так і в дослідницькій

²² *Марач Віктор*. Окремі вірші зарубіжних поетів / Поетичні Майстерні. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://maysterni.com/user.php?id=629&t=1&rub=243&sf=1#16545>. Дата доступу: 11.11.2011.

²³ *Европейские поэты Возрождения*. – М. : Художественная литература, 1974. – С. 463-469; *Английская поэзия в русских переводах (XIV–XIX века)* : Сборник / [сост. М. П. Алексеев, В. В. Захаров, Б. Б. Томашевский] / [на англ. и русск. яз.]. – М. : Прогресс, 1981. – С. 61.

²⁴ *Кружков Г. М.* Лекарство от Фортуны. Поэты при дворе Генриха VIII, Елизаветы Английской и короля Иакова / Г. М. Кружков. – М. : Б.С.Г. – ПРЕСС, 2002. – С. 32-61; *Уайетт Томас*. Песни и сонеты / [пер. с англ. Г. М. Кружкова]. – М. : Время, 2005. – На рус. и англ. яз. – 192 с.

²⁵ *Английский сонет XVI – XIX веков*: Сборник / [сост. А. Л. Зорин] / [на англ. яз. с параллельным русским текстом]. – М. : Радуга, 1990. – С. 63-67.

²⁶ *Уайетт Т.* Сонеты в переводе В. Рогова, С. Сухарева и С. Шик / Т. Уайетт // *Западноевропейский сонет (XIII–XVII века)*: Поэтическая антология. – Л. : ЛГУ, 1988. – С. 309-313.

²⁷ *Ibid.* – С. 309-313.

²⁸ *Лукьянов А.* Сэр Томас Уайетт (1503–1542) / А. Лукьянов // *Поэзия.ру*. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.poezia.ru/user.php?uname=Lukas>. Дата доступу: 11.11.2011; *Лукьянов А.* Переводы из английской и англоязычной поэзии / А. Лукьянов. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://home.divo.ru/lukas/perevod>. Дата доступу: 11.11.2011.

²⁹ *Английские сонеты XVI –XVII веков* (перевод – В. Николаев). [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://syntagma.h1.ru/litclub/pub/n20.htm>. Дата доступу: 11.01.2011.

рецепції його творчості все ще залишається багато дискусійних аспектів. Одним із них є питання про виправданість модернізації правопису та пунктуації ліричних творів цього поета. Дослідники та редактори його творів Р. Белл, Дж. Джилфіллан, Е. Тілльярд, К. Муїр, П. Томсон у своїх виданнях модернізували вихідний правопис та пунктуацію³⁰, тоді як літературознавці К. Льюїс³¹ та Р. Фалконер³² вважають, що незмінені тексти не лише краще передають автентичність автора, а й легші для сприйняття сучасними читачами.

Поезії Т. Вайєтта дійшли до наших часів у чотирьох манускриптах (Еджертонському, Девонширському, Арундельському, Блейджівському) та декількох друкованих виданнях. Це – збірки: «Двір Венери» – єдине прижиттєве видання Т. Вайєтта (до якого увійшло 3–5 його віршів), «A Booke of Balettes» та уславлені «Пісні та сонети», більш відомі як Тоттелівська збірка (від імені її видавця). Окремим друком у 1549 році вийшли також парафрази покайних псалмів Вайєтта.

Останнім часом у наукових колах все частіше підіймається питання щодо авторства багатьох ліричних творів, які увійшли до анонімних манускриптів. Дотепер немає чіткої ідентифікації навіть стосовно хрестоматійних віршів, що зазвичай вважаються плодом творчості

³⁰ Див. відповідно *Poetical Works of Sir Thomas Wyatt* / [ed. by R. Bell]. – London : John W. Parker and Son West Strand, 1854. – 252 p.; *The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt. With Memoir and Critical Dissertation by the Rev. George Gilfillan.* – Edinburgh : Ballantyne and Company, 1855. – 212 p.; *The Poetry of Sir Thomas Wyatt. A Selection and a Study* / By E. M. W. Tillyard, University lecturer in english and late fellow of Jesus College. – Cambridge : The Scholartis Press, 30 Museum Street, London, 1929. – 180 p.; *The Collected Poems of Sir Thomas Wyatt* / [ed. by K. Muir and P. Thomson]. – Liverpool : Liverpool University Press, 1969. – 481 p.

³¹ *Lewis C. S.* – Op. cit. – P. 223.

³² *Falconer R.* A Reading of Wyatt's «Who so list to hunt» / R. Falconer // *A companion to English Renaissance Literature and Culture* / [ed. by M. Hattaway]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 177.

корифеїв ренесансної поезії – Т. Вайєтта та Г. Говарда. Прикладом можуть слугувати ліричні твори поета Т. Вайєтта «Whoso list to hunt»³³ та графа Саррі «Caesar when that the traitor of Egypt»³⁴, жоден з яких не підписаний у манускриптах та приписувався згаданим поетам лише на основі Тоттелівської збірки. Про недостатню достовірність цього історичного документа свідчить, принаймні, той факт, що вірш «Like as the wind», який у Тоттелівській збірці, а також в одному з манускриптів (Парк-Гіллівському) відносять до літературної спадщини графа Саррі, в іншому манускрипті (Харлейянському) він підписаний іменем Т. Вайєтта³⁵. Щодо віршів з власного (Еджертонського) манускрипту останнього, то, з точки зору Р. Саутголла, факт приналежності його поетові зовсім не засвідчує його авторство по відношенню до усіх включених у манускрипт художніх творів. Р. Саутголл додає, що про Т. Вайєтта, беручи до уваги сучасні дослідження, можна казати не як про конкретну історичну особистість, а як про частину «корпусу ранньої тюдорівської поезії»³⁶.

Існує припущення, що редакцію здійснювали дві людини: видавець Р. Тоттел та поет Н. Грімалд, чії вірші також увійшли до збірки окремим розділом. У критичних колах немає однозначного ставлення до їхньої роботи. Дослідниця Д. Гендерсон наголошує на тому, що ці правки були важливим кроком на шляху до модернізації дещо

³³ Harrier R. C. The Canon of Sir Thomas Wyatt's Poetry / R. C. Harrier. – Cambridge : Harvard University Press, 1975. – P. 104-105.

³⁴ Carlson D. R. The Henrician Courtier Writing in Manuscript and Print: Wyatt, Surrey, Bryan, and Others / D. R. Carlson // A Companion to Tudor Literature / [ed. by K. Cartwright]. – A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2010. – P. 162-163, 174.

³⁵ Ibid. – P. 173.

³⁶ Southall R. – Op. cit. – P. 2-4.

застарілого поетичного стилю³⁷. З іншого боку, дехто з сучасних ренесансознавців вважає редакторські версії Тоттела менш вдалими, ніж оригінали. Так, відомий культуролог Е. Тілльярд, називає їх «гладкішими, регулярнішими та нуднішими». Порівнюючи Тоттелівські варіанти поезій Т. Вайєтта із манускриптними, дослідник хоча і погоджується, що редактор збірки зробив добру послугу поетові, бо ознайомив читачів із його лірикою, та, разом із тим, зауважує, що той також зробив і погану послугу, адже не включив до збірки велику кількість кращих вайєттівських творів³⁸. Літературознавець К. Сегал вважає, що краса невідредагованої поезії згадуваного лірика частково полягає у тому, що його особисте горе та розчарування не є експліцитним, тоді як у редакції Тоттела воно більш явне³⁹. Дослідник М. Зауер також доводить той факт, що назви, які редактор давав віршам, іноді не відповідають реальному змісту художніх творів. Прикладом невірного прочитання Тоттелом поезій може слугувати сонет Т. Вайєтта «The Pillar Perished Is Whereto I Leant», перший катрен якого є перекладом 269 сонету Петрарки:

*Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro
che facean ombra al mio stanco pensiero;
perduto ò quel che ritrovar non spero
dal borrea a l'austro, o dal mar indo al mauro*⁴⁰.

³⁷ Henderson D. E. Love Poetry / D. E. Henderson // A companion to English Renaissance Literature and Culture / [ed. by M. Hattaway]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 382.

³⁸ Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 52.

³⁹ Segall K. «The Lover Showeth How He Is Forsaken Of Such As He Sometime Enjoyed» by Thomas Wyatt (1557) / Kreg Segall // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – N. Y. : Facts On File, 2008. – P. 253-254.

⁴⁰ Canzoniere (Rerum vulgarium fragmenta) / Rotta è l'alta colonna e 'l verde lauro. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://it.wikisource.org/wiki/Canzoniere_\(Rerum_vulgarium_fragmenta\)/Rotta_%C3%A8_l%27alta_colonna_e_%27l_verde_lauro](http://it.wikisource.org/wiki/Canzoniere_(Rerum_vulgarium_fragmenta)/Rotta_%C3%A8_l%27alta_colonna_e_%27l_verde_lauro). Дата доступу: 09.11.2011.

Мій стовп упав, а з ним гінка Лаврина,

*The pillar perish'd is whereto I leant,
The strongest stay of my unquiet mind;
The like of it no man again can find,
From east to west still seeking though he went...*⁴¹

Як зауважує М. Зауер, вірш відомого італійця був написаний на смерть його друга та патрона Джованні Колонни, чие прізвище у перекладі означає: «стовп, колонна». Р. Тоттел дає вайєттівському перекладу назву: «The lover laments the death of his love» («Закоханий нарікає на смерть своєї коханої»). Якщо Т. Вайєтту була відома історія італійського сонету, то і свій вірш він, скоріш за все, присвятив Томасу Кромвелю, людині, яка відігравала у житті поета таку ж роль, як Дж. Колонна у житті великого італійського сонетиста. Втім, такої неточності редактор збірки міг припуститися свідомо, через питання цензури, бо, як відомо, Т. Кромвеля було страчено за наказом монарха⁴².

На сьогодні не існує загальновизнаної класифікації творчості Т. Вайєтта. Літературний критик середини ХІХ ст. Дж. Джилфіллан розподілив лірику цього поета на три розділи: любовна поезія, сатири та псалми⁴³. Укладачі енциклопедії Британніка скоротили цю класифікацію до двох розділів. До першого віднесено любовну лірику:

*В чисту затінку помріяти я міг.
Ураз погублених, не віднайти вже їх
Ні в жаркій Індії, ні в краї сарацина.
Упав той стовп, що так підтримував завжди,
Тверда підпора для бунтарського ума,
Подібного до нього не знайти,
Хоч з заходу на схід шукати б мав...*

Українськкі переклади Ф. Петрарки, здійснені А. Перепадею, подаються за книгою: *Петрарка Ф. Канцоньєре* / [пер. з іт. А. Перепаді]. – Харків: Фоліо, 2008. – С. 209-210.

⁴¹ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – London : George Bell and Sons, 1904. – P.18.

⁴² Sauer M. M. The Pillar Perished Is Whereto I Leant by Thomas Wyatt (1557) / M. M. Sauer // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – New York : Facts On File, Inc., 2008. – P. 331-332.

⁴³ Gilfillan G. – Op. cit. – P. xv.

пісні, вірші, сонети та рондо. До другого – сатири разом із псалмами⁴⁴.

Широкому колу читачів сер Т. Вайєтт відомий насамперед як поет, який прищепив до дерева англійської поезії благородний жанр сонету, визнаним майстром якого був італієць Ф. Петрарка. Тривалий час за британським автором була закріплена репутація «першого англійського петраркіста». У сучасному літературознавстві постає питання, чи правомірно вважати Т. Вайєтта наслідувачем славетного співця Лаури. З класичної точки зору, Томаса Вайєтта можна назвати лише «поганим учнем» великого італійця, бо англієць брав форми Петрарки, а стиль і суть – у Дж. Чосера та французьких куртуазних поетів⁴⁵.

З-поміж 32-х написаних Вайєттом сонетів 13 є більш-менш близькими переспівами Петрарки. Іноді Вайєтт перекладає лише окрему частину сонету Петрарки («The pillar perish'd is whereto I leant...», 269 сонет Петрарки), чи трансформує сонет в іншу форму ліричного твору (наприклад, рондо «Go, burning sighs, unto the frozen heart...» як варіація 153 сонету Петрарки):

Thomas Wyatt

*Go, burning sighs, unto the frozen heart,
To break the ice, which pity's painful dart
Might never pierce; and if that mortal prayer
In heaven be heard, at least yet I desire
That death or mercy end my woful smart.
Take with thee pain, whereof I have my part,
And eke the flame from which I cannot start,
And leave me then in rest, I you require.
Go, burning sighs, fulfil that I desire,
I must go work, I see, by craft and art,
For truth and faith in her is laid apart:
Alas, I cannot therefore now assail her,*

⁴⁴ Britannica. Encyclopedia / 11th Edition. – 1911. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: [http://www.1911encyclopedia.org/Sir_Thomas_Wyat_\(Poet\)](http://www.1911encyclopedia.org/Sir_Thomas_Wyat_(Poet)). Дата доступу: 09.09.2010.

⁴⁵ Кружков Г. М. Лекарство от Фортуны... – Цит. вид. – С. 42.

With pitiful complaint and scalding fire,
That from my breast deceivably doth start.
Go burning sighs!⁴⁶

CLIII, Francesco Petrarca

*Ite, caldi sospiri, al freddo core,
rompete il ghiaccio che pietà contende,
e se prego mortale al ciel s' intende
morte o mercé sia fine al mio dolore.
Ite, dolci penser', parlando fore
di quello ove 'l bel guardo non s'estende:
se pur sua asprezza o mia stella n'offende
sarem fuor di speranza e fuor d'errore.
Dir se pò ben per voi, non forse a pieno,
che 'l nostro stato è inquieto e fosco,
sí come 'l suo pacifico e sereno.
Gite securi omai, ch'Amor ven vosco,
e ria fortuna pò ben venir meno,
s' ai segni del mio sol l' aere conosco.*⁴⁷

⁴⁶ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 24.

*Летіть, зітхання, в серце крижане,
Щоб лід зламати, той, що не проб'є
Вже співчуття; якщо ж молитву цю
На небесах почують, то прошу
Я смерть чи милосердя для себе.
Беріть з собою біль, що не мине,
І полум'я, в якому я увесь,
Й залиште мені спокою красу.
Летіть, зітхання, бо я вас прошу,
Я ж працюватиму тепер лише,
Бо правда й вірність ворогують все:
Тому не зможу я її саму
Моїми скаргами все катувати тут,
Хоч виринаються вони з моїх грудей.
Летіть, зітхання!*

⁴⁷ Francesco Petrarca – Opera Omnia >> Canzoniere. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://digilander.libero.it/il_petrarca/petrarca_canzoniere.html. Дата доступу: 10.10.2011.

*Палке зітхання, йди до замку серця,
Від криги хай відтане Вболівання!
Лети аж до небес, моє ридання, –
Хай смерть чи ласку являть страстотерпцю.
Гаряча думко, просвіти у герці
Того, хто схаменеться хоч востаннє.
І якщо доля знову не обмане,*

Англійський поет не копіює прийоми видатного італійського сонетиста: він перебудовує послідовність рим, уводить у вірш нові образи, розширює тематичний спектр. Вже у творчості цього раннього тюдорівського поета починає формуватися англійський варіант сонету: 3 катрени та епіграматичний фінальний двовірш. І хоча батьком англійської форми сонету прийнято вважати графа Саррі, проте деякі дослідники лірики Т. Вайєтта наголошують на тому, що честь розвитку шекспірівської форми сонету майже цілком належить старшому з двох поету⁴⁸.

Сонети Вайєтта, так само як їхні італійські взірці, поділяються на октаву та секстет, проте наприкінці сонету з'являється двовірш, ще не відокремлений від музики рим секстету. Тож здобуток Г. Говарда полягав у тому, що він зміг прислухатися до специфіки англійської мови (яка, у порівнянні з італійською, вважається більш бідною на рими) та ввів окреме римування у кожний катрен сонетів. Втім, форма Вайєтта, хоч і мала математично правильний вигляд, проте, з точки зору просодії, була не завжди вірною. В італійському сонеті ідея набуває найбільшої сили наприкінці октави, а у секстеті поступово згасає, пропонуючи, у врівноваженій поліфонії, рішення проблеми, «приємне для вуха, переконливе для розуму»⁴⁹. Це явище носить назву вольти – сюжетного повороту, який часто маркує зміну рим, а також свідчить про наближення

*Ми відшукаєм до рятунку дверці.
Чи може мисль переконать мене,
Що наше житов'я – якесь похмуре,
Зате її – погідне і ясне.
Отож рушай ти в путь уже з Амуром,
І всяке лихо, може. Нас мине,
Як світоч помагає без зажури.
Петрарка Ф. Канцоньєре. – Цит. вид. – С. 140.*

⁴⁸ Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 27.

⁴⁹ Rhys E. The Channels of English Literature. Lyric Poetry / E. Rhys. – London and Toronto : J. M. Dent & Sons LTD, 1913. – P. 122.

вірша до його закінчення. І хоча багатьом сонетам Вайєтта теж притаманна вольта, проте у нього вона може зустрічатися після будь-якого катрена, тоді як в італійському сонеті – лише після дев'ятого рядка⁵⁰. Враховуючи цей факт, ренесансознавець Е. Райз зазначає, що заключний двовірш Вайєттівських сонетів, вже запізно, немовби «... намагається виправити сонет, гармонізувати октаву і секстет»⁵¹. В той же час інший сучасний науковець, М. Зауер, доводить, що подібне структурування сонету могло бути свідомим і додавало певної виразності його творам. Так, відомий сонет «Whoso List To Hunt» можна назвати «перевернутим», бо в його октаві репрезентовано результат сонету (виснажливе переслідування мисливцем лані), а в секстеті міститься його каталізатор (ліричний герой бачить лань). Зазвичай логіка у сонетах протилежна⁵². В особливостях римування не менш відомого сонету Вайєтта, «My galley chargèd with forgetfulness», професор М. Зауер вбачає віддзеркалення безупинного руху уперед безпощадних гребців на галері життя, про що і йдеться у вірші⁵³.

Ставлення науковців до сонетного доробку Т. Вайєтта неоднозначне. Одні дослідники вважають його сонети найбільш зрілими у художньому надбанні цього поета. Так, Е. Райз бачить у Вайєттівських сонетах-перекладах з різних італійських авторів певну лише йому одному притаманну англійську грацію. Також він стверджує, що Вайєтт одним із своїх сонетів (сонет-переклад з Серафіно

⁵⁰ Sauer M. M. Volta / M. M. Sauer // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – New York : Facts On File, Inc., 2008. – P. 452.

⁵¹ Rhys E. – Op. cit. – P. 122.

⁵² Sauer M. M. «Whoso List To Hunt» Sir Thomas Wyatt (1557) / M. M. Sauer // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – New York : Facts On File, Inc., 2008. – P. 465-466.

⁵³ Sauer M. M. «My galley chargèd with forgetfulness» Sir Thomas Wyatt (1557) / M. M. Sauer // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – New York : Facts On File, Inc., 2008. – P. 250.

Коміно (Serafino Comino) – «My hart I gave thee, not to do it pain») започаткував традицію написання любовних сонетів (amoristic sonnets) в англійській поезії⁵⁴. Інші ренесансознавці (К. Льюїс, Е. Тілльярд) вважають, що краще б Вайєтт не вводив до англійської літератури сонетний жанр, «... бо, зробивши це, він здобув собі славу у підручниках ціною популяризації того класу віршів, який надає його поетичним силам найменше честі»⁵⁵.

Ці ренесансознавці, як і більшість дослідників творчості Вайєтта, вищу оцінку надають іншим ліричним жанрам, у яких творив цей поет, насамперед його пісням, велика кількість яких, згідно з дослідженнями В. Мейнарда, призначалася для виконання під супровід лютні, якою сам поет володів бездоганно⁵⁶. Самі тексти пісень надзвичайно мелодичні:

*Forget not yet the tried intent
Of such a truth as I have meant;
My great travail so gladly spent,
Forget not yet!*⁵⁷
*Не забувай моїх бажань,
І вірності не забувай;
Й моє служіння пам'ятай,
Не забувай!*

Літературний критик ХІХ століття Дж.Джилфіллан характеризує Вайєттівські пісні як маленькі витвори мистецтва, кожен з яких, «... здається, був спочатку вирізьблений на корі лісового дерева, чи написаний на піску вздовж морського узбережжя, а потім вже перенесений у його безсмертну поезію»⁵⁸. Інший дослідник, Е. Тілльярд не поділяє цілковито захоплення свого

⁵⁴ Rhys E. – Op. cit. – P. 121.

⁵⁵ цит. Е.Тілльярда – Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. v.

⁵⁶ Maynard W. The Lyrics of Wyatt: Poems or Songs? / W. Maynard // Review of English Studies. – N.S., 1956. – Vol. 16. – P. 1-13, 245-257.

⁵⁷ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 123.

⁵⁸ Gilfillan G. – Op. cit. – P. xvi.

попередника та зауважує, що пісні Т. Вайєтта (в залежності від їх розміру) могли бути незграбними та нудними. Проте кількість гарних пісень, у яких присутня принаймні іскра таланту, у його творчості достатня, щоб довести, що поет був здатен на більше, і що вони не були лише поодинокими прикладами⁵⁹. У своїх піснях цей лірик спромігся синкретично поєднати національні та континентальні ліричні форми і традиції.

Окрім сонету, Т. Вайєтт увів до англійської поезії ще декілька континентальних ліричних жанрів, які, однак, не змогли в ній прижитися надовго. Це, по-перше, французькі рондо⁶⁰ та віреле⁶¹. Більшість з цих творів, на думку Е. Тілльярда, через поєднання у собі англійської національної метрики з петраркістськими образами, виявилися невдалими, незграбними та гротескними. За висловлюванням дослідника, дещо смішно бачити світські пишномовні образи Петрарки, що «котяться, наче візок пивовара, підстрибуючи на каменях»⁶².

По-друге, Т. Вайєтт запроваджує в англійській поезії оригінальну модель, що поєднує елементи жанрів французької балади (ballade), англійської «ballette» (пісні, покладеної на музику) та італійської петраркістської балади. У цьому ліричному жанрі, що став дуже популярним при дворі Генріха VIII, Вайєтт, як вважає сучасний італійський ренесансознавець С. Балді, був найкращим поетом свого часу⁶³.

⁵⁹ Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 31.

⁶⁰ Рондо (від французького *rondeau* – «круглий») – жанрово-строфічна організація вірша, що має різні модифікації. Характерною рисою для усіх модифікацій є наявність повторюваних рядків чи початкових слів першого рядка, через що утворюються скорочені рядки, які не римуються з іншими.

⁶¹ Віреле – фіксована строфічна поетична форма, що виникла в XIV ст. у Франції, й часто клалася на музику. Вірш починається та закінчується рефреном, має три строфи, між якими теж є рефрени.

⁶² Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 26.

⁶³ Baldi S. Sir Thomas Wyatt. – Op. cit. – P. 106-107.

Ще один ліричний жанр, у якому писав Т.Вайєтт – епіграма. В його епіграмах відчутні відголоски різних традицій: як античної (зокрема, трагедії Сенеки «Фієст»), так і національної (творчість Дж. Скелтона) та тогочасної континентальної: французької, що йде від Клемана Маро та італійської – від творчості Серафіно Аквілано⁶⁴. На думку С.Балді, Вайєттові переклади з Серафіно більш вдумливі та глибокі, ніж оригінал, бо Вайєтт був поетом кращим за свого італійського вчителя. Все ж таки, за темпераментом англієць ближчий до Серафіно, ніж до Петрарки. Так, одна з характерних рис лірики Аквілано (його випадки проти жінок) знаходить своє відображення навіть у тих поезіях Т. Вайєтта, які не є перекладеними з італійської. Їх «...взаємодія свідчить про єдність духу, у якій Серафіно – більш вправний, а Вайєтт – більш сильний поет»⁶⁵.

Для своїх епіграм Вайєтт здебільшого використовує форму, в якій написано «Strambotti» Серафіно – десяти-складні октави зі схемою римування: abababss⁶⁶. Іноді його епіграми складаються з сімох рядків. Епіграми Вайєтта не є уїдливими дотепними рядками. Зазвичай це – окремих образ чи парадокс, який набуває жвавого зображення. У порівнянні з сонетами, вони кращі ритмічно, хоча менш емоційні та елегантні. Втім, у них часто трапляються поетичні несподіванки, зазвичай притаманні пісням. Не усі епіграми англійця схожі на поетичні дрібнички, адресовані дамам. Серед них є і вдумливі, серйозні, красномовні, виразні, повні жвавих почуттів, біографічні епіграми: «Tagus, farewell», «Within

⁶⁴ Sanders A. The Short Oxford History of English Literature / A. Sanders. – Oxford : Clarendon Press. – P. 89; Baldi S. Sir Thomas Wyatt. – P. 110.

⁶⁵ Baldi S. Sir Thomas Wyatt. –Op. cit. – P. 110.

⁶⁶ Child H. H. The New English Poetry / H.H. Child // The Cambridge history of English and American literature : An encyclopedia in Eighteen Volumes / [ed. by A. W. Ward & A. R. Waller]. – N.Y. : G.P. Putnam's Sons, 1921. – Volume 3. – Part VIII. – P. 9.

my breast», «Lux, my fair falcon», «Sighs are my food»⁶⁷. Наприклад, в одній з найвідоміших своїх епіграм – «Tagus, farewell» – поет тріпотливо висловлює свої патріотичні почуття:

*Tagus, farewell! that westward with thy streams
Turns up the grains of gold already tried
With spur and sail, for I go seek the Thames
Gainward the sun that shewth her wealthy pride,
And to the town which Brutus sought by dreams,
Like bended moon doth lend her lusty side.
My king, my country, alone for whome I live,
Of mighty love the wings for this me give.*⁶⁸

*Ти прощавай, Тежу, неси на схід
І далі струмені між берегів злотих,
Мені ж вертатися до Темзи слід,
Що проти сонця тишністю блищить,
До міста, яке бачив Брут вві сні,
Що, наче місяць, сяє на землі.
Мої правитель і країна – я для них
Живу й знаходжу сили, щоб служити!*

Автобіографічного забарвлення набувають у Т. Вайєтта також епістолярні сатири, хоча вони були не самостійними творами, а перекладами (чи, скоріш, імітаціями) з Горація та Луїджі Аламанні. Італійська модель, взята за основу другої сатири Вайєтта, вдумливо асимільована: англієць переадресовує сатири своєму другові Джону Пойнцу⁶⁹, переносить дію з Провенції до Кенту, а коли згадує про зиму, радіє, що може піти на полювання, тоді як Аламанні з полегшенням зітхає, що не повинен більше виходити з дому, оскільки залишив двір. У сатирах Вайєтта змальована приємна англійська сільська атмосфера так просто, немовби вони були оригінальними творами⁷⁰:

⁶⁷ Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 29-30.

⁶⁸ The Collected Poems of Sir Thomas Wyatt. – Op. cit. – P. 210.

⁶⁹ Кружков Г. М. Лекарство от Фортуны... – Цит. вид. – С. 59.

⁷⁰ Lewis C. S. – Op. cit. – P. 226.

*This maketh me at home to hunt and to hawk,
And in foul weather at my book to sit;
In frost and snow then with my bow to stalk;
No man doth mark whereso I ride or go:
In lusty leas at liberty I walk.
And of these news I feel nor weal nor woe...*
(Уривок з першої сатири «Mine own John Poynz»)⁷¹.

*Тепер я часто полювати зміг,
У непогоду – з книгою сидіти;
В мороз – за дичиною, через сніг;
Ніхто не стежить, де весь день я буду:
А я гуляю по своїй землі.
Й ні радості не відаю, ні туги...*

Ставлення до сатир Вайєтта у наукових колах дуже не одностайне. Такі вчені як Е. Тілльярд та Дж. Сейнтсбері⁷² наголошують на тому, що ці твори, якщо порівнювати їх із кращими піснями поета, можна вважати невдалими. Це зумовлено тим, що Вайєтт використовував для написання сатир новий для себе і англійської поезії метр, яким він ще не володів досконально: терцини. Через брак досвіду у цьому розмірі складається враження, ніби він прагнув чогось, сам не знаючи, чого⁷³.

З іншого боку, дослідники Дж. Джилфіллан⁷⁴, А. Фоксвел⁷⁵, Дж. Бердан⁷⁶, К. Гобсон⁷⁷, Г. Чайлд⁷⁸, Д. Старкі⁷⁹ вважають вайєттівські сатири зрілими та

⁷¹ The Collected Poems of Sir Thomas Wyatt. – Op. cit. – P. 230.

⁷² *Saintsbury G. A history of English prosody: from the twelfth century to the present day* / G. Saintsbury. – Vol. 1. – Russell & Russell, 1961. – P. 311-312.

⁷³ *Tillyard E. M. W.* – Op. cit. – P. 44.

⁷⁴ *Gilfillan G.* – Op. cit. – P. xvi.

⁷⁵ *Foxwell A. K.* – Op. cit. – P. 88-89.

⁷⁶ *Berdan J. M. Early Tudor Poetry, 1485–1547* / J. M. Berdan. – The Macmillan Company, 1920. – P. 479.

⁷⁷ *Hobson C. Z. Country Mouse and Towny Mouse: Truth in Wyatt* / C. Z. Hobson // *Texas Studies in Literature and Language*. Vol. 39. – Texas, 1997. – P. 230-258.

⁷⁸ *Child H. H.* – Op. cit. – P. 7-8.

⁷⁹ *Starkey D. The Court: Castiglione's Ideal and Tudor Reality* / D. Starkey // *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*. – N. 45. – 1982. – P. 234.

досконалыми творами. Так, Д. Старкі наголошує на тому, що в політичному плані його сатири знаходяться на тому ж рівні, що й «Утопія» (1516) Т. Мора та «Придворний» (надр. 1524) Б. Кастільйоне – вони балансують між двором та гуманізмом, служінням державі та правді⁸⁰. Розвиваючи цю думку, професор К. Гобсон додає, що, на відміну від твору Т. Мора, у першій і третій сатирах Т. Вайєтта хоча й виникає традиційна опозиція «філософія – служба при дворі», проте вона не проявлена експліцитно; а приховування правди сприймається у цих творах як ціна за службу при дворі. Цей акцент на небезпеці, яка чекає на людину, що говоритиме правду, створює більш радикальну критику придворного життя⁸¹.

На високу оцінку заслуговує також і підвищена емоційність цих сатир – риса, характерна для творчості Т. Вайєтта взагалі та названа деякими літературознавцями найбільшим досягненням цього поета. За словами британського дослідника Г. Чайлда, сонети, епіграми та сатири Вайєтта – перші приклади свідомої праці над метрикою та формою, яку надихала поетична уява та крик душі. Уперше серце закоханого, у тисячах форм та настроїв, стає суб'єктом поезії, яка набуває особистісного, інтроспективного характеру⁸².

Щодо часу написання сатир, то це питання все ще залишається відкритим. Дослідники називають дві ймовірні дати їх написання: чи то у 1536–1537 рр.⁸³, чи то

⁸⁰ Ibid. – P. 234.

⁸¹ Hobson C. Z. – Op. cit. – P. 252.

⁸² Child H. H. – Op. cit. – P. 7-8.

⁸³ Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 7; Wyatt T. The Complete Poems / Sir T. Wyatt / [ed. by R. A. Rebholz]. – Harmondsworth : Penguin, 1978 , rept. 1988; The Collected Poems of Sir Thomas Wyatt / [ed. by K. Muir and P. Thomson]. – P. 240; Mason H.A. Humanism and Poetry... – Op. cit. – P. 203-234; Hill C.A. «Mine Own John Pains» by Sir Thomas Wyatt / C. A. Hill // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – New York : Facts On File, Inc., 2008. – P. 276-277.

зимою 1541 р.⁸⁴ При цьому, англієць А. Мейсон зазначає, що третя сатира була написана через чотири-п'ять років після перших двох⁸⁵. Ренесансознавець Е. Евершед не обмежує час написання сатир конкретною датою і називає увесь період з 1536 по 1542 рр.⁸⁶ Альтернативний варіант пропонує Д. Старкі: 1538–1539 рр.⁸⁷ Якими б не були точні дати написання цих творів, більшість вчених погоджується, що сатири відносяться до зрілого періоду творчості поета і написані, скоріш за все, після його звільнення з Тауера, коли він мав можливість кілька місяців пожити у селі, в рідному Кенті.

Приблизною є і дата написання парафразів псалмів Давидових (що створювалися на основі прозаїчної версії П'єтро Аретіно): проміжок часу між 1540 і 1542 рр.⁸⁸ Ці поетичні твори досліджувалися як літературознавцями, так і релігієзнавцями⁸⁹. Надзвичайно високу оцінку надають цим творам ренесансознавці А. Фоксвел⁹⁰ та Дж. Джилфіллан⁹¹. Так, А. Фоксвел стверджує, що в них наявні усі сильні сторони Вайєтта: «багатство мови, енергійна та ясна думка, що знаходить прекрасне моральне вираження... Іноді він досягає містичного бачення, що стане єдиною сферою поезії та єдиною реальністю життя для В. Блейка.»⁹² Е. Тілльярд не поділяє

⁸⁴ *Gilfillan G.* – Op. cit. – P. xiv; *Mason H.A.* Humanism and Poetry... – Op. cit. – P. 203-234.

⁸⁵ *Mason H. A.* Humanism and Poetry... – Op. cit. – P. 203-234.

⁸⁶ *Evershed E.* Sir Thomas Wyatt (1503–1542) / E. Evershed // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – New York : Facts On File, Inc., 2008. – P. 478.

⁸⁷ *Starkey D.* – Op. cit. – P. 232-239.

⁸⁸ *Tillyard E. M. W.* – Op. cit. – P. 10; *Gilfillan G.* – Op. cit. – P. xiv.

⁸⁹ Див., приміром, дисертацію К. Л. К. Кінгу: *King'oo C.L.C.* David's «fruytfull saynges»: The Penitential Psalms in late-medieval and early-modern England / C. L. C. King'oo. – University Of Pennsylvania, 2005. – 167 p. – 3179719.

⁹⁰ *Foxwell A. K.* – Op. cit. – P. 98; The Poems of Sir Thomas Wiat / [ed. by A. K. Foxwell]. – In 2 vols. – London, 1913. – Vol. 1. – P. 136.

⁹¹ *Gilfillan G.* – Op. cit. – P. xvi.

⁹² The Poems of Sir Thomas Wiat / [ed. by A. K. Foxwell]. – Op. cit. – P. 136.

цього захоплення, кажучи, що в цілому, з поетичної точки зору, ці роботи не бездоганні, це – просто академічні справи, що були «...покаянними не лише за назвою, а й для тих, хто мав би їх читати»⁹³. Х. Сміт називає ці псалми романтичними, бо вони не стільки концентруються на гріховності, скільки на пастках, у які придворного може завести хтивість⁹⁴.

Згідно з останніми сучасними дослідженнями, зміст парафразів міг мати пряме відношення до біографії як самого Т. Вайєтта⁹⁵, так і короля Генріха VIII, а отже, читатися як прихована критика вчинків монарха⁹⁶. Підтвердженням останньої точки зору можуть служити слова з епітафії на смерть Т. Вайєтта, написаної Г. Говардом. У ній молодший поет не лише звеличує покаянні псалми свого попередника, а й закликає: «...*Rewlers may se, in a myrrour clere / The bitter frewte of false concupyscence...*»⁹⁷ («Неначе в дзеркалі, правителі, знайдіть / Гіркі плоди, які приносить хтивість...»). І потім висловлює надію на те, що «*In Prynces hartes goddess scourge uprynted depe / Myght them awake out of their synfull slepe.*»⁹⁸ («Добро у серце влучить Королю, / І від гріховного розбудить сну»).

⁹³ Tillyard E. M. W. – Op. cit. – P. 49.

⁹⁴ Smith H. English metrical Psalms in the sixteenth century and their literary significance / H. Smith. // Huntington Library Quarterly. – N. 9. – 1946. – P. 262.

⁹⁵ Walker G. Writing under Tyranny: English Literature and the Henrician Reformation / G. Walker. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – P. 351-376.

⁹⁶ Campbell T. P. Henry VIII and the Art of Majesty: Tapestries at the Tudor Court / T. P. Campbell. – New Haven : Yale University Press, 2007. – 419 p.; Hammond G. Translations of the Bible / G. Hammond // A companion to English Renaissance Literature and Culture / [ed. by M. Hattaway]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 171; Carlson D. R. – Op. cit. – P. 154.

⁹⁷ Thomson P. Thomas Wyatt: the critical heritage / P. Thomson. – Routledge, 1996. – P. 28.

⁹⁸ Ibid. – P. 28.

Художній світ сатир Т. Вайєтта є своєрідним. Дж. Джилфіллан, порівнюючи їх із сатиричними творами Свіфта та Байрона, доходить висновку, що, на відміну від суворого та ворожого погляду більш пізніх літераторів, Вайєттівський погляд на світ є доброзичливішим. Вайєтт і світ, деякою мірою, справді ворогують, проте «тиснуть одне одному руки перед тим, як назавжди розійтися своїми шляхами у різні боки». Його сатири нагадують «зрілу закваску духа, немовби смак сливи чи терну після першого морозу. Вже немає гніву, немає злоби, а лише трішки гіркоти»⁹⁹. Ренесансознавець С. Балді погоджується з цією точкою зору лише стосовно першої сатири. Тоді як у другій та третій він вбачає яскраво висловлену та запозичену в Л. Аламанні схильність Вайєтта до різкого слова (наприклад, коли він у третій сатирі описує підступних придворних як свиней чи віслюків)¹⁰⁰.

Щодо художнього світу сонетів та пісень, то, як зазначив літературний критик Д. Фрідмен, Вайєтт перейняв прийоми Петрарки для того, щоб застосувати їх в тих царинах, якими Петрарка практично не цікавився¹⁰¹. Він активно послуговується стилістичними фігурами, які посідали важливе місце у петраркістському каноні, насамперед, метафорами та оксюмороном. Побудова віршу на антитезах, притаманна сонетам великого італійця, у сучасному літературознавстві має назву петраркістського парадоксу¹⁰². Показовим у цьому сенсі є вірш Т. Вайєтта «I Find No Peace, And All My War Is Done», кожен рядок якого будується на антитезах: мир/війна, страх/надія,

⁹⁹ Gilfillan G. – Op. cit. – P. xvi.

¹⁰⁰ Baldi S. Sir Thomas Wyatt. – Op. cit. – P. 111.

¹⁰¹ Friedman D. M. Wyatt's Amoris Personae / D. M. Friedman // Modern language Quarterly. – 1966. – Vol. 27. – N. 2. – P. 138.

¹⁰² Rossiter W. T. «I Find No Peace, And All My War Is Done» («Descriptions Of The Contrarious Passions In A Lover») Sir Thomas Wyatt (1557) / W. T. Rossiter // The Facts On File Companion to British Poetry Before 1600 / [ed. by M. M. Sauer]. – New York : Facts On File, Inc., 2008. – P. 226.

вогонь/лід, життя/смерть, любов/ненависть, радість/туга, та ін.:

*I find no peace, and all my war is done;
I fear and hope, I burn, and freeze like ice;
I fly aloft, yet can I not arise;
And nought I have, and all the world I seize on...*¹⁰³

*Не знаю миру, хоч нема війни;
Боюся й сподіваюсь одночасно;
Ширяю в небі, хоч піднятись складно;
Я – злидар, але мій – увесь цей світ...*

Світ поезії Вайєтта, на відміну від Петрарчиного, – нетривкий і жорстокий, насичений смутком, іронією (в тому числі, і автоіронією), різкістю. В сонетах англійця немає спіритуалізації пристрастей, як це було у його італійського попередника. Ліричний герой англійських сонетів більш раціоналістичний, він набагато ближчий до землі, а його кохана позбавлена ореолу величності¹⁰⁴. Холодність героїні його творів (як сонетів, так і більшості пісень та рондо), на відміну від Донни Петрарки, пояснюється вже не побожністю, а жіночою жорстокістю, разом із тим, характерною рисою її характеру виступає мінливість: «...often change doth please a woman's mind» (фінал сонету «Divers doth use...»)¹⁰⁵.

Неодноразово бунтує поет проти лицарського закону рабської покірності дамі серця (сонет «My love to scorn»), хоча це – одне з правил лицарської честі, прописаних Б. Кастільйоне у «Придворному», – правил, які керували умами та серцями тюдорівських придворних¹⁰⁶.

¹⁰³ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 9.

¹⁰⁴ Горбунов А. Н. «Стеснённый размер» (Об английском сонете) / А. Н. Горбунов // Английский сонет XVI – XIX веков: Сборник / [сост. А. Л. Зорин] / [на англ. яз. с параллельным русским текстом]. – М. : Радуга, 1990. – С. 43.

¹⁰⁵ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 19.

¹⁰⁶ Child H. H. – Op. cit. – P. 7.

Так, у своєму сонеті «I abide, and abide; and better abide...» Т. Вайєтт послідовно описує одну з найважливіших чеснот «правильного» петраркістського закоханого: терпіння. Його емоційний вибух наприкінці віршу – *Much were it better for to be plain, / Than to say, «Abide,» and yet not obtain*¹⁰⁷. (*Все ж правду болісну дізнатись ліпше, / Ніж чути: «Почекай!» й чекати тут довічно!*) – сприймається, скоріше, не як дорікання коханій, а як раціональне висловлювання своєї незгоди з усталеною традицією.

А у сонеті «Divers doth use, as I have heard and know» поет спочатку описує декілька традиційних, петраркістських реакцій на мінливість жінки¹⁰⁸, а потім пропонує свій вихід з ситуації – не перейматися цим, оскільки мінливість закладена у жіночій природі:

*...let it pass, and think it is of kind
That often change doth please a woman's mind.*¹⁰⁹

*Я дозволяв цьому минутись нині,
Бо знаю: розум жінки тішать зміни.*

Таким чином поет немовби запрошує своїх читачів замислитися щодо вірності й беззаперечністю існуючої традиції та удосконалити її.

Видозмінюються у поезіях Вайєтта ще дві петраркістські конвенції. Значне місце у петраркістському каноні, як відомо, посідає паралелізм у зображенні кохання та природи, на фоні якої воно розвивається. У ліриці англійця описи природи зникають взагалі. Відсутня у ній також і тема часу. Так, у своєму сонеті «Whoso List To Hunt» (еквіваленті 190 сонету Петрарки) Т.Вайєтт опускає не лише ліричне зображення природи, на фоні

¹⁰⁷ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 21.

¹⁰⁸ Плакати і лементувати без кінця: «To mourn and wail, and never for to lynn,» чи думати, що жалісними словами можна розчулити жіночі серця «...think with words to win / The hearts of them...» – цит. за The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 19.

¹⁰⁹ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 19.

якої постає лань (зелена трава лугів, дві річки, тінисті лаврові кущі), а й час, який немов би обрамує увесь Петрарків сонет (на його початку це – весняний ранок, а наприкінці – спекотливий полудень).

Світоглядні орієнтації Вайєтта несуть на собі відбиток впливу протестантської ідеології: це відчувається і в популяризації ідеї приреченості людини та її покірливості божественному присуду, і у відмові від використання античної образної системи (пантеон богів). Як відомо, протестантизм доволі упереджено сприймав античність, закликаючи повернутися до раннього християнства (сонет «*My galley charged with forgetfulness*»)¹¹⁰. Ліричний герой Вайєттових творів – закохана людина, що цілком відповідає класичним петраркістським традиціям. Разом із тим, на відміну від петрарківського героя, він неодмінно був придворним-політиком (сонет «*Ceasar, when that the traitour of Egypt*»)¹¹¹.

Окрім Петрарки, на розвиток лірики Т.Вайєтта вплинули також і деякі інші італійські та французькі поети, хоча в значно меншій мірі. У його творчості, згідно з дослідженнями А. Колдірона, помітний вплив шести ренесансних континентальних митців. Це, по-перше, Серафіно Аквілано (Serafino d'Aquilano, 1466–1500), у якого англійський поет запозичив розмір октав. По-друге, це – Луїджі Аламанні (Luigi Alamanni, 1495–1556), із творчості якого Т. Вайєтт переніс до англійської поезії терцети, які застосував у своїх сатирах. По-третє, це – П'єтро Аретіно (Pietro Aretino, 1492–1556), з чиєї прози він черпав насагу для написання власних віршових парафразів псалмів. Також у поезії Вайєтта зустрічаються переклади з Драгонетто Боніфачіо (Dragonetto Bonifacio, перша половина XV ст.) та французів Клемана Маро (Clement Marot, 1496–1544) і Мелена де Сен-Желе (Mellin

¹¹⁰ Соколов Д. А. – Цит. вид. – С. 228-229, 247.

¹¹¹ Там само. – С. 207.

de Saint-Gelais, 1491–1558). З французької поезії до англійської увійшло кілька ліричних жанрів, зокрема, рондо та сіксен¹¹². Останній з вищезгаданих жанрів, на думку сучасного літературознавця А. Колдірона, міг надихнути британських поетів на створення англійської форми сонету¹¹³.

Т. Вайєтт став піонером і у введенні до англійської поезії розміру «птахівниці», яким так захоплювався граф Саррі та багато другорядних поетів доби Ренесансу. «Розмір птахівниці» («poultry verse» чи «poulter's measure»), який також іноді називають «кульгавим розміром» є старовинною англійською формою двовірша, що складається з 12-ти або 14-ти рядків. Вважається, що цей термін ввів поет-єлизаветинець Джордж Гаскойн (George Gascoigne, 1534?–1577). Дванадцяти-чотирнадцяти-рядкові вірші завдячують своєю назвою ренесансним торговкам яйцями, що у ті роки продавалися дюжинами. Через те, що тогочасні торгівки погано вміли рахувати, вони відміряли у дюжині іноді дванадцять, а іноді чотирнадцять яєць. Існує й інше припущення, що цей розмір походить від слова «polter», що означає «кульгавий», «нерівний»¹¹⁴.

Мова Т. Вайєтта часто така ж проста, як і мова його попередників, і для читача, вихованого на більш пізній англійській поезії, починаючи зі Спенсера, мова Вайєтта може здатися малохудожньою, навіть суб-поетичною¹¹⁵. Деякі дослідники (А. Еванс, Г. Чайлд) навіть говорять, що у його віршах можна помітити «ознаки важкої над ними

¹¹² Сіксен – гнучка строфічна лірична форма, рядки якої зазвичай складалися із десяти стоп. Характерною ознакою сіксена є наявність лише трьох рим. Найбільш частою схемою римування була *ababcc*.

¹¹³ Coldiron A. E. B. French Presences in Tudor England / A. E. B. Coldiron // A Companion to Tudor Literature / [ed. by K. Cartwright]. – A John Wiley & Sons, Ltd., Publication, 2010. – P. 249-250.

¹¹⁴ Кружков Г. М. Лекарство от Фортуны... – Цит. вид. – С. 92-93.

¹¹⁵ Lewis C. S. – Op. cit. – P. 227.

праці»¹¹⁶. З іншого боку, простота та лаконічність, невігадливість схем римування надають строфам Вайєтта певну приємність, гідність та відвертість, що робить їх дуже привабливими¹¹⁷. Літературознавець К. Льюїс припускає, що у Вайєтта була якась особлива система написання віршів, проте її секрет, напевно, загубився ще до появи на світ друкованої версії його робіт, і тому не мав впливу на наступних поетів¹¹⁸.

Слід пам'ятати також, що більшість ліричних творів, написаних у ранній тюдорівський період, призначалося для співу, вони писалися не як цикл творів для прочитання, а як пісні для виконання під музичний супровід, для розваги, втіхи та відпочинку¹¹⁹. Про це свідчать значні відмінності між текстами окремих ліричних творів сера Т. Вайєтта, що зустрічаються у манускриптах та друкованих виданнях. Деякі дослідники англійської ренесансної лірики, наприклад, К. Льюїс, наголошують на тому, що було б невірно вивчати ранню тюдорівську лірику окремо від музики. На той час музика і поезія ще нерідко являли собою синкретичну єдність. Якщо їх розглядати у сукупності, то, за словами К. Льюїса, можна пробачити ліриці деякі її образні та метричні недоліки¹²⁰.

Мовленнєва простота творів Вайєтта компенсується наявністю у них цілої системи символів-образів. Одним із ключових образів, що часто фігурує в творчості цього поета є фігура Анни Болейн, другої дружини Генріха VIII. Дослідники виділяють у творчості Вайєтта різноманітні символи, пов'язані з цією жінкою. Так, у хрестоматійному сонеті Вайєтта «Whoso list to hunt...» Анна Болейн з'являється у вигляді лані, яка належить Цезарю:

¹¹⁶ Evans I. B. – Op. cit. – P. 22; Child H.H. – Op. cit. – P. 6.

¹¹⁷ Child H. H. – Op. cit. – P. 8.

¹¹⁸ Lewis C. S. – Op. cit. – P. 226.

¹¹⁹ Ibid. – P. 222, 230.

¹²⁰ Ibid. – P. 230.

*Noli me tangere; for Cæsar's I am,
And wild for to hold, though I seem tame.*¹²¹

*Ти не чіпай мене, бо Цезар – мій вельможа,
Я – дика, хоч ручною здатись можу.*

Історія суперництва монарха та поета за право володіти рукою й серцем Анни Болейн – тема легенд та історичних анекдотів, що з'явилися ще за життя короля і збереглися поміж іншим і в першій біографії Анни Болейн, написаній онуком поета, Джорджем Вайеттом. Вищенаведений вірш, що є вільним перекладанням СХС сонету Петрарки «На життя мадонни Лаури» (1339) можна вважати публічним куртуазним жестом зречення придворного поета від коханої жінки, у яку закохався також і його монарх¹²².

Дослідник Р. Саутголл наголошує на тому, що образи соколів, які зустрічаються у деяких ліричних творах Вайетта, також пов'язані з його коханою, бо білий сокіл був емблемою Анни Болейн на церемонії її коронації¹²³.

Втім, у деяких сучасних дослідженнях підіймається питання щодо правомірності панівної у літературознавчих розвідках ХІХ ст. точки зору, що А. Болейн була єдиною натхненницею поезій Т. Вайетта. Так, поряд з іменем цієї англійської королеви, у сучасних розвідках згадується ім'я її двоюрідної сестри, поетеси Мері Шелтон, а також імена двох Єлизавет (жінки поета Єлизавети Брук та придворної дами Єлизавети Даррелл).

Значну роль у поезії Т. Вайетта відіграють також образи полювання та соколиної ловлі – як невід'ємного атрибуту придворного життя¹²⁴. Англійський поет вводить образи лісу у свої переклади Петрарки навіть там, де їх не

¹²¹ The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt / [ed. by J. Yeowell]. – Op. cit. – P. 19.

¹²² Кружков Г. М. Лекарство от Фортуны... – Цит. вид. – С. 32-40.

¹²³ Southall R. – Op. cit. – P. 176.

¹²⁴ Mason H. A. Sir Tomas Wyatt. A Literary Portrait... – Op. cit. – P. 12-13.

було в оригіналі. Цей літературний «штрих» ще більше характеризує ліричного героя поезій Вайєтта як дипломата і придворного, служителя короля, а не як Амура (яким постає його італійський «брат»)¹²⁵.

У Томаса Вайєтта було надзвичайно насичене подіями життя, і це, здавалося б, могло багато разів відволікти його від поезії, проте він залишався їй вірним, і, більш того, проявляв у ній свій витончений і, разом із тим, глибокий дар. Кількома словами його можна назвати «людиною дій, ... що залишилася людиною творчої фантазії»¹²⁶.

На плечі Вайєтта та його молодшого сучасника Г. Говарда лягло кілька важливих завдань. По-перше, їм треба було розробити новий стиль письма. Цей процес Дж. Паттенхем охарактеризував як «очищення» «грубої та доморобної манери писати вірші»¹²⁷. По-друге, ці поети мали розібратися із плутаниною, що виникла в англійській мові протягом XV століття у зв'язку з появою німої -е наприкінці слів та зміщенням наголосів у деяких словах французького походження. Таке завдання могли вирішити лише лірики, які творили у рамках силабо-тонічної системи віршування¹²⁸. Т. Вайєтт, на відміну від свого молодшого колеги, виконував цю задачу не завжди блискуче. Тому один із дослідників його творчості, Г. Чайлд, зауважує, що під час читання цього лірика іноді складається враження, що він підраховував склади на пальцях, коли писав¹²⁹. Деякі ритмічні «кострубатості» у творах Т. Вайєтта зумовлені відсутністю чіткої унормованості мови за часів його життя та його місцем поета-

¹²⁵ Шайтанов И. О. История зарубежной литературы. Эпоха Возрождения / И. О. Шайтанов. В 2 томах. – Том 2. – М. : ВЛАДОС, 2001. – С. 85.

¹²⁶ Rhys E. – Op. cit. – P. 119. Докладніше про його життя див. Muir K. The Life and Letters of Sir Thomas Wyatt / K. Muir. – Liverpool : Liverpool University Press, 1963. – 282 p.

¹²⁷ Puttenham G. – Op. cit. – P. 62-63.

¹²⁸ Child H. H. – Op. cit. – P. 4.

¹²⁹ Ibid. – P. 6.

I. Історико-літературний процес

піонера, який торував новий шлях для наступних поколінь.

Генрі Говард, граф Саррі (Henry Howard, earl of Surrey, 1517–1547) у своїй творчості зробив спробу закінчити, за його власними словами, «вдосконалити для часу» («to perfect for time»)¹³⁰ те, чого не встиг Томас Вайєтт. За висловом Е. Райза, граф Саррі зробив для вайєттівського сонета те саме, що В. Шекспір – для білих віршів К. Марло: він допоміг йому на теренах англійської мови стати гнучкішим та піддатливішим до жвавості людської думки. Сонети Г. Говарда приємно вражають своєю пропорційністю, логічністю, у порівнянні з незграбними формами поезії Вайєтта¹³¹.

Підсумовуючи, зазначимо, що жанрова палітра творчості Томаса Вайєтта була надзвичайно багатою. Цей поет-піонер ввів до англійської літератури не лише жанр сонету, творчо переосмисливши його та надавши йому англійського колориту. Він також був першим британським поетом, який писав у формах рондо і віреле та застосовував такі поетичні розміри як дантові терцини і розмір птахівниці. Більш того, саме він увів до англійської мови практику писати листи у віршах та запропонував форму для віршових перекладів псалмів, яка набула широкого вжитку в подальшій художній творчості англійських митців.

¹³⁰ Surrey H. Howard, Earl of. The Poetical Works... – Op. cit. – P. 61.

¹³¹ Rhys E. – Op. cit. – P. 122.

УДК: 811.111Ф – 2.091 (=111Ш)

Volceanov George
(Bucharest, Romania)

Difference versus sameness in Shakespeare and Fletcher's Palamon and Arcite: A study in characterization

**Волчанов Джордже. Відмінність versus подібність
шекспірівсько-флетчерівських Паламона і Арсіти: аналіз
образотворення.**

У статті спростовується загальноприйнята думка, що саме слово «подібність» є ключовим у характеристиці Паламона і Арсіти – героїв п'єси «Двоє шляхетних родичів», написаної Вільямом Шекспіром у співавторстві з Джоном Флетчером. Натомість стверджується, що їхні особистості є відмінними протягом усієї п'єси, та що саме Шекспір був тим, хто задавав тон у вибудовуванні цих образів. Попри вагання Флетчера, родичі постають на сцені як енергійні, послідовні і явно відмінні один від одного персонажі. У них немає тотожних рис, але майстерність співавторів у підтримці балансу між нашими симпатіями до того чи іншого героя робить їх для нас вельми схожими.

Ключові слова: Вільям Шекспір, Джон Флетчер, п'єса «Двоє шляхетних родичів», Паламон, Арсіта відмінність, подібність, імітування, співавторство.

Shakespeare's last play, *The Two Noble Kinsmen*, co-written with John Fletcher in 1613, is a rewriting of "The Knight's Tale" from Geoffrey Chaucer's *Canterbury Tales*, which, in turn, is based on Boccaccio's *Teseida*. Although the plot is set against the mythological background of an age inhabited by Athenian heroes (Theseus, Hippolyta, Pirithous), the protagonists featured in the title are to be found "nowhere in the Greek body of myth", as they "are creations strictly of

the mediaeval romancers (...), mediaeval knights, brave, noble, chivalrous beyond all qualification, and devoted to one another”¹. As exemplars of ideal friendship, Palamon and Arcite also belong to a tradition of “sworn brotherhood, which sometimes emphasize[s] the almost identical appearance of two men, also hinted at in the common plot device of one friend fighting in another’s armour. The tale of Titus and Gysippus emphasizes the interchangeability to the point where one man can marry the heroine in the place of the other”². In Boccaccio, Chaucer, Shakespeare and Fletcher alike, the story ends precisely with a marriage in which the appointed bridegroom is replaced, by a swift twist of fate, by another man. And this marriage is preceded by the vacillations of the maid whose love is at stake in the competition between the two kinsmen turned rivals.

The heroes’ literary genealogy and the maid’s indecision about the man she should choose (“... having two fair gauds of equal sweetness / Cannot distinguish, but must cry for both,” IV.2.53-54) has long made critics to discuss the characterization of Palamon and Arcite in terms of *sameness* rather than difference. Theodore Spencer set the trend in 1939, when he wrote that both Shakespeare and Fletcher realized that for the story to work at all, Palamon and Arcite would have to be “colourless and indistinguishable”; Spencer drew the conclusion that Shakespeare was “no longer interested in the development of character (...) no longer fully interested in what he was doing”³. Decades later Talbot Donaldson claimed that the “differences [in characterization] Chaucer wrote in or inherited from Boccaccio the dramatists wrote out. They did this largely, I suppose, to prevent our taking sides in the

¹ Cf. Isaac Asimov, *Asimov’s Guide to Shakespeare*, Vol. 1, New York, Wings Books, 1993, p. 60.

² Lois Potter, (ed.), Introduction to *The Two Noble Kinsmen*, The Arden Shakespeare, Third Series, London, Thomson Learning, 2002, p. 55.

³ Theodore Spencer, “*The Two Noble Kinsmen*,” in *Modern Philology* 36, 1939, pp. 255-276.

quarrel and thus being distracted from the more important issue of the sad destruction of friendship”⁴.

Michael Bristol likewise contributed to the critics' consensus about the *sameness* of the kinsmen, when he rejected the “attempts in interpretive literature on this play to discover differences between the two principal characters. These readings evidently assume that allocation of individuality would somehow make the play stronger, or more aesthetically satisfying. However, any attempt to differentiate between Arcite and Palamon would be to deny what I take to be the essential narrative and dramatic premise, namely that the two cousins are exact sociological twins and that this exact social duplication is logically necessary to the depiction of social violence”⁵. Bristol referred to the kinsmen's “exact social equivalence” in the light of René Girard's *Violence and the Sacred*, in which the French theorist argued that the existence of twins or duplicates creates a highly explosive problem of social classification: “Two individuals appear, where only one had been expected, and they share a single personality”⁶. Interestingly, Bristol did not build his argument on the basis of his own close reading of the play itself, choosing instead to take a French theory book as the premise of his interpretation. In the second part of this article I shall refute Bristol's method and stance arming myself with hopefully more convincing arguments derived from the two co-authors' text and from various text-oriented approaches to it. According to Bristol's bizarre method, the truth is not to be found, after all, in Shakespeare and Fletcher's play but in a French theorist's abstract speculations that validate the Shakespearean fictional world. I have exposed the

⁴ Talbot Donaldson, *Swan at the Well: Shakespeare Reading Chaucer*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 56.

⁵ Michael D. Bristol, “Shakespeare and the Problem of Authority,” in Charles Frey, ed., *Shakespeare, Fletcher, and The Two Noble Kinsmen*, Columbia, University of Missouri Press, 1989, pp. 88-89.

⁶ René Girard *apud* Michael D. Bristol, *loc. cit.*, p. 89.

shortcomings of such “postmodern” approaches to Shakespeare’s plays in the bulkiest chapter of my doctoral thesis and I have criticized the often servile attitude of British and American academics keen to season their writings with the latest French flavours for the sake of their seeming updated and “well-read”. I have dubbed this servile attitude *the French complex* of English literature⁷. And I share Harold Bloom’s opinion, frequently reiterated throughout his monumental *The Western Canon* and *Shakespeare: The Invention of the Human*, that Shakespeare does not need theoretical models to be interpreted insofar as he precedes all theories in his profound knowledge of the individual, society, and mankind.

The flip side of my allegiance to Bloom’s general views on Shakespeare and the Parisian “Resentniks” is that Bloom himself, in discussing *The Two Noble Kinsmen*, takes at face value Theodore Spencer’s arguments about the kinsmen’s characterization and jumps to conclusions, readily accepting that while in Chaucer “Palamon and Arcite are virtually indistinguishable”, in the introduction of Palamon and Arcite in Act One, Scene Two “Shakespeare wastes no art in rendering them at all distinct from each other; they seem, indeed, as inseparable cousins, to share the same high, somewhat priggish moral character, and to exhibit no personality whatsoever”⁸.

Ironically, the nearly general consensus on the kinsmen’s *sameness* seems to have led to rather comical slips of the pen made by distinguished critics and academics. Charles Frey, the very editor of the best collection of articles and essays written on *The Two Noble Kinsmen*, makes an incredible blunder when he writes: “When Arcite dies, Palamon says to

⁷ See George Volceanov, “Chapter 10: Shakespeare in the light of postmodern criticism,” especially subchapter “Shakespeare à la Française”, *The Shakespeare Canon Revisited*, București, 2005, pp. 100-132.

⁸ Harold Bloom, *Shakespeare: The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1999, pp. 698, 701.

Emilia: 'To buy you I have lost what's dearest to me' (V.3.112)"⁹. But anyone who has read the play knows that these words are uttered by Arcite in the aftermath of his victory over Palamon, when Theseus greets him as a victor in the tournament and gives him Emilia's hand. In fact, these words foreshadow Palamon's later lament, when, at Arcite's death, he tells Emilia: "That we should things desire which do cost us / The loss of our desire!" (V.4.110-111).

Donald K. Hedrick makes a similar slip of the pen in the same volume, when he writes about the Jailer's Daughter's cue "Did you ne'er see the horse he gave me?" (V.2.45) and then claims that her imaginary horse "is nicely contrasted to the pair of horses given by Emilia to Palamon and intended for military collaboration"¹⁰. Hedrick obviously refers to the horses Emilia actually gives Arcite, mentioned by the latter in his monologue opening Act Three, Scene One.

In the remaining part of this article I shall try to substantiate how damaging to the overall interpretation of the play it is to narrow down the characterization of Palamon and Arcite to the idea of their sameness, especially to the detriment of the differences between them. Differences are inevitable as long as we accept that, in fact, in this collaborative play, we have two pairs of characters to compare and to contrast: Shakespeare's Palamon, Fletcher's Palamon, Shakespeare's Arcite, and Fletcher's Arcite. Ideally, each of the two Palamons and each of the two Arcites concur to the rounded characters that are ultimately reduced to the one psychic and social entity bearing the name of either Palamon or Arcite. But as the story is not the original invention of the

⁹ Charles Frey, "Collaborating with Shakespeare: After the Final Play," in *Shakespeare, Fletcher, and The Two Noble Kinsmen*, ed. cit., p. 41.

¹⁰ Donald K. Hedrick, "'Be Rough With Me': The Collaborative Arenas of *The Two Noble Kinsmen*," in Charles Frey, ed., *op. cit.*, p. 64.

playwrights, a diachronic survey might shed some light on the way in which the two authors refashioned, reinvented and brought to the stage characters with a long literary history. *Difference, distinction, contrast* are key words in Lois Potter's analysis of the changes the two heroes undergo from one age to another, from one author to another: "If Boccaccio's portrayal of the kinsmen was weighted towards Arcite, and Chaucer's towards Palamon, the dramatists seem to have attempted to differentiate them yet retain a balance of sympathy. The character distinction does not begin until II.2, but thereafter both Shakespeare and Fletcher seem to envisage them in terms of the conventional but effective contrast between a calm man (Arcite) and a passionate one (Palamon). This later becomes a contrast between the influences of Mars and Venus, comparable to what one finds within Othello or the Antony of *Antony and Cleopatra*"¹¹.

Ann Thompson likewise advances a diachronic analysis of the whole play and minutely scrutinizes the way in which in following, or deviating from, Chaucer the two co-authors did, or did not, construct the two kinsmen as coherent characters. The co-authors' different treatment of the source text sometimes produces variations within the character of one and the same hero. And yet these variations are less significant than the overall coherence of the characters, which makes it obvious that Shakespeare and Fletcher wrote as true collaborators, not competitors.

Ann Thompson emphasizes the fact that Act One, Scene Two is not in the source texts, but is added by Shakespeare in order to introduce Palamon and Arcite¹². The scene is not strictly necessary to the plot and, according to Thompson, the kinsmen "are not strongly differentiated in this scene, and do not reveal the characteristics that the plot and Fletcher are later

¹¹ Lois Potter, *op. cit.*, p. 45.

¹² Ann Thompson, *Shakespeare's Chaucer*, Liverpool, Liverpool University Press, 1978, p. 176.

to give them”¹³. The truth of the latter statement is arguable. In introducing the two kinsmen, Shakespeare touches in passing one of his favourite themes: *imitation*. Here Palamon strongly asserts his personality in his will to preserve his “self” untainted by useless imitation.

What need I
Affect another's gait, which is not catching
Where there is faith? Or to be fond upon
Another's way of speech, when by mine own
I may be reasonably conceived? (I.2.44-48)

Palamon's wish to preserve his independence in the face of fashion might serve as a lesson to a certain brand of present-day academics. (Alexander Pope would later tackle this topic as well in *An Essay on Criticism*). Palamon is reminiscent of the Antony of *Julius Caesar*, who rightly looked down on Lepidus on the following grounds:

A barren-spirited fellow; one that feeds
On abjects, arts, and imitations,
Which out of use and staled by other men,
Begins his fashion. (IV.1.36-39)

Palamon also seems to echo the old Duke of York of *Richard II*, who likewise criticized the “tardy apish nation” that “limps after in base imitation” of fashions and manners imported from Italy (*Richard II*, II.1.21-23). I strongly believe that in Palamon's strong rejection of imitation, dissimulation, and dissembling Shakespeare sets up the first implicit contrast between the two characters. Unlike Palamon, Arcite will turn out to be one of the countless “actors” that populate Shakespeare's plays. He will later enjoy playing a different *persona* at Theseus' court in Act Three. And his whole career seems to have been a gratuitous play-acting when, in his dying speech, he removes his mask and acknowledges, “I was false / Yet never treacherous” (V.4.92-93). *False* here may refer to his acting, to his falling in love with Emilia at first sight only

¹³ *Ibid.*, p. 177.

in mimicry, and *spite*, of Palamon. Richard Abrams endorses this view and sees Arcite's love for Emilia in II.2 arising out of the desire "to spite" Palamon¹⁴. Theseus' lines uttered immediately after Arcite's death ("His part is played and, though it were too short, / He did it well", V.4.102-103) describe the dead hero's career in metadramatic terms: they should be interpreted as a *mise en abîme* or as Shakespeare's dramatic irony.

In Act One, Scene Two, when Palamon complains about the unhappy fate of misused veterans, Arcite turns out to be the keener, more alert observer of social phenomena. He is the one who criticizes the rule of appearance (evil in disguise) over normal behaviour. It is Arcite who sees Thebes as a stage on which only those who play their parts well are rewarded by authority. His description of Thebes echoes the poet's dissatisfaction voiced in Sonnet 66:

...where every evil
Hath a good colour; where every seeming good's
A certain evil; where not to be e'en jump
As they are here were to be strangers... (I.2.38-41)

It is presumably easier for one to put on a mask and participate in the game of social conventions if one already is keenly aware of what is going on around him and needs no "training" for the occasion. And this partly explains Arcite's protean personality in contrast with Palamon's constancy throughout the play.

The next scene in which the two kinsmen return to the stage is Act Two, Scene Two. Ann Thompson's commentary on Shakespeare and Fletcher's use of Chaucer again underlines the "contrast set up between the more rational, realistic Arcite, and the passionate Palamon"¹⁵. In the following scene, written by Fletcher, Arcite is highly consistent with Shakespeare's plot device of *Pericles*, where

¹⁴ Cf. Lois Potter, *op. cit.*, p. 100.

¹⁵ Ann Thompson, *op. cit.*, p. 183.

disguise and the victory in a tournament offer a rapid advancement of the hero¹⁶. And in Act Three, Scene One, when the cousins accidentally meet in the woods, and Palamon accuses Arcite of treachery to Theseus, the “distinction between the cousins [Arcite’s calm contrasted with Palamon’s anger] continues throughout the scene”¹⁷. Arcite’s following cue may be considered a prologue to the French art of conversation that was to flourish in the second half of the seventeenth century; he displays the typical features of the *homme honnette*:

*Pray be pleased
To show in generous terms yours griefs, since that
Your question’s with your equal, who professes
To clear his own way with the mind or sword
Of a true gentleman. (III.1.53-57)*

Arcite’s “calm” ought to be interpreted as a good actor’s main asset. While Palamon always remains “himself”, Arcite is able to control his emotions and to appear either as a perfect gentleman or as a dreadful warrior. The latter hypostasis may be just the interpretation of a different part, the one suggested by Henry V at Harfleur, when he asked his soldier to “imitate the action of a tiger” (*Henry V*, III.1.6). Arcite’s “Yet pardon me hard language” (III.1.106), his refusal to speak and act in anger has been compared by Lois Potter with Brutus’ similarly self-possessed manner displayed in *Julius Caesar*¹⁸. “Content and anger / In me but have one face” (107-108) might be read as a subconscious confession of Arcite’s acting skills, of his ability to check himself in given situations. (See also Arcite’s

¹⁶ *Ibid.*, p. 185. Arcite is here one of those typical Shakespearean characters with a penchant for disguise and dissimulation. (See, in this respect, my article “Mimicry, Dissimulation, Disguise: Jesuitical Strategies of Survival in Shakespeare’s Plays” printed in this book. In defying Theseus’ order to leave the country and in penetrating his court, Arcite acts, indeed, like a Jesuit sent on a secret mission).

¹⁷ *Ibid.*, p. 189.

¹⁸ Lois Potter, *op. cit.*, p. 219.

ability to trick Theseus and his friends in the scene wherein he wins the sports contest disguised as a rustic.) By now both Shakespeare and Fletcher seem to have drawn a clear-cut distinction between the two kinsmen, with Fletcher seemingly taking over Shakespeare's initial contrasts.

Act Three, Scene Three offers the only instance of discrepancy in the characterization of the kinsmen by the two dramatists. Here Fletcher famously deviated from, and contradicted, Shakespeare's conception of the kinsmen's character. The originally innocent cousins suddenly start boasting about their earlier sexual life: the masculine solidarity in their discussion of women seems to wipe out the previous contrasts between the two of them. *Sameness* can be applied to the kinsmen's characterization in this scene, but even so, Ann Thompson contends that "again Arcite is more sympathetically treated, seeming calmer, more generous and less suspicious"¹⁹.

Act Three, Scene Six, the central scene of the play, in which the kinsmen prepare for their single combat in the woods, "keeps up the distinction between the reckless Palamon and the more rational Arcite" in the latter's suggestion that they should postpone the duel rather than be caught red-handed by Theseus²⁰.

The kinsmen are absent from the stage throughout Act Four. However, in Act Four, Scene Two Emilia's monologue sets up strong contrasts between the two of them. Fletcher keeps the balance and does not allow the maid to have a bias. Balance again does not mean sameness. Arcite's portrait is built in conceits that compare him to Ganymede and Cupid, he has a "sweet" (IV.2.7) and "smiling" (14) face, while Palamon's betrays a melancholic of "still temper" (28), "heavy eyes" (27) and "bold gravity" (42). The differences in physical traits sustain the kinsmen's distinct temperaments,

¹⁹ Ann Thompson, *op. cit.*, p. 191.

²⁰ *Ibid.*, p. 193.

and here Fletcher seems to share Shakespeare's much discussed knowledge of Galenic medicine and theory of humours. Later on, in Act Five, Scene Three, which is attributed to Shakespeare, Emilia refers to Arcite's "manly courage" (V.3.43), which is contrasted to Palamon's "melancholy" (49). "Arcite's mirth" (50) is also opposed to "Palamon's sadness" (51). The lines 41-65 corroborate the idea that Shakespeare, unlike Fletcher, was careful about being consistent with what his collaborator wrote. Both dramatists emphasize, in Emilia's description of the two cousins Palamon's melancholy.

The difference in the characterization of Palamon and Arcite reaches its climax in Act Five, Scene One, where "Shakespeare's Arcite says little about love but specifically requests to be 'styl'd the lord o' th' day' (60)", while "Palamon's prayer (...) concentrates on the theme that love is painful, irrational, and undignified. (...) Both [Chaucer and Shakespeare] contrast the efficient and optimistic soldier (Arcite) with the tormented lover at this point"²¹.

The end of the play, which coincides with Arcite's death and the disillusionment of the survivor, who finds himself commenting on the shattered dreams of his happy union with Emilia, somewhat levels the two kinsmen and erases some of the most important contrasts in that both of them experience a painful sense of loss: first, Arcite, when he knows that Palamon is to die on the scaffold, and then Palamon, when he sees Arcite die in his presence. They both feel as if they had awakened after yet another midsummer night's dream only to face the horror of the real world. But the heroes' mutual sense of loss and their arriving at the same pessimistic conclusion should not deflect our attention from their distinct personalities, behaviours and allegiances.

In Shakespeare's plays every voice has its counter-voice and in Shakespeare criticism things occur likewise. While

²¹ *Ibid.*, pp. 200-201.

previous editors simply skipped the issue of the kinsmen's characterization, focusing rather on issues like male friendship²², Lois Potter seems interested not just in the kinsmen's characterization as suggested by the text but in the way in which several directors did represent Palamon and Arcite on stage in terms of sameness or difference. In the 1985 production directed by Julian Lopez-Morillas for the Berkeley Shakespeare Festival, "the two men were strongly contrasted. Lopez-Morillas took the view that each lover prayed to the god who represented the qualities he most needed: thus the courtly Arcite asked Mars for help while the wiry, aggressive Palamon prayed to Venus"²³. In the 1986 Royal Shakespeare Theatre production by Barry Kyle, "the casting of a black actor as Arcite recalled the film cliché where the non-white hero dies heroically just in time to evade an awkward plot complication"²⁴. In Nagle Jackson's 1994 Oregon Shakespeare Festival production at Ashland "the men's youth, their naïve charm, and the resemblance created by their hairstyles emphasized the problem of deciding between them"²⁵. But even in a production that took sameness as its point of departure, in the art director's reading of the play there was a moment of truth when the audience had to shift its sympathy towards one of the characters, "as Arcite took on the frightening qualities of the god he worshipped. His shouted

²² Eugene M. Waith, ed., *The Two Noble Kinsmen*, The Oxford Shakespeare, Oxford and New York, Oxford University Press, 1994, pp. 46-57. In her Arden Shakespeare edition Lois Potter counters the importance assigned to this type of friendship and argues that at times the kinsmen behave in a way that make one feel "tempted to see the play as a parody of friendship literature". Professor Potter refers to the moment in Act Three, Scene Six, when they "not only try to kill each other, but, when Theseus is about to sentence them, Palamon actually asks to see his friend die first, 'That I may tell my soul he shall not have her' (III.6.179)" (*op. cit.*, p. 57).

²³ Lois Potter, *op. cit.*, p. 88.

²⁴ *Ibid.*, p. 89.

²⁵ *Ibid.*

prayer to Mars contrasted with Palamon's gentle appealing address to Venus (helped, admittedly, by careful cutting)"²⁶.

Lois Potter has taken the pains to produce some interesting statistics about the two kinsmen. In the notes accompanying the *dramatis personae*, Professor Potter shows that "with 589 lines, [Palamon] has the largest part in the play", while Arcite "has 514 lines, the second-largest role"²⁷. Elsewhere in her critical apparatus, Professor Potter also refers to "the choice of pronouns" (Palamon and Arcite's use of the pronouns "thou" and "you" – the former prefers "thou", while the latter mostly uses "you") as "a characterization device, consciously used by both authors"²⁸. I shall take Lois Potter's argument a step further and claim that the main difference between the two kinsmen resides in Palamon's being at times too loquacious contrasted with Arcite's tight-lipped demeanour. I have never seen the play in performance, and had I seen it, the impression I would have got might have been distorted by the usual cuts in performance, but as a reader and translator of *The Two Noble Kinsmen* it has occurred to me that Palamon talks, indeed, too much. And one may wonder whether this is a manly or a womanly feature.

In Thomas Howell's *Devises*, published in 1581, there is a six-line poem whose title, "Women are words, Men are deeds", may suggest further distinction between Palamon and Arcite. Russ McDonald, speculating on Shakespeare's late style in the romances, mentions that the misogynist attack on women was often a simultaneous attack on language. Ever since St Augustine, verbal signs had been considered feminine. Words connoted corruption and impermanence, and were linked with the body, specifically with the female

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 136.

²⁸ *Ibid.*, p. 23.

body²⁹. Some years ago I argued that in literary texts whose topos is *carpe diem* men are both words and deeds. Their words (rhetoric) precede their deed (the act of seduction)³⁰. Palamon, of the two kinsmen, being the more verbose, seems to be the more effeminate.

During the Renaissance melancholy was frequently associated with effeminacy. Falling in love was equated with becoming a woman. Romeo admits in *Romeo and Juliet*, “O sweet Juliet / Thy beauty hath made me effeminate” (III.1.113-114). Bruce R. Smith points out that effeminacy cannot be relegated to a social type, as it haunts even the hyper-masculine heroes of Shakespeare’s Roman plays³¹. For other critics, effeminacy does not carry a negative connotation. Jill Mann, in her discussion of Chaucer’s *Troilus* (yet another hero Shakespeare borrowed and refashioned for the stage), argues that the male hero is a *feminized* hero and his unreserved surrender to the force of love is for Chaucer not a sign of weakness but of generous nobility³². Jill Mann underlines the idea that “feminized” is not to be equated with “effeminate”³³. Whether effeminate or feminized, Palamon, the loquacious kinsman, turns to Venus for help (he is a man-child in love with a woman, begging a goddess’ help) while the manlier Arcite, whose horsemanship (a fact reiterated over and over again in the text) carries the connotation of controlled or uncontrolled passion, unbridled desire, but also blatant virility, asserts his allegiance to Mars.

²⁹ Russ McDonald, “Late Shakespeare: Style and the Sexes,” in *Shakespeare Survey 46, Shakespeare and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 97.

³⁰ George Volceanov, “*Carpe Diem* and the Innocent Seduced: Two Sides of the Same Coin,” in *Analele Universității “Spiru Haret,”* Seria Filologie, Limbi și literaturi străine, Nr. 2, 2000, pp. 125-132.

³¹ Bruce R. Smith, *Shakespeare and Masculinity*, Oxford and New York, Oxford University Press, 2000, p. 207.

³² Jill Mann, *Feminizing Chaucer*, Cambridge, D. S. Brewer, Second edition, 2002, p. 128.

³³ *Ibid.*, p. 129.

The kinsmen's cast of mind differs from one another in the telling scene of their falling in love at first sight. Arcite notoriously makes the difference when he spites Palamon with his claim:

*I will not [love her] as you do, to worship her
As she is heavenly and a blessed goddess.
I love her as a woman, to enjoy her. (II.2.163-165)*

Arcite's worldly views are later sustained by a surprisingly mercantile vocabulary. In his passionate soliloquy at the opening of Act Three, Scene One, he describes Emilia's beauty in words that almost turn her into a commodity. For him, Emilia is "sweeter / Than [May's] gold buttons on the bough, or all / The enamelled knacks o' th' mead, or garden" (III.1.6-7), "the jewel o' the wood, o' th' world" (10-11). Shakespeare's clusters of metaphors strangely combine the freshness of the green world with the mercantile trade of jewellery. The "economics" of Arcite's male discourse are again conspicuous in Arcite's speech as victor in the tournament:

*To buy you I have lost what's dearest to me
Save what is bought, and yet I purchase cheaply,
As I do rate your value. (V.3.112-114)*

Shakespeare seems to draw his audience's attention to the fact that acquiring a bride is not just a social contract; it is an economic one as well. The same idea is strongly emphasized by Prospero in *The Tempest* in his famous warning: "Then, as my gift and thine own acquisition / Worthily purchased, take my daughter..." (IV.1.13-14). The commercial terms used by Arcite and Prospero seem to indicate that Shakespeare's man, whether a father or a suitor, shares the attitude of what might be termed a *homo economicus* long before the appearance of Defoe's individualist bourgeois characters³⁴.

³⁴ For a more detailed discussion of Emilia viewed as a commodity by the men in *The Two Noble Kinsmen*, see my earlier article "Shakespeare and Fletcher's *The*

Back to Lois Potter's statistics, I shall briefly discuss the distribution of lines between Palamon and Arcite, or among each of the two cousins and other characters on stage, and see whether statistics are telling or not in terms of the protagonists' characterization.

Of the two dramatists it was Shakespeare who emphasized the loquacity / brevity dichotomy in characterization. In Act One, Scene Two, Arcite has the opening and ending cue, but Palamon's 65 lines, contrasted to Arcite's 41, are a clear indicator of the kinsmen's distinct character.

In the first part of Act Two, Scene Two (1-115, before Emilia's entrance), as Theseus' prisoners in Athens (II.2), the two cousins' speeches are almost equally long: Palamon is allotted 57 lines, while Arcite utters 58. As usual with Fletcher, he tends to disregard Shakespeare's outline of the kinsmen's characterization and make Arcite equally loquacious. Needless to say, in this part of the scene both heroes are bombastic: the recollection of their past deeds and of their heroic feats is expressed in words cascading in a competition of rant. Next, Fletcher completely overthrows Shakespeare's character delineation as he allots Arcite 41 lines and Palamon 33.5 during their voyeuristic encounter with Emilia. There are two possible explanations of this fact: either Fletcher is a terribly careless collaborator, spiting his senior-fellow's directions, or Arcite's unusual verbosity is, indeed, used to suggest that, as Richard Abrams has pointed out, he actually is overdoing it just to spite his cousin. (And I have already discussed that in the final scene he himself will somehow refer to this very idea in his dying speech, when he concedes that Palamon is justly entitled to have Emilia as his bride.) The third part of the scene, which begins with the

Two Noble Kinsmen – A Prologue to the Patriarchal Politics of the Restoration Theatre?," in *Living in Between and on Borders*, Iași, Universitas XXI, 2003, pp. 312-318.

Jailer's entry, has Palamon utter 45 lines in expression of his grief at the news that Arcite will be released while he is removed to another room, which precludes him from seeing Emilia thereafter. Arcite, in tone with his character as portrayed by Shakespeare, speaks only half a line at the news of his release.

In the following scene Fletcher seems to come to terms with Shakespeare's handling of Arcite's character. Here Arcite has a monologue of 24 lines in which he complains about his banishment from Athens and about Palamon's happier position. But then, once again in Shakespearean fashion, he becomes tight-lipped and utters only 4 lines during his encounter with the five rustics. By now he has assumed the mask he will wear in Athens up to Act Three, Scene Six. As a dissembler, he speaks in brief speeches that betray nothing about his real identity. The scene concludes with another monologue (9 lines) in which he explicitly sets forth his strategy, reminiscent of Edgar in *King Lear* and Caius Marcius in *Coriolanus*: "I'll venture / And in some poor disguise be there" (II.4.81-82).

Arcite's next entry occurs in Act Two, Scene Five, when, disguised as a countryman, he is honoured as the victor in the wrestling and running contest. Out of the 64 lines spoken in this scene, 37 seven are allotted to Theseus and Arcite (19.5 lines per each of them). Even so, Arcite appears to be carefully tight-lipped in a scene in which he asked, in Homeric fashion, details about his whereabouts and he cautiously builds the image of a man of volatile identity. Moreover, in these lines Arcite also manages to speak to more than one character (he is at the centre of everyone's attention), to be appointed Emilia's servant, and to accept the fatal gift (the pair of horses). Manliness and brevity are his dominant features throughout the scene.

The treatment of the two kinsmen in Act Three, Scene One corroborates Shakespeare's authorship. The scene opens

with Arcite's soliloquy overheard by Palamon. After the 29.5 lines of Arcite's monologue the scene turns to dialogue, and the distribution of lines between the cousins points out Shakespeare's view of a loquacious Palamon versus Arcite, the man of few words. Arcite speaks only 41.5 lines in reply to Palamon's 53 lines. Arcite once again displays an infinite dignity in his rejection of Palamon's recriminations. His "Yet pardon me hard language" (106) clearly shows his refusal to speak in rude terms. Self-possession and self-conscious linguistic behaviour may be considered two essential traits in Arcite's construction of identity in the given context (his being overheard, and then exposed as a traitor, by Palamon). Arcite's brevity and anti-rhetorical stance is obvious in his repeated advice about Palamon's useless rant: "And talk of it no more" (116).

The next two scenes in which the kinsmen are brought to the foreground have been attributed to Fletcher. In Act Three, Scene Three, as well as in Act Three, Scene Six, Fletcher seems to have come, at long last, to terms with Shakespeare's delineation of the kinsmen, even though in both scenes he allots Arcite more lines than Palamon (32 lines versus 21 in the former, and 64.5 versus 50.5, respectively, up to Theseus' entry, with 16 more lines allotted to Palamon in the opening soliloquy of the latter scene) as if to write, once more, against the rules set up by his senior colleague. Here Arcite is thoroughly consistent with his Shakespearean counterpart in his rejection of rant, as in the following examples:

*No more of these vain parleys; let us not,
Having our reputation with us,
Make talk for fools and cowards. (III.3.10-12)*
*Defy me in these fair terms, and you show
More than a mistress to me, no more anger,
As you love anything that's honourable!
We were not bred to talk, man. (III.6.25-26)*

The last line is almost proverbial in its content, reminding Palamon that men are deeds, not words! Although Fletcher's Palamon speaks much less than Shakespeare's, there is a certain consistency in his delineation by Fletcher as well. Shakespeare's Palamon is always keen on having the last word in any dialogue with anyone, as apparent from his cues introduced by "But this one word" (III.1.116) and "Nay, pray you – ", and so is Fletcher's. Fletcher's Palamon has the same verbal tics and the same attitude towards his interlocutor when he counters Arcite's "Is there aught else to say?" (III.6.93), uttered before the beginning of the duel in the woods, with "This only, and no more" (94). In this brief introduction to a pretty long speech (94-101) the two Palamons created by Fletcher and Shakespeare merge together into one human entity.

At times, Palamon seems to be paranoid in his treatment of his interlocutors: even when he is caught duelling by Theseus and branded by the latter as a "malicious traitor" (132) he has the gall to demand the ruler's attention instead of letting him proceed with his speech. Palamon's abrupt and quite rude interruption, "Hold thy word, Theseus" (136), points out that, for him, he himself is the centre of the universe and the man to be listened to by anybody else. And he has the guts to go on for 20 more lines in which he wickedly exposes Arcite's scheming. Arcite's explanation of their trespassing law is shorter: it has only 14.5 lines in which the self-conscious warrior inserts a brief remark clearly pointing to his preference for fewer words: "Let me say thus much" (161). In the remaining part of the scene, the cousins' cues are scattered among the other characters' speeches, but Palamon clearly appoints himself spokesman for both of them. His cues are made up of 8-7-2-0.5-0.5 lines (all in all, 18 lines), while Arcite's remaining cues consist of 4.5-2-0.5 lines (a sum total of 8 lines). And, as a self-appointed spokesman, it

is Palamon who assures Theseus, “We dare not fail thee, Theseus” (305), having once again the last word.

Interestingly, in writing the passages preceding the duel proper, when the cousins arm each other and remember their past feats, Fletcher seems to have hit the nail on the head when he made Arcite confess: “Yet a little I did / By imitation” (80-81). This either self-conscious or unwitting remark perfectly dovetails with the earlier Arcite envisaged by Shakespeare, with the protean hero that falls in love with Emilia only to spite (and imitate!) his best friend. Arcite acknowledges Palamon’s lasting influence on him and his attempt to emulate Palamon: “you outdid me, cousin / I never saw such valour” (73-74); “you outwent me, / Nor could my wishes reach you” (79-80). A simple reading of these lines might suggest that Arcite the protean hero is always an imitator, a dissembler, and / or an actor that is able to adapt himself to any given situation and put on any possible mask, while Palamon is the constant *self* that refuses any social role-play and aims at preserving his own integrity in any given circumstance. A subtler reading, however, may imply that while Arcite imitates Palamon’s conduct and *persona* in erotic matters, it was, in fact, Palamon who may have imitated Arcite’s military skill and stamina. But, of course, Palamon would never acknowledge any such indebtedness, and Arcite is not aware of this possibility either. Such a reading obviously disagrees with Lopez-Morillas’ aforementioned stage version, in which a courtly Arcite is opposed an aggressive Palamon, but it also shows that the text accommodates infinite textual interpretations. And yet, such moments when Shakespeare and Fletcher seem to share the same views in character portrayal make me wonder whether the older dramatist had a word to say in revising his younger collaborator’s stuff.

Hereafter, the two cousins that take the plot further are Shakespeare’s characters again. As usual, Palamon is the first

to speak in Act Five, Scene One, when the cousins address Theseus and then exchange farewell speeches before the tournament. Palamon takes the lead with 10 lines versus Arcite's 6.5 lines. Once in a lifetime, Palamon concedes, "You speak well" (V.1.30). Arcite's 35-line prayer to Mars is negligible compared to Palamon's 68-line prayer to Venus. Paradoxically, Emilia speaks much less than Palamon, contradicting the proverb according to which "women are words". In a totally patriarchal world, women are neither words nor deeds. They become silent, in accordance with the meekness men expect from them. Harold Bloom quotes Palamon's entire soliloquy in *Shakespeare: The Invention of the Human* (and then quotes again shorter passages from it) to reach a self-contradictory conclusion that refutes his earlier allegation about the kinsmen's indistinguishable characters: "Suddenly Palamon is endowed with personality, and is radically distinguished from Arcite and from the male audience (...). Palamon is wholly admirable, but he does not quite know what he is saying, and only an authentic exemplar of the chivalric code could speak with his peculiar authority and not sound absurd"³⁵. In his lengthy discussion of Palamon's speech, Bloom minutely analyzes the paradox of Venus praised as a guiltless and flawless goddess, notwithstanding her destructive influence on men of all ages. For Bloom, the paradox can be explained as a Shakespearean confession made to himself and a few confidants³⁶. At this point, I diverge from Bloom's view and rather interpret the reference to the old man suffering from "the aged cramp", with fingers knit by gout "into knots", and "torturing convulsions" in "his globy eyes", who "had by his young fair fere a boy" (V.1.110-116), as a cryptic allusion to Charles Howard, Earl of Nottingham and Lord Admiral, the patron of Philip Henslowe and Edward Alleyn's theatrical troupe, The

³⁵ Harold Bloom, *op. cit.*, p. 710.

³⁶ *Ibid.*, p. 711.

Lord Admiral's Men. A widower at the age of sixty-seven, in 1603, the Earl soon married again. His wife, aged nineteen at the time, bore him several children. Such marriages invite ribald responses and Howard was never free of ribaldry for the rest of his life. He was eighty-one when his wife bore their last child. There were rumours that the true father of the child was a young page in whose company the Countess of Nottingham spent much time. A year after the Earl's death, the dowager countess married the page³⁷.

In Act Five, Scene Three, Shakespeare gives up the idea of physical violence represented on stage (with which his audience was familiar from *Hamlet* and *Macbeth*) in favour of reported action; the innovation is strange and foreshadows the French neo-classic tragedy in which *all* the major events occur offstage. Arcite makes a brief appearance towards the end of the scene, and either his sheer exhaustion or his realization of the absurd price he has to pay in the competition between him and Palamon makes him utter the famous three-line cue that critics have so often commented on (V.3.111-114), a cue which also anticipates Palamon's similar remark on the heavy loss represented by Arcite's death.

In the last scene Palamon once again proves to be Arcite's perfect opposite with his tireless loquacity. The first part of the scene, up to the arrival of the messenger and Pirithous, is a discussion among five characters: Palamon, the three knights, and the Jailer. A sixth character, the Executioner, "seems superfluous", as Eugene Waith has put it³⁸. Palamon utters 28 of the 40 lines uttered by the five

³⁷ I first advanced this conjecture in "The Two Noble Kinsmen: Theseus' Athens in Shakespeare's London," in *Infinite Londons – Proceedings of the International Meta-conference "Representations of London in Literature and the Arts,"* Sibiu, 19-21 October, 2001, The British Council and "Lucian Blaga" University of Sibiu, pp. 17-30, on the basis of historical facts discussed by Peter Thomson in *Shakespeare's Professional Career*, Cambridge, Cambridge University Press, 1999, p. 160.

³⁸ Eugene M. Waith, *op. cit.*, p. 207.

participants in the discussion. He speaks a lot and yet he has undergone a subtle change: he is no longer the quarrelsome, aggressive paranoid of the previous scenes. He is a stoic who has accepted his fate and is prepared to face death with a serenity derived from the comfort of a short life opposed to the miseries of old age. And yet, one may sense Shakespeare laughing up his sleeve when he makes Palamon say: "Adieu, and let my life be now as short / As my leave-taking" (V.4.37-38). By now both readers and spectators have grown accustomed with Palamon's verbosity and his patronizing manners. His leave-taking has not been *that* short, and his wish will soon materialize when the Messenger and Pirithous come to announce that his execution is cancelled and he is, in fact, to marry Emilia. His life will actually be as brief as his speech, i.e. much longer than he has ever hoped.

When Palamon meets the dying Arcite he will naturally be the one that speaks more. He is the first to speak, and he asks Arcite, "Give me thy last words" (89). One might suspect him of a shade of cynicism in his confession, "I am Palamon, / One that yet loves thee dying" (89-90). It is easier to love a "dying" enemy than a live, troublesome and belligerent opponent. Arcite's sole speech in this scene, his five-line dignified dying speech is one of the most moving moments in all of Shakespeare's plays, and if I were to make a confession in Harold Bloom's manner, I would admit that when I translated it, it was the only moment in my entire career as a literary translator when I could not help weeping for the death of a fictional character.

Palamon's moment of truth, his famous remark upon the "dear love" one can reach only through "the loss of dear love" closely echoes Arcite's similar remark made earlier in the previous scene. It is somewhat weird to note that Palamon, the man who obstinately refuses to speak and act like other people, turns out to share Arcite's non-romantic, but rather materialist, or economic, jargon in expressing his appraisal of

love and friendship. He speaks about “things” which “do cost us”; and the way “naught could buy / Dear love” (110-112) closely echoes Arcite’s rhetoric. Shakespeare seems to ultimately suggest that all men, whether in the guise of a melancholic lover, or in that of a straightforward warrior, are alike in their attitude towards the *object* of their love. In fact, Palamon’s mercantile vocabulary is a reminder of his earlier sense of ownership expressed in terms of colonial discourse earlier in the play:

*I, that first saw her; I, that took possession
First with mine eye of all those beauties
In her revealed to mankind. (II.2.169-171)*

For Palamon, the woman is reduced to the status of possession, while the man fulfils, in turn, the roles of explorer, colonist, and owner of the newfound realm. These lines are partly reminiscent of John Donne’s famous Elegy XIX, opening with “License my roaving hands”, in which the mistress is metaphorically described as a Newfoundland, a kingdom, empire, and mine of precious stone waiting to be explored, populated and exploited. That the play occasionally echoes Donne’s poetry should not surprise us: as editors of *The Two Noble Kinsmen*, both N. W. Bawcutt (in The New Penguin Shakespeare edition of 1977) and Lois Potter³⁹ draw parallels between the play and several Donne poems.

The conclusion to this brief examination of the two kinsmen’s characterization by Shakespeare and Fletcher is that for the most part of the play the heroes are portrayed as distinct, opposite personalities. In constructing two strongly differentiated personalities, the two dramatists did their best to keep the readers’ / spectators’ sympathy in balance; hence, the illusory lack of distinction between Palamon and Arcite. There

³⁹ Lois Potter, *op. cit.*, pp. 108, 142, 157, 180, etc. Professor Potter also remarks upon Marco Mincoff’s taxonomy of English literary styles, which opposes Ben Jonson and Fletcher, with their classical, correct style, to Donne, Webster, and “late Shakespeare”, who wrote in a difficult, “metaphysical” style (pp.108-109).

are two moments in which, notwithstanding the differences in their characterization, the cousins think and act alike. Love and death, or rather the *object* of their love, and imminent death (expected, in Palamon's case, or inevitable, in Arcite's case) are the great levellers of their distinct features: they both betray the patriarchal side of their personality in the way they speak about Emilia, and they both regret the (potential or real) loss of their greatest friend / arch-enemy. In both situations they combine emotion with mercantile jargons. But these rare instances of overlapping character are the exception that proves the rule.

УДК: 821.111Ш – 12.09 – 055.2

Торкут Наталія, Храброва Ганна
(Запоріжжя)

Трансформація міфологічного сюжету в поемі Вільяма Шекспіра «Венера і Адоніс»: гендерний аспект

У статті розглядається специфіка трансформації міфологічного сюжету про кохання богині Венери до юного мисливця-красеня Адоніса в шекспірівській поемі. Розмежовування між міфом як колективним етно-релігійним концептом та авторським літературним твором, що розробляє міфологічний сюжет, спостерігається ще з часів античності. Для художньої свідомості митців міф завжди постає як відкрита система, своєрідний згусток смислів, кожен з яких потенційно може бути розгорнутий в окремий сюжет. Такий сюжет, зберігаючи генетичний зв'язок з вихідною міфологічною матрицею, несе на собі відбиток творчої індивідуальності автора та втілює його художній задум. У класичній версії розглянутого міфу, яку можна вважати протосюжетом усіх подальших літературних інтерпретацій, поєднуються два основні мотиви: мотив вічного коловороту життя і смерті та мотив кохання. Саме останній і став домінуючим в поемі «Венера і Адоніс», де стверджувалися, по суті, нові власне ренесансні норми гендерних відносин. Міфологічний сюжет перетворився у Шекспіра на вишуканий гімн чуттєвому кохання, що зображене крізь призму естетизованої тілесності. При цьому авторські новації (відверта апологетика сексуальності, оригінальне поєднання пафосу та іронії в художній репрезентації міжгендерних відносин) були цілком суголосні запитам доби Відродження та руйнували сформовані Середньовіччям етичні приписи щодо гендерного статусу і сексуальних стосунків.

Ключові слова: *Венера, Адоніс, Вільям Шекспір, Овідій, міф, гендерні відносини, чуттєве кохання, естетизація тілесності, вербальний еротизм.*

В епоху Відродження, іманентною рисою якого вважається актуалізація надбань греко-римської культури,

великої популярності набули міфологічні сюжети. Ренесансні митці не лише добре знали й тонко розуміли античні міфи, але й досить часто використовували запозичені з них топоси, образи та мотиви у власній творчості. При цьому міфологічна парадигма була представлена в тогочасному культурному просторі як власне міфологічним субстратом (виходило чимало збірників-антологій міфів), так і великою кількістю мистецьких та літературних, творів, сюжети яких вибудовувались на певних міфологемах.

До речі, розмежування між міфом як колективним етно-релігійним концептом та авторським літературним твором, що розробляє міфологічний сюжет, спостерігається ще з часів античності. Міф постає як відкрита система, своєрідний згусток смислів, кожен з яких потенційно може бути розгорнутий в окремий сюжет. Такий сюжет, зберігаючи генетичний зв'язок з вихідною міфологічною матрицею, несе на собі відбиток творчої індивідуальності автора та втілює його художній задум. Як зазначає французький антрополог Ж.-П. Вернан, міф закінчується там, де починається література¹.

Ренесансні письменники, в очах яких класична спадщина мала надзвичайно високий культурний статус, нерідко наважувалися на сміливі художні експерименти, аби перевершити своїх уславлених попередників. При цьому ті міфологеми, що вже були інтерпретовані у творах античних авторів, становили для них особливу спокусу.

Одним із таких класичних сюжетів, що набув великої популярності за часів Відродження, є міф про кохання богині Афродіти (Венери) до юного мисливця Адоніса, який гине на полюванні від удару вепра та перетворюється на квітку. Як і будь-який сюжет, що має міфологічну

¹ Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Préface / Jean-Pierre Vernant, Pierre Vidal-Naquet // Vernant J.-P., Vidal-Naquet P. Mythe et tragédie en Grèce ancienne. – Paris : La Découverte, 1986. – V. 1. – P. 7.

основу, його варто розглядати у широкому контексті давньогрецької міфології, тобто з урахуванням усієї системи зв'язків, яка, в даному випадку, включає генеалогію та етіологію обох персонажів, історію кохання богині до красеня-мисливця, мотив метаморфози (перетворення тіла юнака на квітку), трагічну смерть героя, усталений набір міфонімів (імен міфологічних персонажів) та ін.

У класичній версії згаданого міфу, яку можна вважати протосюжетом усіх подальших літературних інтерпретацій, поєднуються два основні мотиви, кожен з яких може ставати домінуючим за певних історико-культурних обставин. Перший мотив пов'язаний з ідеєю вічного коловороту життя і смерті: одну частину року Адоніс проводить у підземному царстві, а іншу – на землі. Щоправда, стосовно перебування Адоніса в Аїді існують різні версії. Одна належить давньогрецькому граматику Аполлодору (II ст. до н.е.) і полягає в тому, що Афродіта потай від богів віддала Адоніса на виховання Персефоні – володарці підземного царства, яка закохалася в юного красеня та відмовилася його повертати. Суперечку між богинями припинив Зевс, який вирішив, що третину року Адоніс має проводити в царстві Персефони, третину – з Афродітою, а останньою третиною може розпоряджатися на власний розсуд².

Згідно з іншою версією, що представлена в Овідієвих “Метаморфозах”, Венера, не бажаючи розлучатися із загиблим коханим, перетворила його тіло на прекрасну квітку (адон), яка розквітає навесні та швидко в'яне. Саме подібна версія, до речі, й лежить в основі культових свят на честь Афродіти і Адоніса, що зародилися у Фінікії, а

² *Аполлодор*. Мифологическая библиотека / Аполлодор ; [пер. с греч., изд. подгот. В. Г. Борухович]. – Ленинград : Наука, Ленинградское отделение, 1972. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.globalfolio.net/classicist/_texts/apollodor-mifologicheskaya-biblioteka055.pdf

згодом поширилися на інші міста Греції³. Цей мотив міфу, як бачимо, сфокусований на темі пристрасного кохання богині Афродіти до юного мисливця.

Згадуваний раніше мотив коловороту життя і смерті був більш популярним за часів античності та спричинив появу низки цікавих літературних пам'яток (різноманітні зразки мелосу, зокрема, гімни на честь Адоніса). Натомість, в добу Відродження, що видається цілком природним, значно пожвавився інтерес митців саме до мотиву кохання. Це засвідчують, приміром, майстерні візуалізації міфу про Венеру і Адоніса у тогочасному живописі. Його сюжет і образи надихали, зокрема, таких відомих живописців, як Тиціан ("Венера і Адоніс", 1553–1554), Паоло Веронезе ("Венера і Адоніс", 1584) і Аннібале Карраччі ("Венера, Адоніс і Амур", 1595?). Їхні полотна відзначаються реалістичністю, психологічною витонченістю й багатим чуттєвим досвідом. Та найбільше вони вражають своєю доцентровістю, адже всі елементи композиції сконцентровані навколо одного найголовнішого моменту: охоплена пристрасстю Венера міцно тримає Адоніса у своїх обіймах, з нетерпінням очікуючи відповідної реакції на своє палке кохання.

Серед чинників підвищеної уваги ренесансців до любовно-еротичної тематики слід назвати насамперед

³ Лукіан розповідає про культові свята, що відбувалися у фінікійському місті Бібл, де знаходилося велике святилище Афродіти Біблоської. Місцеві жителі піддавали себе тортурам, оплакуючи у такий спосіб коханця богині Адоніса, приносили йому жертви як померлому, а наступного дня святкували його воскресіння. Під час таких оргій вони голили собі голови, а якщо якась жінка відмовлялась обстригти волосся, то на неї чекало покарання: протягом дня вона мала займатися проституцією на площі, вхід на яку був відкритий тільки для іноземців. Платня, яку ця жінка отримувала, торгуючи тілом, приносилась в дар Афродіті. Дет. див.: *Лукиан. О Сирийской богине / Сочинения : в 2 т. / Лукиан ; [пер. с греч. С. С. Лукьянова]. – СПб. : Алетейя, 2001. – Т. 2. – С. 159-160.*

З Фінікії культ Адоніса перейшов на острови грецького архіпелагу (Кіпр, Родос, Самос, Лесбос), а згодом поширився на всю материкову Грецію (Аргос, Афіни та ін. міста).

реабілітацію чуттєвого кохання, що стала похідною від загального духу антропоцентризму, яким просякнута культура доби Відродження. Значною мірою цьому сприяли також і праці філософів-гуманістів, в яких глибоко осмислювалися проблеми дружби і кохання та розкривалася сутність любовного почуття. Флорентійський неоплатонік Марсіліо Фічіно, зокрема, обґрунтував тезу щодо єдності духовної і тілесної краси, проголосивши людину – з її пристрастями, пориваннями та думками – найдосконалішим у всьому Всесвіті творінням. Джордано Бруно вважав любов найпотужнішою космічною силою, яка пронизує всі рівні буття, окрилює людину, зміцнює її дух у стражданнях і перед страхом смерті, обіцяючи неземну насолоду від єднання з могутньою Природою та причетності до її божественної сутності⁴.

Реабілітуючи право людини на земне кохання, ренесансна свідомість не нехтувала і еротичним почуттям. У тогочасному живописі, де античні сюжети були чи не найулюбленішими об'єктами художньої інтерпретації, знаходимо чимало полотен, на яких візуалізовано еротичні сцени. Пригадаймо хоча б “Зевса і Алкмену” Джуліо Романо, “Леду і лебедя” Антоніо Корреджо, “Венеру і Амура” Лукаса Кранаха Старшого, “Вакханалію” Тиціана. Зображення чуттєвого кохання стало одним із провідних топосів і в царині літератури, про що свідчать не лише ренесансні новелістичні збірки на кшталт “Декамерону” Джованні Боккаччо чи «Гептамерону» Маргарити Наваррської, а й любовна лірика Томаса Вайєтта, Генрі Говарда, Луїзи Лабе, Торквато Тассо, Едмунда Спенсера і Волтера Релі, сонети Філіпа Сідні, П'єра Ронсара і Вільяма Шекспіра, поема Крістофера Марло “Геро і Леандр” та ін. Утім, найефектнішою художньою інтерпретацією еротич-

⁴ Цит. за: *Нарский И. С.* Тема любви в философской культуре нового времени / *И. С. Нарский* // *Философия любви* / Под общ. ред. Д. П. Горского; сост. А. А. Ивин. – М. : Политиздат, 1990. – Ч. 1 – С. 111.

ної тематики в літературі доби Відродження, безперечно, є рання поема Вільяма Шекспіра “Венера і Адоніс” (1593).

Інтерес Великого Барда до образів Венери і Адоніса можна вважати цілком природним з огляду на загальні умонастрої доби Відродження та ту величезну популярність, яку мали “Метаморфози” Овідія в ренесансній Європі. У 1567 році Артур Голдінг (1536?–1605?) видав перший англomовний переклад цієї поеми, і вона одразу ж почала сприйматися англійськими літераторами як “загальнодоступна скарбниця сюжетів, жанрових кліше та мотивів, як свого роду “високоякісний будівельний матеріал”, використовуючи який, автор може розраховувати на прихильність читачів”⁵. У своїй поемі Шекспір зберігає основні сюжетні колізії Овідієвого твору: Венера закохується в юного красеня Адоніса, той гине під час полювання від смертоносного удару вепра і богиня перетворює його тіло на прекрасну, тендітну квітку. Однак, завдяки естетизації фізичного кохання та поетизації еротичного начала англійському генію вдається суттєво оновити античний сюжет, надавши йому ренесансного звучання. Під його пером відомий античний міф перетворюється на віртуозну художню візію чуттєвого кохання, що зображене крізь призму тілесності.

В основі конфлікту у Шекспіра – зіткнення двох протилежних етичних оцінок сексуальної насолоди. Поет розширює семантичний простір Овідієвого сюжету за рахунок розлогого опису домагань Венери, вишуканого поетичного опису тілесних практик та діалогів героїв, які обстоюють діаметрально протилежні погляди на кохання. Адоніс сприймає поведінку Венери як непристойну і варту осуду: його промови просякнуті філософією активного спротиву плотським спокусам. Він протиставляє любов і

⁵ Торкут Н. М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”) / Н. М. Торкут. – Запоріжжя, 2000. – С. 56.

I. Історико-літературний процес

хить як антонімічні за своєю сутністю начала – високе і низьке, божественне і гріхове. Його протест проти еротизму є інтелектуально-психологічною похідною від середньовічної рецепції тілесності. Натомість сповнена жаги кохання та рішуча в досягненні своєї мети Венера виступає рупором нових, суто ренесансних за пафосом, етичних уявлень про взаємини між чоловіком і жінкою. Її пристрасть описана настільки віртуозно, тілесні практики зображені настільки майстерно, а її промови є настільки риторично вишуканими і переконливими, що позиція Адоніса – захисника патріархатних стереотипів – втрачає в очах читача статус авторитетної.

У «Метаморфозах» подієва динаміка домінує над описовістю, а мотив невзаємності кохання – стрижневий для поеми Шекспіра – тут взагалі відсутній. Овідій констатує факт закоханості богині у прекрасного мисливця (це відбувається випадково: Ерот, цілуючи матір, ненавмисне ранить її груди вістрям своєї стріли) та описує її одержимість цим почуттям (переслідування Адоніса, зізнання йому в коханні та захист під час полювання на диких звірів). Проте, у тексті давньоримського поета не акцентується ставлення мисливця до залицянь богині та чуттєві аспекти їхніх стосунків. Єдиний фрагмент, який дозволяє припустити, що Адоніс не відповідає Венері взаємністю, – коротка репліка автора перед початком розповіді самої історії. Овідій говорить про народження Адоніса (він з'явився на світ зі стовбура деревини, на яку перетворилася прекрасна Мірра, що зачала дитину від інцестуальних зв'язків із власним батьком Кініром) і завершує цей пасаж такими словами:

...той хлопчик,

*Син свого діда й сестри, що недавно ще був під корою,
Щойно народжений, – вже ось дитя золоте, прехороше,
Вже він юнак, уже муж і вже сам красивіший од себе.*

*Милий Венері вже став і мстить за жагу материнську*⁶.

У Шекспіра мотив залицянь Венери до цнотливого Адоніса, який всіляко намагається уникнути фізичної близькості зі звабливою жінкою, стає сюжетоутворюючим елементом. Поема вибудовується як розлогий опис кількох сцен спокушання, кожна з яких просякнута апологетикою чуттєвості й містить доволі широкий спектр аргументів на користь фізичного кохання. При цьому автор майстерно змальовує найрізноманітніші тілесні практики, що робить цей епічний твір одним із найкращих зразків еротичної поезії доби Відродження.

Подібно до Гомера, Гесіода чи Вергілія англійський поет олюднює богиню, наділяючи її земною родою та комплексом людських почуттів. Однак, на відміну від великих попередників, він не обмежується цим, а намагається розкрити внутрішній світ своїх героїв, психологію їхніх взаємостосунків.

В образі Адоніса знаходимо відлуння аскетичних уявлень про тіло як джерело похоті, яка знищує в людській душі почуття істинної любові – любові до Бога. Цікавим є досить розлогий ланцюжок аргументації, що вкладається Шекспіром в уста героя. Він засуджує Венеру за хтивість, непостійність, фривольність і непристойність, а потім, посилаючись на свій вік та неготовність до продовження стосунків, відмовляє їй у взаємності. Ця аргументація цілком відповідає тогочасним стереотипам, що регламентували поведінку жінок: “Єлизаветинські любовні конвенції не дозволяли жінці відверто спокушати чоловіка; вона повинна була половину шляху в цій подорожі до світу пристрасті проходити інкогніто; вона мала посідати в інтимних стосунках лише те місце, що відводилося їй чоловіком; така відверто агресивна роль,

⁶ Овідій Публій Назон. *Метаморфози* / Публій Овідій Назон ; [пер. з лат. А. Содомори]. – К. : Дніпро, 1985. – С. 184.

яку бере на себе Венера, повністю суперечила тому, чого можна було очікувати від жінки”⁷.

Саме активність Венери, нестандартний, як на ті часи, прояв жіночих бажань інспірують Адоніса на патетичну промову, в якій хіть постає антиподом кохання:

*Це не Любов! Любов втекла за хмари,
Коли її імення вкрала Хіть,
Що, ним прикрившись, розкошує яро,
Плямує глузом чисту, юну мить;
Тиранить жадібно, з'їда уїжно,
Мов гусінь ненажерна – зелень ніжну*⁸.

Моралізаторські пасажі Адоніса, як бачимо, відбивають пануючі в тогочасному суспільстві уявлення.

Втім, автор настільки віртуозно описує пристрасть Венери і так вправно естетизує зображувані тілесні практики, що читач підсвідомо починає втрачати довіру до звичних середньовічно-християнських приписів. Вербальний еротизм Шекспіра, тобто сукупність мовних засобів, що використовуються ним у процесі художнього відтворення еротичних сцен, не лише зачаровує оригінальністю тілесної метафорики, але й формує у читацькій свідомості позитивну рецепцію любовної пристрасті як такої. Яскравий приклад вербального еротизму знаходимо, приміром, у наступних словах Венери:

*Я буду – гай, а ти – мій олень милий;
Пасись, де хочеш: в лузі, на горі.
Як паші на устах моїх не стане –
Солодкі нижче віднайди фонтани...
Для тебе стільки втіхи буде там!
Нагір'я звабні, лугові отави
Ще й дві гори відкриються очам –
Від бур криївки – пишині та кругляві.*

⁷ Lake J. H. Shakespeare's Venus: An Experiment in Tragedy / J. H. Lake // Shakespeare Quartely. – 1974. – Vol. 25. – № 3 (Summer). – P. 352.

⁸ Шекспір В. Венера і Адоніс / Твори : в 6 т. / В. Шекспір ; [пер. з англ. О. Мокровольського]. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 561.

*Будь оленем – чим я тобі не гай?
Тебе не займе жоден пес-кудлай»⁹.*

Така естетизація сексуального начала здатна породити певний сумнів щодо беззаперечності закріпленої середньовічним табуванням плоті тези про однозначну, абсолютну і тотальну гріховність фізичного кохання.

У цьому контексті особливого звучання набуває посилення Адоніса на свою молодість та фінальний пасаж його останньої промови:

*Сказав би я ще більше, та не смію,
Бо надто юний для старих казань.
Піду смутний – інакше я не вмію:
І сором на лиці, і в серці – твань.
Образом мої палають вуха:
Розпусна мова – то ганьба для слуху¹⁰.*

Згадка про старі сказання (the text is old) та акцент на власній незрілості (the orator too green) створюють іронічний ефект, який посилюється фінальним моралізаторським вердиктом про “згубність розпутних розмов”. Тут відчувається відлуння пуританських філіппік проти земного кохання, Поезії і театру¹¹. Адже відомо, що пуритани, як, приміром, С. Госсон (1554–1624), Ф. Стаббз (1555–1610) та Дж. Голл (1574–1656), проголошували Поезію школою непристойностей, п’єси – скотобійнею християнських

⁹ Там само. – С. 546.

¹⁰ Там само. – С. 561.

¹¹ Дет див.: Gosson S. The School of Abuse: Containing a Pleasant Invective against Poets, Pipers, Players, Jesters, &c. With an Introd. Regarding the Author and his Works / S. Gosson. – L. ; N.Y. : AMS Press, 1970. – 51 p.; Stubbes Ph. The Anatomy of Abuses / Ph. Stubbes. – N.Y. : Johnson Reprint Corp., 1973. – 250 p.; Hall J. Virgidemiarum. Libri Sex: Six books of satires by Joseph Hall, with the Illustrations of Thomas Warton, and Notes by Several Commentators [Електронний ресурс] / J. Hall // The Works of Joseph Hall: Miscellaneous Works; Poetical Works: Appendix; indices, etc. – Oxford : Talboys, 1839. – P. 133–298. – Режим доступу : <http://books.google.com.ua/books?id=aBpWAAAAMAAJ&dq=Joseph+Hall+Virgidemiarum>.

душ, і на цій підставі вимагали від уряду негайного закриття театрів.

Думається, що за рахунок відповідної розстановки акцентів, вербального еротизму та привнесення іронічного струменя в художній простір поеми Шекспір міг впливати на естетичне сприйняття і емоції своїх читачів, а опосередковано – і на їхні уявлення про етику сексуальних стосунків. Знайомство з “Венерою і Адонісом” відкривало шлях до переоцінки усталених стереотипів, руйнуючи упереджене ставлення до еротичної складової в житті й мистецтві.

Венера і Адоніс постають своєрідними антиподами: якщо юнак втілює холодну вроду, то богиня уособлює красу, сповнену жаги кохання. Саме такий ідеал був характерним для ренесансного мислення, що формувало новий кодекс прекрасного, де чуттєвість виступала основним атрибутом тілесності.

Венера у будь-який спосіб намагається розтопити “кам’яне” серце юного мисливця (*“О зглянься, – молить, – серце кам’яне, / Одним цілунком ошчаслив мене!”*¹²), та зрештою визнає, що її обранець ще твердіший за камінь:

*Із криці ти чи, може, кам’яний?
Ба ні, твердіший – камінь краплі точать.
Ти – жінки син, але ж людські сини
Любов шанують і любові хочуть.
Чи ти й родилося таке тверде?
Ні – мати камінця не приведе!*¹³.

Поет наділяє Венеру безмежною чуттєвістю. Кожне її слово – це проникливий голос пристрасті. Полум’я її стихійних почуттів так і рветься крізь товщу середньовічних уявлень про тіло, проповідуваних Адонісом. Венера, яка охоплена шаленою пристрасстю, нагадує орлицю, *“що, голодна, рве / Хапливо пір’я безталанній жертві, / Шматує*

¹² Шекспір В. Венера і Адоніс... – С. 543.

¹³ Там само. – С. 546.

тілечко, іще живе, / Аби скоріш, хоч би й живцем,
пожертви...”¹⁴. Прагнучи заінтригувати коханого та роз-
палити в ньому сексуальне бажання, богиня звертає його
увагу на свою красу, на бездоганність форм свого тіла:

*Знайди хоч зморшку на моїм чолі!
У вічі глянь – які ясні та жваві!
Моїй-бо вроді вік цвісті в хвалі;
Ось тіло – ніжне, вогняне, легкаве!
Візьми рукою рученьку мою –
Відчуєш, як я тану, розтаю*¹⁵.

До речі, краса жіночого тіла стала одним із улюбле-
них топосів ренесансної лірики ще задовго до Шекспіра.
Звеличення Петраркою “незабутнього образу” Лаури
принесло йому славу одного з найвидатніших ліриків
європейської літератури. Кожна зовнішня риса коханої –
прекрасні очі, вії, брови, “золото волосся”, уста, подібні до
“скарбниці троянд, мелодійних слів та рідкісних перлин”¹⁶
– змальовувалася поетом з вишуканою майстерністю.
Водночас він неодноразово актуалізував на рівні метафор
концепт світла, що надавало її образу певної сакральності:
“прекрасна мадонна ллє своє світло”, вона “чиста, як
променисте світило”, зливи її “золотих волос” сяють, а
“кришталі, що світліший за сонце”, “затьмарили сльози
двох світил”¹⁷.

Сакралізація коханої відчувається і у сонетних
циклах П'єра де Ронсара, який Кассандру, приміром,
називає богинею (ma Deesse), що “народжена з піни”
(l'escumiere fille) та пливе на морській мушлі (qui ... passoit
la mer portée en sa coquille). І немає у світі іншої смертної

¹⁴ Там само. – С. 542.

¹⁵ Там само. – С. 544.

¹⁶ *Петрарка Ф.* Лирика. Автобиографическая проза / Ф. Петрарка ; [пер. с итал. и лат.] / [сост. и предисл. Н. Томашевского ; прим. Н. Томашевского, В. Бибикина] – М. : Правда, 1989. – С. 166.

¹⁷ Там само. – С. 40, 111, 144. 164.

жінки з такими ж очима, усмішкою, чолом, рухами і ходом, як у Кассандри¹⁸.

Шекспірівська Венера, на відміну від героїнь Петрарки і Ронсара, майже повністю позбавлена божественного ореолу. Це скоріше земна жінка, втілення ренесансного ідеалу жіночності, тоді як Адоніс абсолютно не відповідає тогочасним уявленням про еталон маскулінності. Ідеальний взірєць маскулінності в епоху Відродження – це чоловік з яскраво вираженими ознаками статевої активності та запліднюючої сили¹⁹. Герой шекспірівської поеми не належить до цієї категорії чоловіків, він ще перебуває у пубертатному віці й не готовий виконувати функції, які програмує гендерний стереотип.

Автор поеми оригінальним чином обіграє зазначену невідповідність, перетворюючи її на джерело магістральної сюжетної колізії. Венера прагне спокусити Адоніса, і в цьому відчувається не тільки прояв її нестримної пристрасті, але і бажання самоствердитись у власній гендерній ідентичності. Богиня кохання, яка добре усвідомлює силу своєї зовнішньої привабливості та звикла підкоряти серця мужніх чоловіків, не може змиритися з байдужістю юного Адоніса:

*До мене залицявсь, як я до тебе,
Суворий, страхітливий бог війни.
Незламний в битвах на землі й на небі,
У кожній зваді войовник жахний,
А бач, просивсь до мене у неволю
За те, що даром я тобі дозволю²⁰.*

¹⁸ Ronsard de P. Le Premier Livre des Amours. Sonnet XLI / P. de Ronsard // Les Œuvres de Pierre de Ronsard / [éd. d'Isidore Silver]. – Chicago : University of Chicago Press, 1966. – Vol. I. – P. 120.

¹⁹ Фукс Э. Идеал физической красоты Ренессанса / История нравов: Эпоха Ренессанса / Э. Фукс ; [пер. с нем. В.М. Фриче]. – Смоленск : Русич, 2002. – С. 6.

²⁰ Шекспір В. Венера і Адоніс ... – С. 543.

Перемога над ним є для Венери справою честі, оскільки невдача може поставити під сумнів як її статус (богиня кохання), так і уявлення про силу жіночої сексуальності:

*Розверзлися ті гроти чарівні
Й поглинули всю душу Афродіти.
Ще сум'яття – на думи сум'ятні!
Йще удар у серце, й так розбите!
Сердець владарку б'є її ж закон:
Попала до насмішника в полон!*²¹.

Краса Адоніса представлена в поемі як дивовижна властивість, завдяки якій звичайний мисливець набуває своєрідного королівського статусу, адже всі представники світу природи – звірі, птахи, риби, рослини добровільно підкоряються йому, зачаровані його юною красою:

*Побачити його біг лев з діброви;
Щоб не злякаться, ховався за терни.
Аби його почути спів чудовий,
Приходив тигр сумирно, мов ручний.
А вовк, той голос вчувши, жертву кидав
І цілий день по тому кров'ю брив...*²².

Втім, через відсутність у Адоніса чуттєвого кохання його міцний контакт з навколишнім світом неможливий. Трагічна загибель героя є, до певної міри, закономірною, адже повне ігнорування власної фізичної природи робить його вразливим у світі.

Попри те, що Адоніс нібито має усе, що за часів Відродження вважалося атрибутами ідеальної тілесної організації – тобто, красу, молодість і здоров'я, – він не відповідає тим гендерним очікуванням, які висувалися перед чоловічою статтю тогочасним суспільством. Уявлення про гендерний ідеал, як правило, корелюються з уявленнями про гендерні ролі. В добу Ренесансу однією з

²¹ Там само. – С. 547.

²² Там само. – С. 568-569.

найважливіших функцій індивідуума стала вважатися репродуктивна, і це призводило до реабілітації фізичного кохання та появи нових критеріїв людської краси. Відповідно змінювалося і ставлення до земних насолод та людського тіла. Тож не дивно, що у поемі безплідне тіло, що неспроможне відтворювати потомство, метафорично ототожнюється з могилою:

*Твоє ж бо тіло – це не гріб зяйливий,
Де поховать потомство хочеш ти,
Хоч вік велить родити в час щасливий –
Не знищувати в лоні темноти.
Бо світ тебе відрине – не безкарно
Гордия вб'є таку надію гарну!*²³.

І лише через продовження роду, переконує Венера, людина здатна стверджувати себе у майбутньому:

*Ростеш, годуєшся з землі приплоду,
То дай же ти й землі свій власний плід.
Себе продовжуй – так велить природа,
Нехай тебе переживе твій рід.
Тоді ти й після смерті жити будеш,
В подібі у своїй повік перебуєш...*²⁴.

Прикметно, що саме ця тема є провідною у перших сімнадцяти сонетах В.Шекспіра, де поет, звертаючись до Юного друга, розмірковує з приводу життєвої альтернативи: безсмертність краси у випадку “відродження” чоловіка у синові або тлін плоті та “згасання” життя внаслідок порушення одвічного закону²⁵.

У цьому контексті риторика Венери стає цілком зрозумілою. Спочатку вона, метафоризуючи свою мову, звертає увагу коханого на природність його бажань:

*... Твій кінь належно чинить,
Бо ніжний слухає жадання клич.*

²³ Там само. – С. 560.

²⁴ Там само. – С. 545.

²⁵ Алексєєнко О. Сонети / О. Алексєєнко // Шекспір В. Твори : в 6 т. / В. Шекспір ; [пер. з англ. Д. Павличка] – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 779.

*Як може пал – невтолений – відлинуть?
Він серце спалить, мов жеруца піч!
Є в моря берег, та нема – в любові,
Тож не дивуй своєму рисакові²⁶”.*

Домагаючись фізичної близькості, вона пояснює Адонісу, що кожна річ у світі має свій сенс та підкоряється всезагальному закону обумовленості й гармонії, тож порушення світової гармонії призводить до згубних наслідків:

*Посвітач світить, красить самоцвіт;
Мед – для смаку, і для кохання – врода,
Зело – для запаху, для плоду – цвіт,
Хто ріс для себе – росту ріс на шкоду.
Зерно – від зерня, врода від краси.
Сам роджений, чом роду не даси?²⁷*

Той, хто опирається процесу запліднення, заслуговує, як вважає вона, на всесвітнє презирство, оскільки його тіло – це “всепоглинаюча могила, яка ховає в собі потомство”²⁸. Тут очевидним є аксіологічний зсув на рівні семантики ключових метафор. На зміну середньовічному концепту тіла як вмістилища гріховних спокус приходять ренесансна метафорика: безплідне тіло – “могила”, репродукуюче тіло – “прекрасний сад насолод”. До речі, остання метафора в поемі представлена як осердя еротичної символіки:

*Молочно-білі руки ці зловили
Тебе, коханий, – промовля в журі. –
Я буду – гай, а ти – мій олень милий;
Пасись, де хочеш: в лузі, на горі.
Як паші на устах моїх не стане –
Солодкі нижче віднайти фонтани²⁹.*

²⁶ Шекспір В. Венера і Адоніс ... – С. 550.

²⁷ Там само. – С. 545.

²⁸ Shakespeare W. Venus and Adonis / W. Shakespeare // Shakespeare's Histories and Poems. – L. : J. M. Dent & Sons Ltd, 1953. – Vol. 2. – P. 745.

²⁹ Шекспір В. Венера і Адоніс ... – С. 546.

Уявлення Венери і Адоніса про сутність та функції тілесності виявляються діаметрально протилежними. Богиня активно обстоює тези, що суголосні античному гедонізму і ренесансному антропоцентризму, а молодий мисливець постає як охоронець традицій, укорінених у Середньовіччі. В його вуста, приміром, Шекспір вкладає гнівні філіппіки проти любовної пристрасті, яку герой ототожнює з гріховною хіттю:

*В котрім з тих слів я б ганджу не знайшов?
Рівенька стежка, та веде до Аду.
Ненавиджу таку твою любов,
Що першим-ліпшим ув обійми пада.
Приплід, мовляв! Ось виправдання де!
Це ж розум-звідник хіть брудну веде³⁰.*

І цю хіть він протиставляє правдивій любові, яка, на його думку, має бути «помірною»:

*Любов засяє сонцем по грозі,
А Хіть зависє, мов по сонцю – бурі;
Любові парость вік цвіте в красі,
А Хіть півліта здасть зимі похмурій.
Любов помірна – міри Хіть не зна.
Любов – правдива; Хіть – лиха мана³¹.*

Концепт тілесності, що постає одним із ключових у поемі “Венера і Адоніс”, корелюється не лише з темою міжстатевих стосунків, а й з категорією віку, що в певному сенсі повторюється і в сонетарії, де мотив протиставлення молодості та старості виявляється одним із головних. Тілесна краса як ознака квітучої молодості є антиподом старості, що асоціюється з втратою зовнішньої привабливості й фізичних сил. Скульптори античності та художники Відродження зазвичай надавали перевагу гармонійному молодому тілу, старість же зображували як

³⁰ Там само. – С. 561.

³¹ Там само.

уособлення потворності й немочі (згадаймо хоча б полотна Пітера Брейгеля Старшого).

У поемі Шекспіра похилий вік асоціюється з викривленням форм і пропорцій людського тіла, фізичним каліцтвом та сварливістю, тобто набуває очевидного негативного забарвлення. Саме старість, на думку Венери, призводить до втрати сексуального потягу та тілесної дисгармонії. Тож, порівнюючи “скривіле”, “згорблене” і “сухе” тіло старої жінки з власним – “ніжним, вогняним, легкавим”, вона обурюється холодністю й байдужістю красеня-юнака:

*Хоч би стара була я чи каліка,
Стидка, сварлива, згорблена, бридка,
Поморщена, скривіла, недоріка,
Сліпа, глуха, суха, незавидка, –
Тоді б і гордував, тоді корив би.
А так за віщо зазнаю я кривди?*³².

Як бачимо, захоплення тілесною красою молодої і звабливої жінки поєднується в поемі з відвертою зневагою до виснаженої старої істоти, яка вже неспроможна пробуджувати сексуальні бажання у представників протилежної статі. І таке антиномічне поєднання цілком відповідало духові часу, оскільки з подібних антиномій, як зазначає французький культуролог Ж.Делюмо, і була зіткана вся епоха Відродження³³.

У “Венері й Адонісі” неодноразово декларується ще одна думка, що суголосо ренесансним умонастроєм: вродою тіла, яке з віком втрачає сексуальну силу та спроможність відчувати насолоду, слід користатися своєчасно. Венера, закликаючи Адоніса скуштувати її кохання, водночас попереджає його про небезпеку, яка загрожує йому через марнування часу:

³² Там само. – С. 544.

³³ Делюмо Ж. Цивілізація Возрождения / Ж. Делюмо ; [пер. с франц. И. Эльфонд]. – Екатеринбург : У-Фактория, 2006. – С. 514.

*Лови нагоду! Час лови чимдуж!
Засушиши вроду – не повернеш втрати.
Квіток, що відцвітають, вже не рвуть,
Бо швидко осипаються й гниють*³⁴

Подібні заклики до своєчасного збору плодів скороминучої молодості, можна знайти, до речі, у багатьох тогочасних творах. Згадаймо хоча б рядки з першої книги Ронсарових од:

*Поки ще почуття тендітне,
Поки ще юність буйно квітне,
Віддай належну їй ясу:
Рви квіти молодості, любя,
Бо старість, як троянду, грубо
Твою понівечить красу*³⁵.

Отже, Венера в поемі Шекспіра виступає свого роду глашатаєм низки ренесансних ідей. Ніщо не в змозі її зупинити – ані байдужий погляд Адоніса (“his eye alone”), ані його відмова від її пристрасних домагань: попри усе, “між хвиль горить, не гасне пал промінний”³⁶. Заради своєї мети – зломити опір гордовитого обранця – богиня готова на все. Вона намагається зачарувати його своєю медоточивою мовою, полетіти, наче фея, затанцювати, наче “німфа буйнокоса”, адже “любов – це дух, що полум'ям палає, / Тому й не кане – в гору пориває”³⁷. З відчаю вона навіть наважується на обман, вдаючи, ніби втратила свідомість. Ця хитрість, здавалося б, дещо пом'якшує ситуацію: переляканий юнак “тре їй носа, ляска по щоці / То пальці мне, то руки міцно тисне; / Сто чинів чинить, тільки в наванці / Поправить те, що скоїв ненавмисне; / Цілує!”³⁸. Проте, після цього Адоніс рішуче

³⁴ Шекспір В. Венера і Адоніс ... – С. 544.

³⁵ Ронсар де П. Лірика / П. де Ронсар ; [пер. с франц. Ф. Скліяра]. – К. : Дніпро, 1977. – С. 65.

³⁶ Шекспір В. Венера і Адоніс ... – С. 543.

³⁷ Там само. – С. 544.

³⁸ Там само. – С. 552.

відмовляється від фізичної близькості, посилаючись на свій юний вік:

*Якщо, владарко, любиш ти мене, –
Відмовив, – зваж на вік мій жовторотий.
Не підганяй – хай зрілість піджене.
Не візьме жоден риболов дрібноти.
Плід стиглий пада сам, а з зеленця
Ні смаку, ні наїдку для їдця!*³⁹

Богиня кохання, як бачимо, виявляється неспроможною спокусити простого мисливця та задовольнити свої бажання. І через це вона неначе втрачає божественну могутність, уподібнюючись звичайній чуттєвій жінці, що в'ється біля неприступного коханого, безкінечно благає його та страждає. Величезна емоційна напруга викликає у неї такі ж психофізіологічні реакції, що і у смертної людини: сльозливість (*“І заридала, й мовити несила, / Ридання всі хотіння перебило”*; *“А прояснили сцену цю німу / Сльозини – хор, присвячений йому”*⁴⁰) та потовиділення (*“Богиня тут пітніти почала...”*⁴¹). Будь-яке нервові потрясіння супроводжується зміною кольору її шкіри: *“Як мертва блідість і живе тепло / Боролись, їй забарвлюючи лиця! / Ось червінню змінилась білина, / Мов блискавка сяйнула вогняна”*⁴². Отже, межі між богинею та простою жінкою у Шекспіра значною мірою нівелюються: закохана мешканка Олімпу страждає через нерозділене кохання так само, як і звичайна жителька Землі.

У поемі «Венера і Адоніс» відбувається очевидне розширення семантики античного (Овідієвого) сюжету, адже для ренесансного автора важливим є усе: і описи домагань богині, і її діалоги з юним мисливцем, в яких представлені протилежні погляди на кохання, і тема часу,

³⁹ Там само. – С. 554.

⁴⁰ Там само. – С. 546, 550.

⁴¹ Там само. – С. 545.

⁴² Там само. – С. 549.

який руйнує красу, і акцентування на перевагах молодості та реабілітація фізичного кохання. При цьому опис природної чуттєвої краси героїні, її сексуальності виступає самодостатнім елементом поезики Шекспірового твору. Ця художня новація була цілком суголосна запитам доби Відродження. Властиві Венері пристрасність і еротизм руйнують сформовані Середньовіччям етичні приписи щодо сексуальних стосунків та стверджують, по суті, нові власне ренесансні норми гендерних відносин: свободу дій представників обох статей, вміння насолоджуватися фізичним коханням, щедрість у виявленні емоцій, рішучість у досягненні мети, гедонізм та індивідуалізм. Людина, яку нова епоха поставила в центр космічної ієрархії буття, активно обстоює своє право на чуттєве кохання, яке дарує насолоду та забезпечує продовження роду.

Прикметно, що поетичне зображення тілесних практик підносить поему майже до рівня театралізованої вистави, дія якої розгортається безпосередньо перед очима читача. Такий ефект створюється значною мірою завдяки прийому секвенції тілесних поз: *“вона схопила його за... руку”; “підштовхнула його”; “він торкається їй носу, гладить щоки, згинає їй пальці, міцно тримає її за лікоть”; “їхні губи зліпилися, і вони лягли на землю”*⁴³. Зміна різноманітних поз немовби “оживляє” художнє полотно поеми, перетворюючи художній текст на невичерпне джерело читацького фантазування:

*То вхопиться за голову, то вмить
Його за руку візьме, то сахнеться,
То поглядом до хлопця прикипить,
То стрічкою круг нього обів’ється.
Та лиш почне випручуватись він –
Зімкне на ньому пальці – як один*⁴⁴.

⁴³ Shakespeare W. Venus and Adonis ... – P. 727-755.

⁴⁴ Шекспір В. Венера і Адоніс ... – С. 546.

Отже, в поемі Вільяма Шекспіра міфологічний сюжет кардинальним чином оновлюється за рахунок оригінальної інтерпретації стосунків між персонажами. Культура Відродження, звісно, не могла ретранслювати лейтмотив античного міфу у чистому вигляді, адже для ренесансної особистості, чия свідомість формувалася в контексті християнської аксіології, уявлення давніх греків і римлян про сексуальні стосунки були неприйнятними. Тому Шекспір віддає данину традиції, актуалізуючи середньовічний концепт гріховності плотського кохання в Адонісовій філософії активного спротиву плотським спокусам. Водночас, естетизація сексуального начала за рахунок вербального еротизму породжує певні сумніви щодо беззаперечності цього концепту, а іронічний модус, що набуває все більшої потужності в процесі розгортання магістральної колізії (спокушання юного мисливця богинею кохання), сприяє переоцінці еротично-тілесного та відкриває шлях до зміни існуючих гендерних стереотипів.

Конфлікт у поемі “Венера і Адоніс” вибудовується на зіткненні двох етичних уявлень про сексуальну насолоду. Для Венери вона є невід’ємною складовою кохання, тож уся її активність спрямовується на задоволення природного бажання, на реабілітацію і апологетику чуттєвого компоненту міжстатевих відносин. Натомість Адоніс її чуттєвість сприймає як щось гріховне: він не може відповісти їй взаємністю, бо не відчуває до неї ані сексуального потягу, ані кохання, ані поваги. Богині так і не вдається спокусити юного мисливця, оскільки на заваді постають середньовічні уявлення Адоніса про любов як високе начало та хіть як дещо нище й гріховне, а також вкрай упереджене сприйняття ним її надмірної активності в досягненні мети. Очевидно, що Венера не відповідає тому гендерному ідеалу фемінності, що існує у свідомості Адоніса (саме тому він часто принижує її, демонструючи

свою зневагу). В той же час, ставлення самого Шекспіра до героїні позбавлене негативізму.

Зрозуміло, що віртуозно змальовані поетом сцени спокушання і зваблювання, які, без сумніву, викликали психологічний резонанс, збуджували думки, емоції та свідомість читачів, певною мірою впливали і на пануючі в суспільстві середньовічні стереотипи. Вони не лише розхитували застарілі культурні кордони, але й сприяли формуванню нових уявлень про роль фемінного начала в структурі сексуальних стосунків. Естетизація фізичного кохання, органічне поєднання вишуканих риторичних пасажів з високохудожніми описами тілесних маніфестацій надавали античному сюжетові тієї особливої поетичності, що так подобалася елизаветинцям.

Отже, міфологічний сюжет про кохання богині Венери до юного мисливця Адоніса перетворився у Шекспіра на вишуканий гімн чуттєвому кохання, яке зображене крізь призму естетизованої тілесності. Шекспірівські новації (відверта апологетика сексуальності, оригінальне поєднання пафосу та іронії в художній репрезентації міжгендерних відносин) були цілком суголосними із запитами доби Відродження та руйнували сформовані Середньовіччям етичні приписи щодо гендерного статусу та сексуальних стосунків (негативне ставлення до земних насолод та людського тіла, ототожнення тілесного з гріховним, покірність і пасивність жінки як прояви доброчесності тощо).

УДК 821.111(73). 0'06*Спен

Щербина Марина
(Дніпродзержинськ)

Алегоричне зображення єлизаветинської доби в «Пастушому календарі» Едмунда Спенсера

Аналізуючи «Пастуший календар» як алегоричну поему, автор статті показує, що твір Едмунда Спенсера корелюється з соціокультурним контекстом єлизаветинської Англії. Численні алюзії й відверті натяки на певні історичні події, політичні реалії та соціальні колізії того часу прояснюють ставлення Е.Спенсера до гостроактуальної проблематики, яка хвилювала його сучасників, і водночас сприяють більш повному розумінню цього пасторального твору.

Ключові слова: алегорія, еклога, міф, пасторальна традиція, коментатор, персоніфікація, пастораль, притча.

Едмунд Спенсер – один із найяскравіших представників англійського Ренесансу, біографія і творчість якого відбивають найсуттєвіші риси цієї складної і щедрої на художні здобутки епохи. «До цього джерела [творчості Спенсера – М.Щ.], – писав Ричард Олдінгтон як укладач антології англійської поезії, – припадали всі: від Шекспіра до Мільтона й Драйдена, від Кольриджа, Вордсворта й Кітса до Арнольда й Суінберна»¹. Якби не було Шекспіра, то час, який закінчив розвиток літератури Відродження, можна було б назвати віком Спенсера.

¹ Дживелегов А. К. Спенсер / А. К. Дживелегов // История английской литературы / [под ред. М. П. Алексеева, И. И. Анисимова, А. К. Дживелегова, А. А. Елистратовой, В. М. Жирмунского, М. М. Морозова]. – М.-Л.: Изд-во АН СССР, 1943. – Т. 1. – 484 с. – Режим доступа: [http://lib.guru.ua/CULTURE/LITSTUDY/history_of_english_literature1_1.txt]

I. Історико-літературний процес

Творча спадщина Е. Спенсера, чиє ім'я стоїть в одному ряду з іменами таких геніальних майстрів слова, як Дж. Чосер, К. Марло, В. Шекспір, органічно вписується у літературний контекст англійського Ренесансу – «золотої доби» в історії культури Великої Британії.

Заслуга Едмунда Спенсера як автора «Пастушого календаря» полягає насамперед у тому, що він виступив законодавцем поетичної моди. Він в оригінальний спосіб засвоїв і до певної міри переосмислив багатий семантичний потенціал, накопичений в надрах пасторальної традиції, яка зародилася ще в лоні античності та зазнала відчутного оновлення в художніх пошуках італійських і французьких поетів доби Відродження. Спенсер «наважується на суперництво з ними і вперше відтворює класичну й популярну в інших європейських літературах жанрову форму в усій її складності засобами англійської мови, відверто демонструючи її багатство та стилістичну досконалість, за якою вона не поступається латинській, італійській або французькій мовам»²

Вибір пасторалі як жанрового формату «Пастушого календаря», безперечно, не був випадковим. Тут далось взнаки і захоплення Спенсера Вергілієм, і той факт, що пасторальна поезія набула в ті часи широкої популярності в західноєвропейських літературах. Крім того, сама специфіка пасторальних конвенцій (можливість алегоричного тлумачення образів, багатий асоціативний план пасторальної символіки, відповідність жанрових атрибутів тим позаестетичним завданням, які ставив перед собою Е. Спенсер) відкривала широкі перспективи перед поетом, котрий опікувався одночасно як проблемами віртуозності власного поетичного стилю, так і питаннями соціально-політичного характеру.

² Зыкова Е. П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е. П. Зыкова – М.: Наследие, 1999. – С. 30.

Поема «Пастуший календар» досить специфічним чином корелюється з соціокультурним контекстом, в лоні якого вона створювалася. У її тексті міститься велика кількість алюзій і відвертих натяків на певні історичні події, політичні реалії та соціальні колізії тогочасся. Розкодування і розшифровування цього імпліцитного смислового поля дає можливість зрозуміти ставлення Е. Спенсера до гостроактуальної проблематики, яка хвилювала його сучасників, та водночас сприяє більш повному осягненню пасторального твору. Адже відомо, що за простотою і ясністю пасторалі як жанру елізаветинці очікували побачити «приховані більш складні й вагомні речі»³.

Дослідники творчості Е. Спенсера відзначають, що алегорія у нього має різні рівні значення. «Алегорія Спенсера, – пише П. Маклейн, – незважаючи на її різноманітність, багату інакомовність, гнучкість, на перший погляд – не така хаотична. Знання тогочасного життя та ретельне вивчення поеми з точки зору контексту й літературної традиції майже завжди робить наміри Спенсера зрозумілими»⁴. А Вірджинія Вульф у статті, присвяченій «Королеві фей», розмірковуючи про алегорію англійського поета, зауважує: «Письменник використовує алегорію, іншими словами, коли він хоче розкрити характер своїх героїв, він змушує їх думати. Спенсер втілює [в образах – М.Щ.] власну психологію»⁵.

³ Ганин В. Н. Антипасторальность как источник амбивалентности поэтического текста в литературе эпохи Реставрации // В. Н. Ганин / Anglistica. Жанр и слово в английской поэзии: от Шекспира до Макферсона. Вып. 5 / [под ред. И. О. Шайтанова]. – М., 1997. – С. 20.

⁴ McLane P. Spenser's Shepherdes Calender: A Study in Elizabethan Allegory / P. McLane. – Notre Dame, 1961. – P. 299.

⁵ Woolf V. The Faery Queen / V. Woolf // Edmund Spenser's Poetry. Authoritative Texts. Criticism / [edited by H. Maclean & A. L. Prescott]. – New York. London: Norton & Company, 1993. – P. 674.

На думку того ж таки П. Маклейна, «одна й та ж сама поема може існувати на буквальному та романтичному рівні, на релігійному та моральному, або на особистісному – і, навіть, на всіх рівнях одночасно»⁶. Тож природно, що один герой цього твору може персоніфікувати кількох сучасників поета. Можна погодитися і з загальноприйнятою у спенсерознавстві думкою, що один персонаж поеми зображує різних людей у різні часи, та навпаки, якась історична особа представлена багатьма літературними героями. Більш того, алегорія може бути як загальною, так і конкретною, і може вказувати на різні постаті в різні часи. Приміром, постать бога Пана в «Пастушому календарі» символізує то Христа, то папу Римського, то Генріха VIII, то пастушого бога. І всі вони без будь-якої плутанини стають зрозумілими й очевидними значною мірою завдяки контексту та коментарям тлумача Е.К. Не менш важливий герой Колін Клаут, на думку П. Маклейна, «символізує як англійський народ, закоханий та таємно заручений зі своєю королевою, так і самого Спенсера, автора поеми»⁷.

Говорячи про королеву Єлизавету, слід зауважити, що «у неї багато уособлень як в «Пастушому календарі», так і в «Королеві фей». В образі Елізи вона – прекрасна дама, богиня та королева всіх пастухів. Як Дідо в еклозі «Листопад», вона символізує пророцьку смерть Англії у випадку заручин з французьким нареченим Алансоном. В образі Орла в притчі з еклоги «Липень» вона уособлює королівську владу, що покарала нещасного архієпископа Гріндала. В образі Селянина в притчі, яка ввійшла до еклоги «Лютый», вона постає головним лісничим великого лісу, Англії, котрий, наглядаючи за деревами свого лісу, припустився певного прорахунку: дозволені ним злість і лють Шипшини вплинули на справедливість і мудрість та

⁶ *McLane P. Op. cit. – P. 299.*

⁷ *Ibid. – P. 300.*

призвели до загибелі Дуба. Тобто, лісник дозволив знищити короля ланів, високого і могутнього Дуба, який персоніфікував графа Лестера.

Іноді пасторальна або фабульна дія мають одне алегоричне значення. Наприклад, притча про Орла і Молюска, що включена до еклоги «Липень», зображує тимчасову відставку та ізоляцію архієпископа Гріндала, хоча загалом ця притча розповідає про мінливість долі. У ній йдеться про трагедію пастуха Алгрінда: орел з висоти кинув йому на голову Молюска, через що пастух втратив розум. Ім'я Алгрінд – анаграма імені Гріндала, який через власну зухвалість (марнославне бажання піднятися вгору) поплатився посадою і свободою: у червні 1577 року він був заточений у в'язницю⁸. Ця притча не випадково введена в еклогу «Липень», адже на початку останньої йдеться про дві життєві стратегії: одні задоволені мирним існуванням в долині, інші ж прагнуть висоти – йдуть на верхів'я гір, де нібито ближче до небес. Алгрінд згадується в еклозі декілька раз: спочатку як мудрий «*pastor bonus*», якого цитує пастух Томалін, а згодом як жертва. Його бажання піднятися вгору стало причиною «падіння» (тепер він не спроможний навіть встати), а його сумна історія переконує пастуха Морелла у правильності поведінки Томаліна, який уникає «підйомів вгору».

Отже, образ Алгрінда містить типові для алегорії «асоціації з характерними ознаками приховуваного»⁹. Приховуваним тут є історична особа, яка тривалий час була високим моральним авторитетом (єпископ), але втратила вагу через марнославство. Безперечно, історія сходження і падіння Гріндала була добре відома сучасникам поета, тож можна припустити, що Спенсер у

⁸ Collinson P. Archbishop Grindal, 1519-1583 / P. Collinson // The Struggle for a Reformed Church. – London: Cape, 1979. – P. 103.

⁹ Літературознавчий словник-довідник / [редкол.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та ін.]. – К.: ВЦ «Академія», 1997. – С. 26.

такий спосіб висловлює власне ставлення до конкретної події (до того, що впливовий церковний діяч потрапив у немилість до королеви), та декларує свою позицію в дискусіях щодо споглядально-пасивного і дієво-активного способів життя, які сформували один із провідних топосів пасторалі.

Іноді алегорія «Пастушого календаря» виявляється достатньо гнучкою, аби приховати деякі конкретні дії, чи навіть, обставини конкретної політичної події, які маловідомі широкому загалові. Так, в еклозі «Вересень» неосвічені та продажні священики єпархії єпископа Девіса персоніфікують малограмотне й нечисте на руку духовництво всіх єпархій Англії та Уельсу.

Герой еклоги Діггон Дейві після повернення з подорожі «чужими краями» з обуренням розповідає про тамтешній занепад і зубожіння єпархій, де церковну службу здійснює малограмотний клір, яким керують хитрі можновладці. Співзвучність імен Діггона Дейві та єпископа Річарда Девіса покликана служити певним ключем до розуміння прихованого смислу. Абстрактна оповідь про події, що відбуваються «десь там», насправді набуває для вдумливого читача чіткої часопросторової конкретизації: йдеться про негаразди в єпархії Девіса, причиною яких Спенсер вважає невідповідність священників їх високому санові. Розкрадання могутніми придворними єпархії Девіса символізує повсюдний грабіж англійської церкви внаслідок порочного союзу джентльменів, які перебували на службі у королеви, та безпринципних релігійних діячів.

Прикладом алегорії з багатьма імпліцитними значеннями є притча про Лиса і Козеня, що увійшла до травневої еклоги. Тут чітко проглядаються чотири рівні алегорії. На першому, на буквальному рівні представлена оповідь про розумного Лиса та легковірне Козеня. Другий рівень, образний, вчить нас остерігатися підлесників та брехунів. На третьому рівні, співзвучному, завдяки

коментарям Е.К. формуються асоціації: Коза-Мати – Христос, Козеня – «віруючий і чесний християнин», а Лис – диявол. При цьому Е.К., експлуатуючи тогочасні політичні альянси, характеризує Лиса як «брехливого папіста, що не заслуговує довіри, якому ніхто не дасть грошей у борг і не заведе дружбу». Четвертий рівень, на думку П. Маклейна, утворює алегорія, яка ґрунтується на приховуванні конкретних історичних осіб під зооморфними образами: Коза – це Георг Бученен, Козеня – молодий король Шотландії Джеймс, а Лис – герцог Д'Обіньї, французький шанувальник Єлизавети¹⁰.

Багатими потенціями алегоричного прочитання наділені образи пастухів, що представлені у поемі «Пастуший календар». Такі образи, як відомо, слугують одним із атрибутів пасторального жанру. Так, приміром, герої еклоги «Березень» Віллі й Томалін – «пастушки», які могли бути, практично, ким завгодно з оточення єпископа Янга або інших сусідніх єпископів. При цьому Томалін, «секретний друг»¹¹ Спенсера, був поранений любовною стрілою, що властиво молодості.

Алегоричне прочитання еклоги «Жовтень» відкриває перед читачем розлогу картину розвитку національної поетичної традиції. Герої еклоги пастухи Пірс і Кадді ведуть розмову про поезію, поетів та їхню роль у житті суспільства. Як відомо, ця проблематика перебувала на вістрі полеміки в колах єлизаветинських «men of letters», які жваво обговорювали призначення Поезії і поета. Саме в ці часи розгортається полеміка між «гонителями» і «захисниками» мистецтва, інспірована трактатом Стівена Госсона «Школа непристойностей» (1579). Якщо більшість сучасників Спенсера, зокрема Т. Лодж, Дж. Гаскойн,

¹⁰ McLane P. Op. cit. – P. 299.

¹¹ Spenser E. The Shepheardes Calender / [A Poem] / E. Spenser // The Yale Editions of the Shorter Poems of Edmund Spenser / [ed. by W. Oram, etc.]. – New Haven & London: Yale UP, 1989 – P. 57. – Далі «Пастуший календар» цитується за цим виданням.

Ф. Сідні, обрали жанр літературно-критичного трактату для репрезентації власних поглядів, то автор «Пастушого календаря» віддає перевагу пасторальній алегоричності, як формі, що ідеально підходить для висловлення його позиції у цій дискусії. Вкладаючи у вуста пастухів Пірса і Кадді роздуми про важливість поезії як богонатхненного дару, що спроможний впливати на думки людей та виховувати не лише простолюду, а й монархів, Спенсер, по суті, солідаризується з Філіпом Сідні, автором «Апології поезії».

На думку більшості спенсерознавців, за образом Кадді автор «приховував» відомого придворного поета Едварда Даєра, який зазнав розчарувань через те, що його вірші не були оцінені належним чином¹². Щодо алегоричного розкодовування образу Пірса, то тут думки вчених розходяться: одні вбачають у ньому єпископа Пірса, з яким Спенсер міг познайомитись, перебуваючи на службі у Янга¹³, інші ж уникають таких паралелей. Втім, аналіз гравюр, на нашу думку, дає підстави говорити про те, що за образом цього пастуха автор навряд чи «приховував» релігійну особу, адже на гравюрі Пірс зображений на фоні королівського палацу. Вочевидь, тут має місце звичайний збіг антропонімів: Пірс – типове для пасторального жанру ім'я англійського пастуха, водночас є і прізвиськом єпископа.

Найбільш привабливим алегоричним образом «Пастушого календаря», безперечно, є образ Єлизавети, котра, як вже згадувалося, постає у поемі в декількох іпостасях. Це і прекрасна Еліза, оду якій співає один із персонажів еклоги «Квітень» – Гоббінол. Це і Дідо, елегію на смерть якої знаходимо в еклозі «Листопад». Це і Орел, один із зооморфних персонажів притчі про Орла і Молюска (еклога «Липень»). Це і Лісник із притчі про Шипшину та Дуб (еклога «Лютий»). У кожній з цих

¹² *McLane P. Op. cit. – P. 329.*

¹³ *Ibid. – P. 325.*

іпостасей втілюється певна риса королеви, або міститься алузія до якоїсь конкретної події, що дала поетові привід чи то висловити своє захоплення вінценосною особою, чи то застерегти її від якогось вчинку, що, на думку Спенсера, може бути небезпечним. Так, у притчі про Орла і Молюска маємо відсилку до рішення Єлизавети позбавити єпископа Гріндала посади і свободи, а у притчі про Дуб і Шипшину міститься натяк на те, що далеко не завжди королівський гнів падає на голову особи, яка дійсно є винною.

Найбільш цікавим, як думається, є алегоричний образ Елізи, що структурується у свідомості читача на перехресті власне тексту пісні еклоги «Квітень» та коментарів Е.К. З коментарів ми дізнаємося, що батьком Елізи був Пан. Е.К. з цього приводу пише, що Пан це – «найвідоміший і переможний король, батько її високості, гідний пам'яті, король Генріх VIII»¹⁴. Отже, сам коментатор орієнтує читачів на те, що образи «Пастушого календаря» є алегоричними.

Загальновідомо, що алегоричне тлумачення літератури було домінуючим способом інтерпретації тексту за часів Середньовіччя, а в добу Відродження до нього часто зверталися ті, хто захищав Поезію від звинувачень у аморальності. Відгомін ідеї алегоричного змісту літературних творів зустрічаємо в багатьох літературних трактатах єлизаветинців («Відповідь Госсону» Т. Лоджа, «Захист поезії» Ф. Сідні). Тож не дивно, що і коментатор Е.К. відкрито наголошує на необхідності алегоричного прочитання образів «Пастушого календаря» в цілому і еклоги «Квітень» зокрема.

Постать Пана, безперечно, була вибрана Спенсером не випадково. *По-перше*, сприйняття античних богів як алегорій залишалося в літературі Відродження живим і діючим. Ідея алегоричного тлумачення міфологічних

¹⁴ Spenser E. Op. cit. – P. 79.

персонажів була дуже популярною в ренесансних західноєвропейських літературах. Французький літератор Клеман Маро, чий поетичний досвід Спенсер щиро шанував, у своєму творі «*Eclogue au Roi*» використав ім'я Пана для алегоричного зображення короля Франциска I. По-друге, актуалізація смислогенеруючого потенціалу античних міфів, як відомо, була в ті часи одним із потужних культуротворчих чинників. І Спенсер, безперечно, враховував те, що давньогрецький міф спроможний служити інструментом для створення нових образів, метафор і, навіть, ідей. Ось як коментатор Е.К. пояснює читачеві міф про Пана й Сірингу: «Сіринга – ім'я німфи з Аркадії, яку переслідував закоханий в неї Пан. Вона від нього втекла, і боги її за це перетворили на очерет. Упіймавши замість дівчини очерет, Пан сильно дунув на нього і своїм подихом створив з очерету сопілку»¹⁵. Отже, Еліза, яка є «дитиною» Пана і Сіринги, – це просто пісня, а якщо конкретніше – пасторальна пісня.

Порівнюючи Елізу з піснею та зображуючи її як художника і як призначеного небесами правителя, Спенсер наголошує на тому, що мистецтво і влада виступають узгодженим продовженням божественного порядку, а їхня гармонія передвіщає новий порядок Золотого століття. Таким чином, Еліза – донька Пана і Сіринги є створінням неземним, яке призначене небесами, щоб правити земним світом та вдосконалювати своє земне королівство, виправляти його старі помилки у відповідності до нового порядку. Еліза поєднує в собі мистецтво і владу. І в такому поєднанні науковці вбачають певну близькість героїні Спенсера до таких літературних персонажів, як син Полліо з четвертої еклоги Вергілія, або як дитина Катерини Медичі з четвертої еклоги Маро. Згідно з пасторальними умовностями, герой, який приходить у світ, щоб започаткувати Золоте століття, має

¹⁵ Ibid. – P. 80.

влагодити конфлікти, припинити війни, відновити мир. Саме ці риси єлизаветинці високо цінили у своїй королеві, що походила з династії Тюдорів, засновник якої закінчив криваву ворожнечу між Йорками і Ланкастерами.

Як донька Генріха VIII, Єлизавета добре усвідомлювала важливість громадянського миру і докладала багато зусиль, аби не допустити війни чи смуту. Її політична мудрість схвально сприймалася сучасниками, тож цілком закономірно, що і Спенсер не залишився осторонь оспівування цієї риси англійської королеви. Рядок квітневої еклоги – «Such for a Princesse bene principall» – є дуже важливим, як на думку дослідників, адже до 1570-х років правління Єлизавети було ознаменоване тривалим миром. Сама головна німфа приносить Елізі подарунок – вінець з оливи, що символізує припинення війни, створення миролюбного королівства та відродження Золотого століття.

Утім, фігура Елізи в еклозі «Квітень» є більш важливою на символічному рівні, ніж на історичному. На думку П. Куллена, Еліза – це більше, ніж Єлизавета I, це втілення образу ідеальної монархині¹⁶. За спостереженнями К. Зикової, Спенсер залучає також і образність Пісні Пісень, що традиційно тлумачилася як символічне вираження духовної любові, яка пов'язує душу з Богом або Христа з церквою. Цим поет підкреслює контраст любові земної та любові небесної, якій присвячена ця квітнева еклога. Прагнення до єднання античної і християнської традицій в добу Ренесансу сприяло сприйняттю Пісні Пісень як пасторалі. Такі характеристики Елізи, як «without spot», «no mortal blemish» сягають корінням формули «without spot or blemish» з англійського перекладу Біблії

¹⁶ Cullen P. Spenser Marvell, and Renaissance Pastoral / P. Cullen. – Cambridge (Mass.): Harvard UP, 1970. – P. 118.

1560 року, виданого в Женеві з присвятою королеві Єлизаветі¹⁷.

Думається, що згадування коментатором Е.К. генеалогічного міфу (народження сопілки і пасторальної пісні) також не є випадковим. Воно сприяє формуванню іншої грані алегоричного образу Елізи, яка постає втіленням високого мистецтва. Загальновідомо, що Єлизавета Тюдор не лише сама складала вірші та віртуозно грала на музичних інструментах, але й була покровителькою мистецтв та митців. Саме за часів її правління в Англії розпочинається так звана Золота доба. Тож, як бачимо, Спенсер формує у свідомості читачів оригінальну метафору: тільки той правитель, що причетний до творення гармонії мистецтва і краси, спроможний досягти гармонії у соціальній сфері. Ідея органічного поєднання влади і мистецтва в особі ідеального монарха стане одним із наріжних каменів міфу про Єлизавету.

Отже, Спенсер, який у «Пастушому календарі» вдало використав смислогенеруючі потенції алегоризму, що властивий жанру пасторалі, безпосередньо причетний до формування культу королеви Єлизавети, який набуватиме все більшої потужності в останні десятиліття XVI століття.

Водночас слід зауважити, що, прославляючи королеву, поет намагається уникати принизливої улесливості. В еклозі «Листопад», приміром, де відчутні алюзії до ймовірного шлюбу королеви Єлизавети з Алансоном, знаходимо алегоричне повчання монархині. Спенсер пише про смерть Дідо, яку оплакує сама природа. Це має символізувати смерть сподівань англійського народу у випадку, якщо королева дасть згоду на такий шлюб. Себе Спенсер виводить у поемі під іменем Коліна Клаута –

¹⁷ Зыкова Е.П. Пастораль в английской литературе XVIII века / Е. П. Зыкова – М.: Наследие, 1999. – С. 31-46.

звичайного пастуха, який уособлює англійський народ, що сподівається на мудрість своєї королеви.

Публікація «Пастушого календаря» спричинила потужний резонанс. Численні відлуння гостроактуальних дискусій зробили поему злободенною, подібно до сучасних газет або журналів, на сторінках яких читач очікує побачити нову інформацію про щось уже відоме. Досконалість поетичного стилю, що припала до смаку більшості цінителів мистецтва слова, була сприйнята читачами як ковток свіжого повітря. Після Чосера Англія нарешті отримала ще одного великого поета, який не поступався у майстерності ані античним класикам, ані континентальним майстрам пасторалі.

УДК:811.111Р – 3.09

Тарасенко Кирил
(Запоріжжя)

Специфіка репрезентації культурних кодів англійського Ренесансу в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590)

Стаття присвячена дослідженню специфіки репрезентації культурних кодів англійського Ренесансу в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590). Особлива увага приділена аналізу таких вкрай важливих для пересічного єлизаветинця культурних кодів, як «людина-доля», «людина-Фортуна», «людина-честолюбство». Детально розглядається також і комунікативний культурний код, що сприяє осмисленню проблеми міжлюдських стосунків (дружба, кохання). Показано, що у цьому «формульному» романі збережено характерні для єлизаветинського соціуму стереотипи.

Ключові слова: культурний код, “формульна” література, роман, англійський Ренесанс, Фортуна.

Поява перших зразків «формульної» літератури в Англії не випадково припадає саме на добу Відродження. Річ у тім, що в цей час оновлюються дві ключові фігури літературного процесу – автор і читач. До числа єлизаветинських «men of letters» потрапляють тепер не тільки «university wits», але й так звані «професійні письменники», для яких література є ремеслом, що дає заробіток, а також представники інших професій (мореплавці, аристократи, ремісники, лікарі та ін.), які бралися за перо у вільний від основних занять час. У другій половині XVI століття читацький загал перетворився на потужну силу, яка була спроможна певною мірою впливати на літературне життя. Літератори

все більше починали орієнтуватися на запити, естетичні смаки та літературні преференції потенційної читацької аудиторії, що була вельми неоднорідною. Якщо представників освічених кіл, інтелектуально-духовної еліти і аристократії цікавили здебільшого високохудожні твори, що позначені яскравою оригінальністю, філософічністю чи інтелектуалізмом, то новий читач (дрібні буржуа, джентрі, йомени, ремісники, торгівці) був менш вибагливим як у художньому, так і в ідейно-смысловому плані.

Саме на цю нову читацьку аудиторію, смаки якої сформувалися під впливом геліодорівської стихії та атмосфери рицарського роману, і був розрахований твір англійського ренесансного письменника Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590). Він є цікавим насамперед тим, що з нього можна дізнатися не тільки про ціннісні орієнтації представників «третього» стану, але й про певні культурні коди англійського ренесансного суспільства. Оскільки однією з функцій масової літератури є функція «культуртрегерська» (термін В. Демченка)¹, то саме з таких творів можна вичитати інформацію про епоху, про традиції, звичаї та реалії тієї чи іншої історико-літературної доби.

Романи Робертса правомірно відносити до «формульної» літератури, стосовно якої американський культуролог Дж. Кавелті зазначає, «формули становляться продуктами культури, оскільки вони найбільш вдало артикують моделі уявлень певної кількості культурних груп»².

Масова культура, як вважають сучасні науковці М. Б. Кушнарєва, І. В. Петрова, С. І. Цимбалюк, Т. В. Шу-

¹ Демченко В. Д. Преса в процесі урбанізації суспільства: культуртрегерська функція / В. Д. Демченко // Біблія і культура. – Випуск. 8-9. – Чернівці: Рута, 2008 – С. 235.

² Кавелті Дж. Изучение литературных формул / [Електронний ресурс]. – Режим доступу до журналу: <http://www.metodolog.ru/00438/00438.html>

мейко, «нав'язує власний уніфікований і надзвичайно спрощений культурний код»³. З огляду на це, вельми продуктивним в аспекті створення цілісної візії історико-культурної епохи Відродження видається розгляд літературного твору ренесансної доби з точки зору специфіки репрезентації культурних кодів у художньому тексті, особливо коли це стосується тексту, що належить до так званої категорії «маскульту».

Принагідно зазначимо, що хоча маскульт і не ставить за мету оригінальність та високу естетичну якість творів, ті культурні коди, що відображені в масовій літературі, – це інформація, яка допомагає ідентифікувати культуру. Тож, з урахуванням грінблаттівської думки про те, що «література – це культура в дії»⁴, реконструкція культурних кодів певної епохи представляється доволі актуальною і плідною з точки зору міждисциплінарних досліджень. А якщо мова йде про надзвичайно цікаву добу Відродження, то в такому разі реконструкція ментально-ціннісного образу доби за допомогою тих культурних кодів, які нам відкриває масова література, є вкрай важливою для розуміння не тільки світоглядних орієнтирів пересічних елізаветинців, але й загальної логіки перебігу культуротворчих процесів в лоні англійського Ренесансу.

Актуальність цієї розвідки полягає в тому, що поетика роману Генрі Робертса «Виклик Фортуні» аналізується крізь призму культурологічного підходу. Це дає можливість не тільки реконструювати ті ментально-ціннісні орієнтири, що були притаманні пересічним елізаветинцям, але й акцентувати увагу на тих вкрай

³ Основні тенденції розвитку масової культури в сучасній Україні в контексті глобалізації / [Ел. ресурс]. – Режим доступу до журналу: http://www.culturalstudies.in.ua/zv_2005_s6.php

⁴ Грінблатт С. Формирование «я» в эпоху Ренессанса: От Мора до Шекспира (главы из книги) / С. Грінблатт // Новое литературное обозрение. – 1999. - №35. – С.34-47.

важливих аксіологічних категоріях, які складають іманентну сутність культури доби Відродження. Мета цієї статті – дослідити особливості репрезентації культурних кодів англійського Ренесансу в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні», який було написано у 1590 році.

Задекларована вже назвою стратегія виклику Фортуні, активного протистояння долі, зухвалоного протиборства з обставинами знаходить на сторінках роману цікаву, але досить суперечливу інтерпретацію. Принагідно зазначимо, що концепт Фортуни посідав надзвичайно важливе місце у світоглядній парадигмі ренесансної людини, і це дозволяє розглядати його як певний культурний код, який не тільки висвітлює актуальну та позачасову проблему залежності людини від долі, але й слугує своєрідним маркером доби. Слушно з цього приводу висловлюється Г. Кружков, «це був такий період, коли життя людини залежало від примх Фортуни; це була епоха, коли багатство наживалося так само швидко, як і втрачалось, і за запаморочливим піднесенням могла наступити несподівана і рішуча опала; це була доба найгостріших релігійних сутичок та суперечок, доба постійних війн та зовнішньої загрози країні й монархії, доба шпигунів і донощиків, інтриганів, кар'єристів, усіляких «флібустьєрів і авантюристів»; і в той же час це була доба бурхливого розвитку мистецтв»⁵ З найбільшим оптимізмом до Фортуни ставилося тогочасне купецтво, принаймні найуспішніші його представники. Причиною цього, безсумнівно, можна назвати специфіку доби, коли торгівельна активність та підприємливість дозволяли швидко збагатитися, багаторазово примноживши власні статки.

⁵ Кружков Г. М. Английская монархия и английская поэзия эпохи Возрождения / Г. М. Кружков // Лекарство от Фортуны. Поэты при дворе короля Генри VIII, Елизаветы Английской и короля Иакова. – М.: Б.С.Г. – Пресс, 2002. – С. 272.

Тож не дивно, що в романі, орієнтованому на представників “третього стану” елизаветинського суспільства, Робертс торкається проблеми “людина-доля”. Звертаючись до художнього осмислення Фортуни, Робертс створює образ, який стає провідною рушійною силою розвитку сюжету. Саме Фортуна виконує в романі сюжетоутворюючу функцію: кожна нова колізія репрезентується як наслідок дії примхливої богині долі. Інколи Робертс прагне додати звучанню цієї теми певного філософського забарвлення, втім, йому так і не вдається досягти ідейно-сміслової чи художньої оригінальності.

В процесі художнього осмислення теми Фортуни Робертс використовує типовий набір метафоричних характеристик, банальних псевдофілософських сентенцій та усталених епітетів. Подібно до своїх колег по письменницькому цеху Р. Гріна та Т. Лоджа, він звертається до прийому персоніфікації та актуалізує добре відоме ренесансному читачеві емблематику Фортуни. Запропонована ним характеристика поєднує античні та середньовічні уявлення про Фортуну: «їй притаманні швидкий крок, величний розум, добра вдача, її зображують з крилами та земною кулею під ногами, рогом достатку в руці, дарами якого вона щедро наділяє тих, хто її задовольнить. Деякі уявляють її з колесом у руці, яке вона постійно обертає так, що ті, хто щасливі, становляться нещасливими»⁶

Слід додати, що ще за часів античності Фортуну зображали «у постаті жінки, яка тримає у лівій руці ріг Аматеї і розсипає монети, або спирається на кулю і в

⁶ *Roberts H. A Defiance to Fortune / Henry Roberts // Eine kritische edition von Henry Roberts' „A Defiance to Fortune” (1590) / Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln / [vorgelegt von Giselger Tiegel aus Münstenberg]. – Köln : Universität zu Köln, 1973. – P. 31.*

правій руці тримає коло»⁷. Робертс актуалізує античний досвід (згадуючи, приміром, про поетів, які називали Фортуну «богинєю»⁸), що цілком відповідало тогочасній літературній традиції, адже для ренесансної свідомості, як зазначає Н. М. Торкут, антична спадщина слугувала невичерпним джерелом тем, сюжетів, мотивів, художніх образів і навіть стилістичних кліше⁹. Тож не дивно, що автор формульного роману часто послуговується усталеними кліше, які містять алюзії та ремінісценції до античних текстів. Така інтертекстуальність, інспірована самою іманентною природою ренесансного типу культури, безперечно, мала подобатись тогочасному читачеві, самолюбство якого тішила сама можливість сприймати та розуміти авторські пасажі про давніх греків і римлян.

Письменник акцентує увагу на мінливості Фортуни («постійна у своїй непостійності»¹⁰), підкреслюючи її ірраціональність та дволикість. Фортуна у нього постає не лише як персоніфікований образ, вона з'являється також і в ряді усталених виразів, де використовується головним чином як заяложена метафора: в тексті дуже часто згадується, що Фортуна є «мінливою»¹¹, «непостійною»¹², «проклятою»¹³, «жорстокою»¹⁴. Подібні вирази додають мові емоційного забарвлення. Крім того, використовуючи такий художній прийом, письменник знову ж таки підкреслює важливу роль, яку Фортуни відіграє в системі

⁷ Словник античної міфології / [укл. І. Я. Козловін, О. Д. Пономарьов]. – 2-е вид. – К.: Наукова думка, 1989. – С. 208.

⁸ Renaissance Prose // The Routledge History of Literature in English: Britain and Ireland. – L. and N. Y.: Routledge, 1997. – P. 132.

⁹ Торкут Н.М. Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”) / Н. М. Торкут. – Запоріжжя, 2000. – 406 с.

¹⁰ Roberts H. Op. cit. – P. 250.

¹¹ Ibid. – P. 14, 133, 139.

¹² Ibid. – P. 14, 133, 139.

¹³ Ibid. – P. 14, 156.

¹⁴ Ibid. – P. 226.

людського світосприйняття. Не викликає жодних сумнівів і той факт, що такі вирази доповнюють згадки про Фортуну як богиню Долі, допомагаючи читачеві сформувати власне ставлення до цієї ірраціональної сили.

Що стосується власне авторського ставлення до ідеї виклику Фортуні, то воно неодноразово змінюється в процесі розвитку сюжету. Заголовок твору начебто підбурює людину до зухвалої активності, однак подальший опис сюжетних колізій (нещастя Андруджіо та непрямої фінали його життєвої історії) може породжувати певний сумнів щодо його релевантності. Адже у читачів може виникати чимале здивування, коли замість задекларованого у заголовку твору «виклику» Фортуні, їм пропонується розповідь про життєві негаразди головного героя Андруджіо, що «з самого народження ... був м'ячиком, який Фортуна перекидала з руки в руку»¹⁵. Думається, що виставляючи на читацький суд життєві негаразди свого героя, письменник намагається звести у двобої сліпу ірраціональну Фортуну і божественну справедливість. Він закликає покладатися на Бога та вірити у Його всемогутність.

Ключ до розуміння суті згаданого «виклику» Робертс пропонує у монолозі відлюдника, де Фортуна протиставляється такій християнській чесноті, як смирення, і де йдеться про спроможність індивіда вийти переможцем в одвічній суперечці людини та долі. Андруджіо, що постає носієм авторської концепції, проголошує тезу про те, що єдиною моральною альтернативою покладання на сліпу вдачу може бути лише віра в Бога: «ті, хто забули про Бога, покладаються на Фортуну, однак вона – це ніщо»¹⁶. На думку Робертса саме людська розсудливість, смиренність, благочинність, віра у Бога, добродійна поведінка допомагають людині вистояти

¹⁵ Ibid. – P. 135.

¹⁶ Ibid.

у двобої з Фортуною. Коли ж вона остаточно руйнує людське життя, то єдиним виходом залишається відмова від матеріальних благ та відлюдництво. Можна припустити, що Г.Робертс мав намір розширити і конкретизувати звучання порушеної теми відлюдництва в обіцяному продовженні свого роману.

Іншим культурним кодом, що представлений романі, комунікативний код, що пов'язаний з осмисленням природи міжлюдських стосунків (кохання, дружба, зрада, помста). Він допомагає реконструювати комплекс традиційних для ренесансної доби уявлень про характер комунікації між людьми.

Висвітлення любовної тематики в романі «Виклик Фортуні» є традиційним: автор не відмовляється від типового для багатьох тогочасних творів любовного трикутника (Андруджіо–Сюзанія–Мелісіна). Стосунки головних героїв – Андруджіо і Сюзанії – є проявом взаємного кохання двох молодих людей, що належать до різних суспільних верств, а тому не можуть одружитися. Мелісіна, чий статус є доволі високим, намагається закохати у себе Андруджіо, не маючи гадки про його почуття до Сюзанії. Сам герой відповідає на її почуття, сподіваючись у такий спосіб стерти у своїй душі спогади про Сюзанію. Попри те, що винахідливий Мелісіні вдається звабити Андруджіо та певний час таємно насолоджуватися його коханням, через втручання третіх осіб плани цієї героїні зазнають краху: її коханця відправляють у вигнання, а сама вона потрапляє в немілість до власного брата – лорда Ієроніма – та невдовзі помирає з горя. Андруджіо після низки поневірянь повертається до своєї першої коханої і, попри різницю в соціальному статусі, наважується на шлюб з нею. Отже, кохання бере верх над суспільно-становою упередженістю, а той факт, що подружнє життя Андруджіо і Сюзанії виявляється щасливим, налаштовує читача на

схвальне ставлення до вибору, зробленого головним героєм. Втім, подальші трагічні суспільно-політичні події (заколот проти Андруджіо, вигнання його родини із Саксонії) на деякий час змушують читацьку аудиторію замислитись щодо того, чи має право вінценосна особа піддаватися власним пристрастям та ризикувати своїм високим суспільним становищем. Такий розвиток любовної колізії до певної міри передвіщає конфлікт між почуттям і обов'язком, який стане одним із найпопулярніших в літературі XVII століття.

Г. Робертс, на відміну від авторів елітарних романів (Дж. Гасконя, Дж. Лілі), уникає будь-яких філософських медитацій персонажів з приводу кохання, натомість він описує емоції героїв, обмежуючись лише констатацією психофізичного стану («зраділа», «засмутилася», «переживала», «чекала з нетерпінням», «боялася», «почервоніла», «заплакала», «сумно зітхнула», «затамувала подих»). Очевидно, що автор «Виклику Фортуні» розраховує не стільки на те, щоб активізувати мислення потенційного реципієнта, скільки на те, щоб викликати емоції, спонукати до співпереживання. Саме такою є логіка авторських стратегій тих письменників, що створюють формульну літературу.

Не можна не погодитися з думкою Г. Тігеля, що спочатку Робертс зображує кохання в рамках петрарківського канону: Андруджіо тріпотить у присутності своєї коханої, ледь не втрачаючи розум, а його кращий друг Галастино переживає про психічний стан свого товариша¹⁷. Але згодом письменник переносить стосунки із сфери божественної до сфери земної (Андруджіо одружується із Сюзанією) та зображує подружнє життя як

¹⁷ Tiegel G. Eine kritische edition von Henry Roberts' „A Defiance to Fortune” (1590) / Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln / G. Tiegel / [hrsg. von Giseler Tiegel aus Münstenberg]. – Köln, 1973. – S. 7.

втілення мрії про щире і вірне кохання. Дружина в усьому підтримує свого чоловіка і навіть у вигнанні зберігає пам'ять про нього, ненавидячи тих, хто заподіяв зло її родині.

Оригінальність Робертсової інтерпретації теми кохання вичерпується тим, що сам концепт кохання співвідноситься в романі з соціально-політичною проблематикою. Якщо у більшості елизаветинських романів описувалися любовні стосунки рівнодостойних героїв («Евфуес» Дж. Лілі, «Розалінда» Т. Лоджа, «Зелото» Е. Манді) або ж персонажів, високий статус яких з'ясовувався в процесі розвитку сюжету («Пандосто» Р. Гріна), то у «Виклику Фортуні» представлене кохання між титулованою особою (син герцога Саксонії) та простолюдинкою (донька мельника). Закохані свідомі того, що на заваді їхньому щастю стоїть різниця у суспільному становищі, і саме це усвідомлення слугує імпульсом низки романічних колізій (розставання героїв, випробовування почуттів Андруджіо, переоцінка життєвих пріоритетів). Одруження Андруджіо – герцога Саксонії з бідною дівчиною, яке нагадує типові казкові фінали, ймовірно, було до смаку неелітарній читацькій аудиторії. Думається, що у такий спосіб Г. Робертс певною мірою оновлював стереотипну любовну колізію, і таке оновлення мало б потішити уяву його потенційних читачів – людей незнатних і небагатих.

Увагу письменника привертає і популярний у ті часи мотив дружби, що реалізується у творі в двох основних модифікаціях – дружба як духовна спорідненість (Андруджіо–Галастино) та дружба як покровительство (лорд Ієронім і Андруджіо). Автор віддає перевагу першій модифікації, неодноразово акцентуючи увагу на тому, що духовна близькість є запорукою найкращих людських стосунків, в той час як відсутність рівності у подружніх відносинах спроможна породжувати конфлікти. Так, при-

міром, Галастино з власної ініціативи вирішує помститися за свого друга, якого незаконно позбавили престолу, а лорд Ієронім навіть не бажає вислухати Андруджіо, коли того несправедливо звинувачують у зраді.

Тема дружби – одна із найбільш популярних в елізаветинській романістиці – у творі Генрі Робертса розкривається здебільшого на рівні сюжетних колізій. Якщо для Дж. Лілі («Евфуес») пріоритетним є осмислення дружби як етико-психологічної категорії, а конфлікт вибудовується на зіткненні дружби і кохання, то у «Виклику Фортуні» домінує не аналітика, а констатація. Автор неодноразово підкреслює, що Андруджіо і Галастино є найкращими друзями, вони проводять багато часу разом і називають один одного не інакше як «милий друг». Саме Галастино не тільки намагається втішити Андруджіо, але й допомагає його синові у скрутному становищі. Головний герой роману неодноразово заявляє про дружні почуття, щоправда не виходячи при цьому за межі банальних формул: «я ставлюся до твоєї дружби як до власного життя»¹⁸. У повній відповідності до евфуїстичних стандартів Г. Робертс порівнює дружбу цих юнаків із стосунками відомих античних героїв: «приязнь Деймона до Піціуса чи Пілідія до Орестеса не була такою міцною, як любов Андруджіо до Галастино»¹⁹.

Наступним культурним кодом, який письменник інтегрує в художню тканину свого роману, є ситуативний, що полягає у виборі життєвої стратегії людини – чи то бути амбітним і честолюбним, чи то скорятися життєвим негараздам та вести спокійне і тихе життя. Постановка цієї проблеми не є випадковою, адже в добу Ренесансу питання соціальної мобільності стало одним із ключових в аксіологічній парадигмі людини: «прискорення соціальної мобільності переросло в своєрідне крещендо – крещендо

¹⁸ Roberts H. Op. cit. – P. 175.

¹⁹ Ibid. – P. 174.

честолюбного сходження нагору, такого шаленого, що здавалося, наче воно розірве суспільство на шматочки»²⁰.

Концепт слави, апологетика якого лунала зі сторінок багатьох тогочасних романів («Евфуес» Дж. Лілі, «Зелото» Е. Манді), інколи, особливо в пуританськи налаштованому середовищі, набував негативних конотацій, оскільки «безсмертю душі протиставлялася слава як найвище визнання цінності земного буття»²¹. Честолюбство найбільш гостро засуджується у монолозі Андруджіо: «гордість, заздрість і ненависть так міцно засіли у серцях людей, що вони починають зневажати Бога, його діяння...»²². Неможливо обійти увагою епізод узурпації влади співвітчизниками Андруджіо. Автор підкреслює, що надмірне прагнення до слави спричинило в Саксонії заколот проти законного правителя. Робертс закликає своїх читачів «презирати честолюбство, яке завжди є злом та супутником гордості, яке так ненавидять Бог і люди...»²³.

Отже, аналіз роману Г. Робертса «Виклик Фортуні» показав, що культурні коди у ньому не лише реалізують властиву «формульній» літературі «культуртрегерську» функцію, але й допомагають реконструювати внутрішній світ ренесансної людини. Саме її цікавили такі актуальні питання, як залежність людини від вищих сил, можливість щасливого шлюбу між представниками різних соціальних верств, правильність вибору життєвих стратегій (чи варто протистояти Фортуні? як поводитися у скрутних життєвих ситуаціях? як зберегти дружбу? та ін.). Прочитання роману крізь призму міждисциплінарного підходу (культурологія, літературознавство) дозволяє стверджувати, що автор

²⁰ Tiegel G. Op. cit. – S 7.

²¹ Брагина Л. М. Итальянский гуманизм. Этические учения XIV–XV веков. Учеб. пособие / Л. М. Брагина. – М.: Высшая школа, 1977. – С. 21.

²² Roberts H. Op. cit. – P. 261.

²³ Ibid. – P. 257.

I. Історико-літературний процес

роману постає апологетом традиційних цінностей. Генрі Робертс, зазначає з цього приводу сучасний ренесансознавець Говард Коул, зберіг традиційні для свого часу ламентатії стосовно нерозділеного кохання, описи жіночої краси, війни проти невірних²⁴. Його роман «Виклик Фортуні» яскраво ілюструє смаки і уподобання неелітарної читацької аудиторії та органічно вписується у парадигму «формульної» літератури.

²⁴*Cole H. A Quest of Inquire: Some Contexts of the Tudor Literature / Cole H. – Michigan : Pegasus, 1973 – P. 175.*

УДК: 82-92:808.1

Василина Катерина
(Запоріжжя)

Маньєристична домінанта творчості авторів пост-грінівських конні-кетчерівських памфлетів

У статті розглядаються особливості поетики англійських шахрайських памфлетів кінця XVI – початку XVII ст., що стали відлунням популярної конні-кетчерівської памфлетистики Роберта Гріна. Специфіка побудови наративу таких творів аналізується в контексті маньєристичної естетики, яка на схилі доби Відродження відігравала важливу роль у мистецькому житті Англії. Аналіз художніх прийомів та засобів зображення життя англійського злочинського стану, використовуваних послідовниками Р. Гріна, дозволяє виявити міру традиції й новаторства у їхніх творах.

Ключові слова: конні-кетчерівський памфлет, маньєризм, поетика, наративні техніки, етико-естетичний підтекст, памфлетний первінь.

Англійська література доби Відродження була своєрідним експериментальним майданчиком для письменників, які, розширюючи тематичний спектр, водночас збільшували й діапазон жанрових новоутворень, жанрових модифікацій та різновидів. Одним із нових літературних феноменів став, зокрема, конні-кетчерівський памфлет єлизаветинця Роберта Гріна. Ці історії про шахраїв, що стояли біля витоків англійської кримінальної літератури, набули значної популярності у читацького загалу та тих письменників, які відчайдушно намагалися заробити на життя літературною працею.

Варто звернути увагу на таку рису англійського Відродження як часова “спресованість”, що визначила стрімкий злет і не менш стрімкий занепад оптимістично-ренесансного світогляду. Кризові явища в літературі виникали чи не водночас із новими віяннями, тож не дивно, що маньєристична естетична парадигма досить швидко прийшла на зміну ренесансній моделі світобачення.

Саме маньєризм – один із чинників становлення поетики шахрайської памфлетистики, значною мірою визначив і подальший інтерес до темних сторін буття, до сенсаційних подій, маргінальних особистостей та негативних проявів людської натури¹.

Конні-кетчерівський памфлет як своєрідне компілятивне жанрове утворення, що виникло внаслідок творчого експерименту, став благодатним тлом для художніх вправ Р. Гріна із поєднання різних наративних стратегій та стилістичних реєстрів. Нагадаємо, що Р. Грін створив свій новаторський естетичний конструкт, який доволі точно відбивав тогочасну суспільну реалію (зростання й поширення злидарства та розквіт шахрайства), як своєрідну мозаїку, плетиво із поетологічних елементів творів попередників. Тож не дивно, що з самого початку в конні-кетчерівських памфлетах була відчутна маньєристична умоглядність у побудові художньої транскрипції соціальних явищ, а їхній автор не завжди дотримувався принципу міметичності. Нерідко він намагався продемонструвати власну неповторну манеру за рахунок дедалі більшого відходу від реалістичного зображення дійсності у бік побудови складних стилістичних конструкцій, силогізмів метафоричних перифразів та іноказань. Він

¹ Детальніше див.: Rudolf II and His World. A Study in Intellectual History, 1576–1612 / R. J. W. Evans. – London: Thames and Hudson, 1997. – 322 p.; Панофски Э. Idea: К истории понятия в теориях искусства от античности до классицизма / Э. Панофски; [пер. с немецкого Ю. Н. Попова]. – СПб.: Аксиома, 1999. – 228 с.

ніби втягував у своєрідну інтелектуальну гру ласого до розумових вправ читача.

Варто нагадати, що свого часу конні-кетчерівський памфлет був надзвичайно популярним серед жадібних до сенсацій англійських читачів. Природно, що після смерті Гріна його послідовники спробували продовжити цю лінію соціально-побутової памфлетистики. Щоправда, на відміну від Гріна, більшість із його adeptів, не мали жодного стосунку до кримінального світу, тож у власних творах здебільшого лише реінтерпретували своїх попередників. Вони не тільки наслідували манеру конні-кетчерівського памфлету, але й оживляли традицію перших побутописців шахрайського життя Оделі, Гармена, Волкера та ін.

Для того, щоб скласти адекватне уявлення про специфіку впливу маньєристичної естетики на формування базових принципів поетики шахрайського памфлету як органічної ланки у становленні традиції кримінального роману в Англії, необхідно оглянути твори-репрезанти цієї гілки літератури.

Отже, головна мета цієї розвідки полягає в тому, щоб з'ясувати міру традиції та новаторства авторів пост-грінівських конні-кетчерівських памфлетів, поетика яких розглядається на тлі шахрайської традиції, з урахуванням маньєристичного світогляду.

Головним творчим імперативом більшості послідовників Гріна стало бажання долучитися до скандальної проблеми, яка була особливо привабливою для того-часного реципієнта. Злодійська тематика все ще залишалася актуальною та гарантувала успіх у читацької аудиторії. Кількість бродяг після 1592 року анітрохи не зменшувалася. Більш того, історики говорять про тенденцію до кількісного росту декласованого прошарку в той час, проводячи паралель із змінами у демографічній

ситуації та в економічній сфері². Серед факторів, які в епоху первісного накопичення капіталу сприяли збідненню населення та посиленню негативізму в світовідчутті багатьох англійців, можна назвати, по-перше, постійне зростання цін³, що стало закономірним наслідком як внутрішніх проблем (наприклад, поганих врожаїв⁴), так і специфічного зовнішньополітичного статусу Англії (приплив іноземного капіталу, екстенсивна колоніальна політика тощо⁵).

Слід ще раз підкреслити той факт, що загальний настрій в суспільстві давно вже змінився з оптимістичного на песимістичний і це стосувалося всіх верств населення – від пересічних англійців до інтелектуальної еліти. Зокрема, есхатологічні установки переважної більшості представників громадськості підсилювалися розчаруванням у практичній можливості радикального поліпшення власного життя при королеві Єлизаветі I та за умов розриву з Римом. Світогляд простого елизаветинця перебував у полоні фаталізму та містицизму. Відомо, що саме в цей час надзвичайної популярності набували ті

² Детальніше про це див.: *Bock Ph. K. Shakespeare and Elizabethan Culture. An Anthropological View* / Philip K. Bock. – New York: Schocken Books, 1984. – 204 p.

³ *Elizabethan England* // *Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration* / ed. by Roy Lamson, Hallett Smith. – New York: W. W. Northon & Company Inc., 1956. – P. 2.

⁴ Детальніше див.: *Cockburn J. S. The Nature and Incidence of Crime in England 1559–1625: A Preliminary Survey* // *Crime in England: 1550–1800* / ed. by J. S. Cockburn. – Princeton, New Jersey: Princeton Univ. Press, 1977. – P. 50-71, а також *Youings J. Sixteenth-Century England* / Joyce Youings. – Penguin Books, 1991. – P. 151-152, 218-219, 276-277.

⁵ Про континентальний вплив на економічний розвиток Англії див. *Clarkson L. A. The Pre-Industrial Economy in England, 1500–1750* / L. A. Clarkson. – New York: Schocken Books, 1972. – 268 p.; *Andrews K. R. Trade, Plunder and Settlement, Maritime Enterprise and the Genesis of the British Empire, 1480–1630* / Kenneth R. Andrews. – Cambridge-New York: Cambridge Univ. Press, 1985. – 394 p.; Крип'якевич І. Всесвітня історія: У 3 кн. – Кн. 2. Середньовіччя і нові часи / І. Крип'якевич. – К.: Либідь, 1995. – С. 228-230.

науки, що традиційно наділяються префіксом “псевдо-”, приміром, алхімія і астрологія.

При аналізі великої кількості пост-грінівських коннікетчерівських памфлетів стає очевидним, що предметом для наслідування тоді ставали як жанрові канони шахрайської літератури, структурно-композиційні особливості, ейдологія, так і певні етико-естетичні настанови та приписи.

Важливо, що у пост-грінівській шахрайській памфлетистиці відчутно проступає прагнення авторів показати свою причетність до творів свого попередника, або хоча б відштовхнутися від них. Письменники не упускали можливості використати славу Гріна у власних цілях та робили це у декілька способів.

Одним із найпоширеніших прийомів стало винесення імені скандальновідомого драматурга до заголовків, при цьому автори не тільки спекулювали на читацьких очікуваннях, але й вдавалися до містифікацій, враховуючи загальний інтерес до проявів потойбічного та ірраціонального. Таку шокуюче-сенсаційну функцію виконували, приміром, назви анонімного памфлету “Новини від Гріна із раю та пекла” (“Greenes News both from Heaven and Hell”, 1593), творів Джона Дікенсона “Чудернацький образ Гріна, який знову встав із своєї могили, аби описати трагічну історію добропорядної Валерії з Лондону” (“Greene in Concept, new raised from his grave to write the Tragique Historie of Faire Valeria of London”, 1598) та Семюеля Роулендза “Привид Гріна полює на коннікетчерів” (“Grenes Ghost Haunting Connie-catchers”, 1602). У цих назвах письменники “нагнітають” атмосферу навколо одіозної постаті Роберта Гріна, використовуючи його скандальну репутацію та, водночас, створюючи досить привабливий для елизаветинців образ людини, наділеної надприродною силою й здібностями. Як бачимо, Грін був здатний поставати з могили, його дух не мав

спокою і після смерті, а мистецький таланти спонукав до подальшої творчості.

У цьому сенсі приписування Гріну таких містичних якостей цілком вкладається в тогочасні уявлення про світоустрій (можливість життя після смерті) та спрацьовує на створення своєрідного “бродячого образу” конні-кетчерівської літератури, за яким закріплялися чітко визначені характеристики. За твердженням Л. Гінзбург, “у певних жанрових системах індекс поведінки персонажа був заданий читачеві, наперед запрограмований в самій літературній ролі. Це характерно для архаїчних форм літератури, для фольклору, для народної комедії. Якості персонажа визначені наперед, за межами даного твору, визначені умовами жанру з його наборами сталих ролей. Аби героя визнавали, достатньо його назвати, поставити на належне йому місце”⁶. Попри те, що дослідниця говорить про архаїчні форми, її думка видається цілком слушною і по відношенню до конні-кетчерівського памфлету, в контексті якого відбулося поглинання образу наратора текстовим простором, трансформація зовнішньої фокалізації (автор як сторонній спостерігач) на внутрішню (оповідач як учасник подій, герой твору)⁷.

Такі зміни у площині наративу призвели до того, що образ батька конні-кетчерівського памфлету перетворився на своєрідну емблему, виявився внутрішньо спорідненим із такими літературними персонажами, як Фауст чи Макіавеллі, які пробуджували в уяві англійців певні сталі асоціації: німецький чорнокнижник – “контактер” із дияволом⁸, італійський політик – ледь не втілення

⁶ Гинзбург Л. О литературном герое / Л. Гинзбург. – Л.: Советский писатель, 1979. – С. 18.

⁷ Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / [пер. з англ. О. Погинайко]. – К.: Смолоскип, 2008. – С. 275.

⁸ Kirschbaum L. Dr. Faustus: A Reconsideration // Critics on Marlowe / ed. by Judith O’Neil. – London: George Allen and Unwin Ltd., 1969. – P. 80-93.

Антихриста⁹, англійський драматург – авторитетний знавець кримінального світу.

Ще один популярний серед послідовників Гріна прийом – включення до текстового простору образу самого письменника не тільки у сильній позиції, але й на персонажному рівні. Зокрема, у назві памфлету Г. Четтла “Сон добросердого” (“Kind-Harts Dreame”, 1592), сам Грін не фігурує, хоча саме дух славнозвісного автора коннікетчерівських памфлетів є одним із ключових персонажів (він нібито і надав авторові листи для опублікування). Тож, начебто дистанціюючись від презентованого матеріалу, Четтл насправді долучається до скандальної тематики.

Варто відзначити, що Четтл, який був особисто знайомий з Гріном та видавав деякі з його книг¹⁰, наводить опис зовнішності першого побутописця життя коннікетчерів, що є водночас і доволі реалістичним, і вельми узагальнено-абстрактним: “...чоловік невизначеного віку, з доброзичливим обличчям, з гарними пропорціями тіла, в традиційному для вченого джентльмена одязі, тільки з трохи довшим волоссям, в якому я впізнав Роберта Гріна, магістра мистецтв”¹¹. Четтл вважає за доцільне надати характеристику і психологічного стану Гріна, що також засвідчує маньєристичну цікавість до внутрішнього буття особистості. Отже, “лист” Гріна виявляється просякнутий патетичними зізнаннями та ламентациями в дусі “покаянних памфлетів” останнього періоду життя цього

⁹ Захаров В. Об историческом фоне английской «трагедии мести» на рубеже XVI – XVII вв. / В. Захаров // Шекспировские чтения, 1976. – М.: Наука, 1977. – С. 100.

¹⁰ Brooke T. The Renaissance (1500–1660). – II Vol.: Of a Literary History of England / Tucker Brooke, Mathias A. Shaaber. – London: Routledge & Kegan Paul Ltd.– P. 429.

¹¹ Chettle H. Kind-Hartes Dreame // The Bodley Head Quartos / ed.by G. B. Harrison. – London: John Lane The Bodley Head Ltd., Vigo Street, 1923. – P. 13.

одіозного памфлетиста, якому нібито й після смерті немає спокою (“my disquiet after death”¹²).

Тут, як бачимо, відчувається маньєристичне ставлення до питання покарання за гріхи. Грін, який вів не дуже пристойний спосіб життя, не здобуває спокою й після смерті, він сповнений сумнівів, вагань, він страждає, тож, очевидно, що образ митця подрібнюється, профанізується, знижується. Як наслідок – людина постає не як прекрасне і цілісне начало, а як “ламкий очерет, що гойдається на вітру”¹³.

Очевидно, що наслідуючи грінову традицію, його послідовники прагнуть екстраполювати і систему образів персонажів. Тож, головна увага концентрується на злодіях, які часто за традицією позначаються грінівським неологізмом “конні-кетчери”, а також на пересічних громадянах, які почасти все ще називаються джентльменами. Саме ці дуплетні персонажі органічно втілюють дихотомію “добро-зло”, яка в лоні конні-кетчерівської памфлетистики набуває специфічної інтерпретації.

Генетичну спорідненість власних творів із Гріновими циклами деякі памфлетисти фіксують ще в один спосіб – виносячи у заголовки слова, ведені ним у художній обіг: конні-кетчерство, конні-кетчер, конні та ін. До таких творів належать: “Захист конні-кетчерства” (“The Defence of Conny-catching”, 1592) удаваного автора – конні-кетчера Катберта, анонімні памфлети “Основа конні-кетчерства” (“The Groundworke of Conny-catching”, 1592), “Питання щодо сутності й природи конні” (“Questions Concerning Connielhood and the Nature of Conie”, 1597), а також уже згадуваний “Привид Гріна полює на конні-кетчерів” Семюеля Роулендза.

¹² Ibid. – Р. 34.

¹³ Горбунов А. Н. Драматургия младших современников Шекспира / А. Н. Горбунов // Младшие современники Шекспира. – М.: Изд. Московского университета, 1986. – С. 11.

Наслідуючи манеру памфлетів Р. Гріна, його послідовники намагалися зберігати домінування памфлетно-критичного первеня. Головним моментом багатьох творів виступало полемічне начало (з доволі відчутним присмаком критицизму): автори дорікали Гріну за те, що він викрив у своїх памфлетах лише конні-кетчерство, залишивши поза увагою більш серйозні, на їхню думку, соціальні виразки. Зокрема, Катберт у своєму “Захисті конні-кетчерства” патетично говорить: “Я не можу не запитати, майстер Р. Г., яка поетична несамовитість дала Вам підстави писати проти конні-кетчерів? Чи Ваш розум виснажився настільки, що Ви не змогли знайти іншої теми? Чи Ваш мозок висох через надмірне марення любовними памфлетами так, що Ви не вигадали нічого кращого, ніж разом з *Діогеном* робити сатиричні випадки проти моралі всіх людей?... Сер, вибачаюся перед Вашою милістю, можливо у Вас більше на оці і через те Ви не змогли побачити цих... нищих лихварів, ... які подібно до хижаків полюють на майно бідняків”¹⁴. Така тенденційність у підході до творчості свого попередника, однобічність та недостатня конструктивність критики свідчать про панування тут засадничого для єлизаветинської памфлетистики самодостатнього сатирично-полемічного начала.

Звинувачення на адресу Гріна, що звучить з вуст іншого епігона конні-кетчерівської памфлетистики, С. Роулендза, хоч і просякнуте дещо м’якшим критицизмом, також свідчить про намагання автора висловити власну точку зору в полемічному дусі: “... і все ж мені хотілося б, аби він розкрив інші більш небезпечні гріхи, що вкорінені в серцях різноманітних людей, настільки ж ретельно, як він дослідив дії шахраїв. Здирство завжди

¹⁴ Cuthbert Conny-Catcher. The Defence of Conny catching // The Bodley Head Quartos / ed. by G. B. Harrison. – London: John Lane The Bodley Head Ltd., Vigo Street, 1924. – P. 11-14.

було важливою темою для зображення: він міг би випустити інший ґрунтовний трактат про сповнені золотом гаманці лихварів”¹⁵.

Зауважимо, що прагненням нібито розкрити те, чого не розкрив Р. Грін, позначені й памфлети “Новини від Гріна із раю та пекла” та “Основа конні-кетчерства”. Та якщо автори трьох вищезгадуваних памфлетів інкримінували Грінові недостатню увагу до шахрайства в інших сферах суспільного життя, то в “Основі конні-кетчерства” ставка робиться на сенсаційність: “Тут вміщена розповідь про всіх тих, котрі здійснюють свої шахрайства, і про яких раніше не розповідалося в жодній з конні-кетчерівських книг”¹⁶.

Втім, опоненти Гріна не йдуть далі “декларацій про наміри” і не розширюють поле критики суспільних вад, концентруючи увагу на шахраях та особливостях їхньої інтеракції з простими городянами та селянами, ремісниками і торговцями. Критичні напади на Гріна стають загальним місцем, своєрідним засобом маньєристичної гри з читацькими очікуваннями і, ймовірно, певним маркетинговим прийомом. Очевидно, що жорстка цензура не дозволяла розширити діапазон викривальних пасажів, адже друком виходили лише ті твори, які влаштовували уряд, або ж принаймні не загрожували суспільним устоям¹⁷.

¹⁵ Rowlands S. *Greenes Ghost Haunting Conie-catchers* / Samuel Rowlands // *The Complete Works of Samuel Rowlands, 1598– 628. – Vol. I. – Printed for the Hunterian Club. – 2008. – P. 8.*

¹⁶ *The Groundworke of Conny-catching* // *Awdeley's Fraternity of Vacabondes, Harman's Caveat, Heben's Sermon, etc. Early English Text Society / ed. by E. Viles and F. J. Furnivall. – Extra Series. – No. ix, 1869. – Berlin, New York, Philadelphia. – P. 99.*

¹⁷ *Elizabethan England* // *Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration* / ed. by Roy Lamson, Hallett Smith. – New York: W. W. Northon & Company Inc., 1956. – P. 7; *Bennett H. S. English Books and Readers, 1558 to 1603* / H. S. Bennett. – London: Cambridge Univ. Press, 1965. – P. 229-230.

Таким чином, закиди Р. Гріну щодо нібито надто толерантного ставлення до всіляких пройдисвітів у інших суспільних станах свідчать лише про бажання авторів привернути увагу до своєї особи, наголошуючи на неповторності та унікальності власного творіння. Крім того, нападаючи на Гріна, який вже не міг відповісти, вони вдавалися до підкреслено тенденційної й суб'єктивної інтерпретації фактів, до патетичних звернень та апеляцій на адресу небіжчика. Це свідчить про потужний вплив памфлетно-риторичного начала на художній простір пост-грінівських конні-кетчерівських книг, котрий в свою чергу був нав'язаний не тільки власне Гріновими творами, але й засадничими принципами памфлетної спадщини інших "старших" сучасників. Крім того, певний відбиток накладало і маньєристичне світобачення, для якого характерним було перебільшення та гротеск, надмірне згущення фарб¹⁸.

Важливою тенденцією у пізньоєлизаветинській шахрайській памфлетистиці стала компіляція цілих фрагментів різноманітних шахрайських творів, або ж їхнє інтерпретаційне викладення (перифраз, вигадкування нових назв відомим технікам, розширення екземпліцитного матеріалу). До групи творів, чиї автори під впливом Грінової памфлетистики звернули свою увагу на книги Гармана та Оделі, традиційно відносять уже згадувану "Основу конні-кетчерства", а також памфлети Т. Деккера і С. Роулендза. Нагадаємо, що під впливом "Мігіл Мамчанс", який свого часу був скопійований з Волкера, були написані такі твори, як "Молодший обманщик, Анатомія вправного ошуканства" ("Hocus Pocus Junior, the Anatomy of Legerdemain", 1634), "Вкрадений фунт стерлінгів" ("The Nicker Nicked", 1669), "Більше гаманців,

¹⁸ Детальніше про маньєристичну гіперболізацію див. *Marquerlot J.-P. Shakespeare and the Mannerist Tradition: A Reading of Five Problem Plays / Jean-Pierre Marquerlot. – Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1995. – 208 p.*

або Порада стосовно гри” (“Leather-More, or Advice Concerning Gaming”, 1668), та “Мистецтво фокусів, чи Вправне ошуканство” (“The Art of Juggling, or Legerdemaine”), підписаний R.S., і авторство якого приписують чи то Семюелю Ріду¹⁹, чи то Семюелю Роулендзу²⁰. Отже, поступово памфлетисти все далі відходили від зображення шахрайської дійсності та все більше “охудожнювали” її, обираючи лише вигідним тлом для власних стилістичних екзерсисів.

До речі, не тільки фактаж ставав об’єктом уваги епігонів, але й сама структура тексту, специфіка поєднання різноманітних елементів в художньому полотні памфлетистики, стрижневою основою якої слугувала вічно злободенна та приваблива кримінальна тематика.

Структура більшості пост-грінівських шахрайських памфлетів залишалася традиційною і складалася із таких-собі оповідних цеглин. Зокрема, важливою була присвята, де пояснювалися інтенції автора та розкривалися джерела інформації, здійснювалося дистанціювання від матеріалу з метою уникнення суспільного осуду, а також анонсувалися події.

Основна частина наративу вибудовувалася авторами за різними сценаріями, найбільш продуктивним було поєднання описів шахрайських технік і медитацій щодо соціальної вагомості боротьби з шахрайством та конкретних прикладів з життя тогочасної Англії. Отже, грінівський принцип контамінації різнопланових начал (поєднання трактатного первеня з джестовим), виявився доволі привабливим для його послідовників. Інколи до своїх текстів вони включали поетичні вставки (Роулендз,

¹⁹ *Aydelotte F.* Elizabethan Rogues and Vagabonds / Frank Aydelotte. – London: Frank Cass & Co.LTD, 1967. – P. 135.

²⁰ *Baker E. A.* The History of the English Novel. The Elizabethan Age and After / E. A. Baker. – London, 1937. – P. 147; *Chandler F. W.* Romances of Roguery. An Episode in the History of the Novel. The Picaresque Novel in Spain / F. W. Chandler. – New York, 1961. – P. 104.

Четтл), вірші написані шахрайською мовою, біографії окремих злочинців (Доктор Пінчбек у Роулендза), списки шахраїв, словники аргю (Деккер) тощо. Всі ці елементи, з яких будується текст у пост-грінівській памфлетистиці, покликані розважити читача, втягнути його у інтелектуальну гру, пов'язану з декодуванням таємних смислів, шифрів, знаків тощо.

Зберігаючи загалом двополюсну систему образів персонажів – шахрай та його жертва, англійські памфлетисти намагалися до певної міри переорієнтувати запрограмований Гріном вектор розвитку подій (злочин отримує зиск шляхом обдурення простакуватих і недолугих джентльменів) та запропонувати нові етико-естетичні орієнтири і настанови. Зокрема, анонімний автор, що приховувався під псевдонімом Катберт-коннікетчер, змальовує пересічних громадян, які успішно протистоять злочинам, а, отже, традиційна аксіологічна парадигма шахрайського джесту перевертається догори дригом і симпатії автора і читачів знову опиняються на боці кмітливої особистості, мотивація вчинків якої, втім, лежить далеко за межами кримінальних інтересів і для якої витівка не є самодостатнім актом, а радше способом поновлення справедливості. Так, приміром, доведена до відчаю безчесністю і злочином місцевого лихваря жінка вправно мстить за пограбування її сім'ї. Хлопчина, котрий дізнався про те, що мірошник дурить своїх клієнтів, не досипаючи їм борошна, завдяки своїй кмітливості та вправності виводить пройдисвіта на чисту воду. Тож від апології кмітливості із кримінальним підтекстом памфлетист переходить до оспівування дотепності законослухняних громадян, переносячи акценти з інформативної насиченості на більшу розважальність при практично відсутньому дидактично-моралізаторському компоненті.

Запозичуючи фактичний матеріал та принцип оповідної організації з творів Гармана і Гріна, Катберт – конні-кетчер поновлює засадничі характеристики джесту і перетворює свій “Захист” на панорамне зображення побуту представників середнього прошарку: від шахраюватих спекулянтів до кмітливих англійців, які вміють постояти за себе. Отже, Катберт знімає традиційну для конні-кетчерівських памфлетів Гріна антитезу шахрай – пересічний громадянин та впроваджує певну диференціацію середнього прошарку суспільства, з одного боку, екстеріоризуючи негативне ставлення до представників певних професій, з іншого – реабілітуючи дотепних городян, селян, йоменів та ін. На відміну від творів Гріна, в яких пересічні англійці виступали здебільшого суцільною масою недолугих жертв (фактичних або потенційних) вправних конні-кетчерів, у памфлеті Катберта середній клас постає достатньо різномірним – тут показано дифузію шахрайства до інших (поряд з кримінальними) суспільних станів.

При цьому своєрідним загальним місцем залишається непряме захоплення майстерністю шахраїв, яких усі памфлетисти декларативно викривають. Використовуючи клішовані анімалістичні метафори з негативним підтекстом (“vipers”, “caterpillars”, “worms”, “moth”), вони змальовують шахраїв як виразку на тілі держави, що має бути викоренена (“rooting out of vice in the common wealth”²¹), а їхнє ремесло – як диявольське й противне Богові (“the diuell altogether predominant ouer them”²²). Та все ж подекуди автори памфлетів говорять про те, що ошуканство також є своєрідною професією, яка передбачає добру організацію всередині злочинського стану та певну наступність поколінь пройдисвітів.

²¹ Rowlands S. Op.cit. – P. 3.

²² Ibid.

Отже, попри очевидне епігонство, пост-гринівська конні-кетчерівська памфлетистка до певної міри була позначена новаторством окремих авторів. Вони прагнули внести новий струмінь у цю жанрову модель, однак їхня оригінальність проявлялася, головним чином, лише у способах компіляції відомого матеріалу. Дедалі більше відходячи від наслідування дійсності, ці письменники приділяли увагу не стільки самому фактажу або перипетіям кримінального життя, скільки формальним чинникам, власній літературній манері. Ласий до сенсацій тогочасний читач знаходив у їхніх творах здебільшого тільки інтерпретацію викладеного попередниками фактажу, тож цікавість до такого літературного продукту потроху згасала. Крім того, на літературну авансцену починав виходити новий вид кримінального “чтива” – шахрайський роман, розквіт якого припав вже на добу бароко.

II. Свіжий погляд на давні тексти

УДК: 821.111.0*Шек

Морс Рут
(Париж, Франція)

«...Приязнь їхня ніжніша за любов сестер звичайну»: дружба в комедії В. Шекспіра «Як вам це сподобається»

У статті розглядається роль дружби в комедії «Як вам це сподобається», виявляються ті трансцендентні «зв'язки», що зумовлюють цілісність суспільства, та аналізуються абстрактні смисли жіночої взаємної прихильності й підтримки. При цьому Шекспірові дискусії на тему дружби вписуються в етичний контекст політичної «*philia*».

Ключові слова: дружба, любов, *philia*, пастораль, література дружби, Селія, Розалінда, комічність.

Ле Бо: Добродію, по-дружньому вам раджу
Мерцій тікати. Хоч і заслужили
Ви оплески, любов і похвалу,
Та настрій нині в герцога такий,
Що навпаки він вчинок ваш тлумачить.
Примхливий він: ну, а який насправді –
Збагнуть вам краще, ніж сказати мені.

Орландо: Спасибі, пане. Ще прошу, скажіть:
З двох дам, які на боротьбу дивились, –
Котра з них герцогова донька?

Ле Бо: Коли на вдачу, то, либонь, з них жодна,
А як по правді – та, що менша зростом.
Вигнанця-герцога дочка із нею –
Загарбник дядько тут лишив її

*Заради Селії, бо приязнь їхня
Ніжніша за любов сестер звичайну.
(„Як вам це сподобається”: 1.2. 246-261)¹*

Це епізод із п'єси „Як вам це сподобається”, коли звитяжний Орlando, котрий щойно поборов Шарля, починає відчувати, що він по вуха закоханий у Розалінду. Однак Ле Бо в пориві неочікуваної доброти застерігає його та радить тікати. Вочевидь, ми можемо це вважати дружнім актом, адже придворний «герцога-узурпатора» у такий спосіб попереджає молодого незнайомця і водночас досить відверто критикує свого «примхливого» господаря. Та оскільки борець Шарль уже давав схожу характеристику в початковій сцені, ця не зовсім вмотивована шляхетність Ле Бо може здаватися нам трохи зайвою. Отже Шекспір, як і багато інших середньовічних та ренесансних митців, використовує композицію п'єси для посилення виразності, навмисно вживаючи якийсь елемент більше одного разу, аби привернути до нього нашу увагу.

Ле-Бо, фат, що служить при розбещеному дворі, ніколи не мав гарної репутації, особливо в очах Селії та Розалінди. Однак не варто ставити хрест на словах людини лише через те, що вона має погану репутацію. Можна, зокрема, погодитися з тією оцінкою, яку він дає взаєминам цих двох молодих жінок, чия приязнь є «ніжнішою за любов сестер звичайну». Втім, у цій сцені нам ще майже невідомо, яку роль у подальших подіях відіграватимуть «фортуна» і «природа». Не знаємо ми також і того, що Орlando не має друзів, які б оплакували його в разі загибелі під час двобою, і що слова його

¹ **Від перекладачів:** тут і далі цитати з шекспірівської комедії «Як вам це сподобається» наводяться у перекладі Олександра Мокровольського за виданням: *Шекспір В. Як вам це сподобається*. Пер. О. Мокровольський // Шекспір В. Твори в шести томах. – Київ: Дніпро, 1986. – Т. 4. – С. 89-170.

повторить двома годинами пізніше сама Розалінда²: «Друзів своїх я не засмучу, бо оплакувати мене нема кому, світові я не завдам шкоди, бо не маю нічого в світі» (1.2. 173-175).

Шекспір постійно грає з цінностями, які мають цінуватися, або високо цінуються, піддаючи їх сумніву та зіставляючи протилежні точки зору. Для Ле-Бо «дружба» – це лише тактовний ярлик, позбавлений сенсу: вона пропонує йому абсолютно необтяжливу позицію, коли старший чоловік удостоює розмовою молодшого, досвідчений придворний, протегуючи, застерігає недосвідченого юнака (якщо Орlando не є придворним, то він, вочевидь, має бути із «сільської місцевості», але остання тут не є частиною пасторального світу; скоріше це один із шляхів оспівування, пародіювання або переосмислення «пасторалі» за рахунок її реконтекстуалізації). Звісно, доброзичливість – це не єдиний мотив перестороги Ле-Бо. Цей герой так чи інакше причетний до абстрактних проблем п'єси, до постановки або переосмислення центральних її питань: тут, за межами двору, що втілює небезпеку, його стиль мовлення близький до емоційної афіліації. Його висловлювання позначені саморефлексією. Дружба таки *існує*, хоча, можливо, і не тут; природна близькість, кровна спорідненість, що робить двох молодих жінок кузинами (якими вони у Лоджа, до речі, не є), також *існують*; однак тут відчувається ще й підтекст, ніби вони здатні на щось таке, що є вищим за родинний зв'язок. Їхні почуття є чимось більшим за просто сестринські почуття. І хоча Ле-

² Порівняймо агресивне звернення Розалінди до Феби «Як друг, шепну вам..» (3.5.60), а також її навдивовижу лаконічну пародію на розподіл сімейних обов'язків у сцені залицяння (4.1.166-70). В обох випадках дружній обов'язок – це добра порада, навіть якщо вона і є неприємною. Структурно, звісно, вже за кілька хвилин Адам виявляє відданість Орlando (віддаючи все, що має), яка виглядає як дружба та спростовує Орландову тужливу самотність.

Бо не вживає слова «дружба», ми вправі вести про неї мову.

Отже, нижче я розглядатиму роль дружби в комедії «Як вам це сподобається», виявляючи ті трансцендентні «зв'язки», що зумовлюють цілісність суспільства, та говоритиму про абстрактні смисли жіночої взаємної прихильності й підтримки. У цьому плані, одним із важливих контекстів виступає так звана «література дружби», яка традиційно оминає жінок³. Я хочу зупинитися не лише на очевидній повторюваності теми «дружби» у випадкових, на перший погляд, епізодах п'єси, але й на ролі Селії, чия мовчазна присутність інспірує певні коментарі, які найлегше можуть бути проілюстровані засобами театру, про що свідчать два чудові есеї трьох актрис⁴.

Проводячи символічні паралелі та вписуючи Шекспірові дискусії на тему дружби в етичний контекст політичної «*philia*»⁵, я, однак, не хочу забувати про те, якою забавною є ця п'єса – «остання в світі з-поміж п'єс,

³ Термін «література дружби» застосовують до корпусу оповідань, п'єс і поетичних текстів, які піднімають низку традиційних проблем, з якими стикаються «друзі». Існує своєрідна каталогізована історія «літератури дружби», написана Лоренсом Дж. Міллзом: Mills L. J. *One Soul in Bodies Twain*. (Bloomington, Indiana, 1937), але перелік, запропонований Міллзом, породив низку вузьких визначень поняття «дружба». З очевидних причин стислі коментарі наводяться у вступях до видань: *The Two Noble Kinsmen*, e.g. Eugene M. Waith. (Oxford, 1989. pp. 49-58) та *Lois Potter*. (London: Arden, 1996). Найкращою з останніх робіт, присвячених дружбі, є книга Лорни Гатсон: Hutson L. *The Usurer's Daughter: Male Friendship and Fictions of Women in Sixteenth-Century England* (London, Routledge, 1994).

⁴ Shaw F., Stevenson J. 'Celia and Rosalind in *As You Like It*', in *Players of Shakespeare 2*, ed. Russell Jackson and Robert Smallwood (Cambridge, Cambridge University Press, 1988, pp. 55-73) і Thompson S. 'Rosalind (and Celia) in *As You Like It* in *idem.*, eds., *Players of Shakespeare 3* (1993), pp. 77-86. Це один із тих щасливих моментів, коли протилежність поглядів літературних критиків і актрис (що відстоювали «реальність» своїх героїнь як особистостей) все ж таки не завадила їм дійти аналогічних висновків.

⁵ *Philia* – так звана «братська любов», одне з чотирьох слів давньогрецької мови, що позначають любов.

що закінчується урочисто⁶. І одне з джерел її комедійності має виростати із спорідненості з новочасним суспільством, в якому неабиякий інтерес у публіки викликає перехід ніжної дружби із гомосоціального світу дитинства у гетеросексуальний світ подружнього життя.

Герої-чоловіки у Шекспіра постійно говорять про дружбу. Лексема «друг» у різних варіаціях з'являється в його п'єсах і поезіях понад тисячу разів: від «ставитися по-дружньому» до «дружба» і «недружній». Давні та середньовічні комедії часто спиралися на цінності дружби і освіченості, тому стосунки між чоловіком та його молодшим другом викликають великий інтерес багатьох шекспірознавців⁷. Щоправда, тут відчувається певне непорозуміння. Якщо ми звернемо увагу на різноманітні теорії дружби, успадковані елізаветинцями, то помітимо, що, згідно з ними, жінкам не могла бути притаманна така чеснота. Проте сама ж «література дружби» частково піддає сумніву власні категорії, як, приміром, це робить Шекспір у своїх комедіях, починаючи з «Двох веронців» та «Сну літньої ночі» й закінчуючи «Венеціанським купцем».

Звісно, ми не можемо розраховувати на те, що в контексті проблематики, яка так полюбилася тогочасній «літературі дружби», жінки постануть чимось іншим, ніж об'єктом обміну між друзями-чоловіками. Тим не менш, тут, як нерідко буває, цінності, що мисляться як суто чоловічі, у рівній мірі можуть сприйматися як гендерно-

⁶ Здійснений Гелен Гарднер опис веселощів у п'єсі «Як вам це сподобається», однак, було включено до першого нариску збірки: *'As You Like It', More Talking of Shakespeare*, ed. John Garrett (London, Longmans, 1959), щоб привернути увагу до паралелей з «Королем Ліром».

⁷ Дет. див.: *Stephen Orgel's Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England* (Cambridge, Cambridge University Press) або мою книгу *'Women and Children First: Shakespeare's Discussions of Friendship', in De l'amitié: Shakespeare entre Platon et Montaigne*, ed. R. Marienstras and D. Goy-Blanquet (Amiens, Sterne, 1997).

нейтральні, тобто цінності, які через більший потяг до них чоловіків вважаються «маскулінними», можуть бути важливими для будь-якої доброчесної особистості. Такі цінності можуть здаватися парадоксально метамаскулінними, як, приміром, стать янголів⁸. Приватне життя жінок не є перешкодою для осмислення сутності дружби, навіть якщо суспільна думка оминає увагою їхній досвід, в якому особиста етика (традиційно породжувана жінкою) виступає аналогом суспільної, політичної етики (традиційно породжуваної чоловіком). Тож вивчення наслідків жіночого вибору, як думається, може поставити під сумнів сучасні узагальнення стосовно явної заполітизованості Шекспіра.

Науковий аналіз філософських дискусій на тему дружби зазвичай ототожнюється з репрезентацією певної послідовності текстів у вигляді родовідної лінії, яка веде від вихідних філософських роздумів Платона і Аристотеля до їхнього перегляду епікурейцями, а потім – через Цицерона і стоїків – до християнського неоплатонізму. Окрім абстрактних розмірковувань наводяться також і деякі приклади випробувань дружби, що вже стали традиційними: істинний друг здатен відмовитися від своєї коханої, пожертвувати своїми дітьми і навіть померти заради свого друга. Для глибшого розуміння філософських дискусій, що розпочалися за часів грецької демократії і через римський стоїцизм дійшли до єлизаветинського

⁸ Це може бути подібним до таких андрогенних теорій, як теорія Вільяма Керрігана. Але «андрогінія» породжує проблему визначення статі в поняттях гендеру, і оскільки ця практика значною мірою пов'язана з культурою, то я уникатиму згаданої проблеми. Дет. див.: *'Female Friends and Fraternal Enemies in As You Like It', in Desire in the Renaissance: Psychoanalysis and Literature*, ed. Valeria Finucci and Regina Schwartz (Princeton, Princeton University Press, 1994). Ця проблема розглядається також у наступних есеях: Rackin Ph. *'Androgyny, Mimesis, and the Marriage of the Boy Heroine on the Renaissance Stage'* PMLA 102 (1987), pp. 29-41; Howard J.E. *'Cross-Dressing, the Theatre, and Gender Struggle in Early Modern England'*, *Shakespeare Quarterly* 39 (1988), pp. 418-40.

II. Свіжий погляд на давні тексти

відродження класики, критичний аналіз має здійснюватися у єдиній манері. Ідеї дружби, а також усю ту проблемну літературу, що їх ілюструє, дослідники ренесансної драми розглядають в контексті складного і сповненого протиріч життя начебто християнського та ієрархічного суспільства, якому, однак, судилося переоцінити ті удавані античні ідеали, що були реінтерпретовані в процесі їхнього відродження. Хтось може переказати історію, вважаючи, що її смисл є не лише зрозумілим, але й саме таким, яким він був для Емпедокла або Августина. Інший же може писати про друзів, припускаючи, що публіка поділяє його суб'єктивну думку стосовно дружби та зображуваної ситуації. А дехто, звісно, може підняти якусь проблему лише для того, щоб спровокувати її обговорення. Усе це може видатися надто складним як для комедії, однак насправді веселий контекст лише створює можливості для пародії та сатири, котрі, як ми побачимо далі, дивляться на речі з кількох боків.

Отже, питання перше – хто може бути другом? Філософські дискусії зазвичай припускають, що це чоловік. Відповідь на поставлене питання вони починають з добре відомого положення (яке, врешті-решт, пов'язане з традиційним статусом вільного і економічно незалежного чоловіка шляхетного походження), що людина, яка здатна на дружбу, є насамперед людиною благородною, після чого акцентують увагу на двох основних якостях – рівності та подібності⁹. А оскільки дружба є взаємною, то обидва друга мають бути добродішними. В етичному плані

⁹ Найкращий огляд концепцій дружби, представлених в класичній думці, здійснений Жаном-Клодом Фрезом: Fraisse J-C. *Philia: la notion d'amitié dans la philosophie antique; essai sur un problème perdu et retrouvé* (Paris, Vrin, 1974). Дослідження Горста Гаттера, що охоплює період від античності до американської сучасності, більшою мірою орієнтоване на політичну думку. Див.: Hutter H. *Politics as Friendship: the origins of classical notions of politics in the theory and practice of friendship* (Waterloo, Ontario, Wilfred Laurier Press, 1978), зокрема, розділ V, присвячений «amicitia».

їхня близькість призводить до того, що вони починають ототожнювати добро один одного зі своїм власним. Дружба поєднує особисту вигоду і безкорисливість, оскільки друзі, бажаючи один одному тільки найкращого, мають спільні бажання. Ці чотири предмети обговорення (доброчесність, рівність, подібність та ідентичність) часто зустрічаються в численних дискусіях класичної філософії. Однак у контексті нашого дослідження важливішим є не те, що саме виголошувалося різними філософськими школами, а те, що усі вони суголосні у визначенні фокусу своєї аргументації. Маємо пам'ятати також про дві тонкі відмінності в семантичному полі: як лексема «друг» може бути включеною до сучасного поняття «родина», так і слово «любов» може включати сучасне розуміння «дружби». Звісно, жінки не повністю виключаються із дискусій про дружбу, однак постають в них здебільшого як емоційні істоти, що схильні до суперництва (оскільки в контексті родинних зв'язків вони можуть породжувати чвари, причому не лише як дружини, але і як сестри, матері чи доньки). Класичні автори воліють зберігати мовчання щодо самої можливості жіночої дружби. Розалінда і Селія – доброчесні дівчата. шляхетного походження, надзвичайно близькі за своєю вдачею і схильностями, наче «лебеді Юнони» (ми ще згадуватимемо вінець Юнони в останній сцені). Вони схожі за своєю Природою, і навіть за своєю Долею. У п'єсі робиться наголос на спадковості героїнь, яка включає доброчесність, але не допускає зрадливості¹⁰. Щоправда, Розалінда вносить певний дисонанс, наполегливо використовуючи шанобливе звернення «you» (ви), на відміну від своєї кузини, яка вживає більш інтимне «thou» (ти). Будь-яка асиметрія нерідко вносить напругу в

¹⁰ «Ні, зрада не спадкується, владарю. А хай би спадкувалася вона, – то що мені? Мій батько був не зрадник.» (1.3.57-9). Розалінда є більш агресивною, ніж Ле Бо.

дружбу; так відбувається і в п'єсі, однак тут асиметрія водночас відкриває дружбі шлях до «вінця Юнони», тобто шлюбу.

Деякі труднощі, що виникають під час аналізу феномену дружби, зумовлені нашим власним баченням проблеми. Ми маємо певні упередження щодо рівності, які стосуються класу, статусу або ж гендеру. Вони спонукають нас перекласифікувати досвід, який в іншому разі міг би здаватися аналогічним, змішавши ідеї та їх носіїв. В основі взаємин деяких шекспірівських служниць з їхніми господарями лежить, цілком природно, особиста вірність, а не дружба; я хочу також додати, що тут, як і у випадку тісної жіночої дружби, можна провести аналогії між особистою та політичною мораллю людини. Надзвичайна відданість Емілії Дездемоні майже не відрізняється від Адамової вірності Орландо (і, навпаки, вона є повною протилежністю тій небаченій, хоча й цілком очікуваній від жінки, зраді Селії Гісперією (2.2. 10), яка стає очевидною вже з першої хвилини цієї сцени). Розалінда ж, ігноруючи Селію через залицяння Орландо, демонструє невдячність до тієї, хто відданий їй усією душею. Втім, до цього я ще повернуся згодом.

Важливо, що дружба і дискусії навколо неї не є виключно приватною справою, вони включають також і ті цінності, що можуть бути екстрапольовані й використані в інших сферах життя людини. Виявляючи та заохочуючи доброту, демонструючи взаємну великодушність і підтримку, друзі створюють емоційні взаємовідносини та союзи, які виходять за межі кровних родинних зв'язків і клановості, а тому можуть вважатися кроком на шляху освячення «полісу» (“polis”). Таким чином, дружба відповідає інтересам громади. Втім, коли ми говоримо «виходять за межі», то маємо на увазі неординарну причину, через яку «друг», як очікується, має принести в жертву родинний зв'язок. І якщо дружні стосунки у своїх

найвищих проявах постають як щира відданість двох рівнодостойних людей, а дружба – це не просто вища форма, але й модель поведінки, що вдосконалює громадянина «полісу» (оскільки, дружба як *philia* вимагає безкорисливого дарування усього себе людині, яку любиш), тоді, спираючись на життєвий досвід, методом виключення можна виявити тих, хто неспроможний на неї. «Література дружби», на противагу філософським трактатам, часом допускала певну трансценденцію, однак у найкращих творах, таких як «Аркадія» Ф. Сідні, усе це виглядало дещо складніше, адже її героїв навряд чи можна назвати зразковими громадянами, а тим більше, гарними синами чи блискучими коханцями¹¹. Можна стверджувати, що ситуацію ускладнюють елизаветинські ієрархічні ідеали, адже видається очевидним (і цілком природним), що на вершині етичного розвитку такі цінності, як дружба і родинні зв'язки, мають, попросту, співпадати. Якщо героїв Сідні або героїнь Шекспіра позбавити зовнішніх ознак благородного походження, які стоять на заваді справжньої дружби (оскільки вони, за словами Старого герцога, стимулюють лестощі), то відносна анонімність випробовуватиме їхній характер та виявлятиме їхню здатність бути правдивими й відданими, і, зрештою, демонструватиме їхню спроможність бути справедливими правителями.

Коли в літературі підіймаються питання, що стосуються задоволень та проблем дружби, то традиційно увага фокусується на типових історіях, сюжетних мотивах і стереотипних образах, які мають упізнаватися та інтерпретуватися читачами. Друг, що жертвує собою,

¹¹ До речі, професор Вейт у своєму вступі до вже згадуваної книги «Два знатних родича» (*Two Noble Kinsmen*) стисло розглядає дослідницький досвід попередників (с. 53-54), однак лише той, що стосується дружби чоловіків. Героїні роману Ф. Сідні «Аркадія» – Памела і Філоклея – засвідчують, що приклад жіночої стійкості аж ніяк не був у ті часи нечуваним; вони також, звісно, є близькими родичками.

II. Свіжий погляд на давні тексти

своїм благом, своїм коханням або навіть дітьми заради свого друга, – є такою ж відомою фігурою, як і фальшивий друг, чиє зрадництво стає очевидним саме завдяки його неспроможності пройти випробування самопожертвою. Такі випробування грошима або коханням є складовою повчальних оповідей про дружбу, і вони зазвичай розглядаються – або, принаймні, теоретично інтерпретуються – у співвіднесенні з проблемами, які підіймаються багатьма письменниками (у промовах персонажів, де в захоплюючій риторичній формі оцінюються протилежні твердження). Це стосується, зокрема, шекспірівської Венеції, де особиста дружба органічно пов'язана з економічним і політичним життям. Звертаючись до такого матеріалу, письменники можуть не тільки переробляти старі сюжети, але й обігрувати їх разом з тими читацькими очікуваннями, що зазвичай інспіруються сюжетами про дружбу. Такий підхід дозволяє авторам створювати враження, що існують також і паралельні розв'язки, відмінні від запропонованої ними, та посилювати напругу за рахунок певних економічних мотивів. Крім того, звісно, публіка, яка вважає, що вже зрозуміла мотив дружби, більшою мірою схильна втрачати пильність та сприймати неправдоподібне як вірогідне. Приміром, апелювання до загальновідомих законів дружби може вважатися також і зверненням до читача/аудиторії з тим, щоб зробити переконливішими самопожертву героя або його жертвування власними дітьми. Шекспір насичує свої п'єси згадками про мотиви дружби, чим викликає у публіки конвенційно-усвідомлювані очікування, які, поряд з іншим, спрямовуються на схвалення жіночої дружби. Селія кидає все заради Розалінди, закохується з першого погляду та відновлює, щоправда з другої спроби, свої особисті права. Її падіння і злет є жертвою й винагородою дружби. Вони стають можливими завдяки тимчасовому

нівелюванню будь-якої соціальної різниці під час перебування в Арденському лісі.

Хоча так і залишається остаточно нез'ясованим, ким має бути друг, дискусії про дружбу та її прояви завжди торкатимуться широковідомих і загальноприйнятих концепцій дружби, а також того, як мають чинити справжні друзі-чоловіки. В комедії, як і в ранньоновочасній Англії, напруженість, що зумовлена відновленням порядку, накладає певні обмеження на підтексти (дійсно, хіба можна Розалінду звинувачувати у зраді Селії – певно, що ні, – адже вони одночасно переходять до нових стосунків): хоча у Шекспіра й не було нових ідей щодо сутності дружби і він не запропонував нової ієрархії емоційних зобов'язань, та все ж таки саме він висунув досить радикальну ідею, що жінки не лише можуть засвоювати уроки дружби, але й здатні на неї в житті. Перехід від одностатевої дружби до кохання в шлюбі, з його імплікацією дружніх стосунків, у свою чергу, наводить на думку про природні переваги сексуалізованої дружби, що суперечить неписаному правилу літератури такого роду – десексуалізації дружніх почуттів.

Наші родоначальники театру були обурені хай і удаваним нехтуванням з боку Розалінди дружбою з кузиною заради майбутнього батька своєї дитини; згодом з'являються спроби зіграти жіночу дружбу, пояснюючи її лесбійськими підтекстами. Кожна з цих інтерпретацій демонструє надмірно вимогливе ставлення суспільства до Шекспіра. Зберігаючи принципи і приклад дружби, Розалінда і Селія нагадують чоловіків, які прагнуть перевершити один одного своєю доброчесністю. І це, безперечно, змінює суспільство. Комедія порушує правила. Подруга отримує від Селії все, що, за словами самої ж Селії, вона може віддати, але їй не доводиться при цьому нічим жертвувати. Ті права, в яких Селія планує відновити Розалінду після смерті свого батька,

II. Свіжий погляд на давні тексти

відновлюються внаслідок його зречення від престолу: тобто це відбувається згідно сюжету, а не завдяки героїзму її дружби¹². Однак це в жодному разі не нівелює її вчинків та не ставить під сумнів її вірність. Навпаки, як уже зазначалося, дружба Селії випробовується під час тих змін, що відбуваються в процесі набуття любовного досвіду, і вона продовжує захищати Розалінду в Арденському лісі: коли Розалінда втрачає свідомість, побачивши закривавлену серветку Орlando, Селія ледь не забувається, вигукуючи: «Кузино... – Ганімед» (4.3. 160). У п'єсі тут має бути пауза, хоча б невелика, на чому давним-давно наполягав доктор Джонсон¹³. У цьому, як говорить Селія, є щось більше.

Дружба Селії одночасно відповідає і суто маскуліним критеріям спільної пригоди (втома та небезпека), і таким позагендерним поняттям, як відданість і добра порада, що можуть бути пов'язані з жіночим терпінням та стійкістю¹⁴. Певна різкуватість її тону відчувається лише в нетерплячому «А я піду спати!» (4.1. 201), коли Розалінда в манері, властивій усім закоханим, розмірковує про швидкоплинність часу. Кожного разу, коли хтось дуже переймається родинними зв'язками або любовним почуттям, виникають проблеми у дружніх відносинах.

¹² Ці слова наведено із загальної оцінки Джонсона: «Я не знаю, наскільки сподобається жінкам та легкість, з якою Розалінда і Селія віддають свої серця. Втім, Селії багато чого можна пробачити за героїзм її дружби». Студенти, які користуються Оксфордським виданням, можуть помітити небажання видавця визнати осуд Розалінди в словах Селії.

¹³ Джонсон пише: «Кузино – Ганімед! Спочатку Селія з переляку забуває, що Розалінда перевдягнена в чоловіка, і викрикує слово «кузина», потім виправляється і говорить *Ганімед*». Це легко показати на сцені, але важко уявити під час дослідження.

¹⁴ Шоу і Стівенсон тут відзначають «... почуття неминучої самотності, яке відчуває дівчина, коли її найкраща подруга починає приділяти увагу представникам протилежній статі та між ними раптово виникає прірва» (с. 61), така ситуація є типовою для літератури дружби, в якій саме друзі-чоловіки віддаляються через закоханість одного з них.

Гендерні чинники породжують також і інші проблеми. Якщо ми збираємося стверджувати, що наполягливість у коханні є складовою жіночої чесноти, то маємо враховувати подібність між дружбою і коханням як насолодами приватного життя, де претензії чоловіка мають більшу вагу, ніж претензії будь-якого друга. Отже, згадана наполегливість, вочевидь, не така вже й добродісна риса, якщо це частина жіночою вдачі. У «Сні літньої ночі» дружба й суперництво Гермії та Гелени посилюють комічну атмосферу п'єси, а також допомагають висвітленню питань, які стосуються заздрощів, вірності, любовного безумства та всього того, що робить шлюб щасливим. Можна подивитися на це й дещо інакше, з урахуванням своєрідної реконтекстуалізації, до якої ми схилиємося, коли відбувається зміна гендеру. Якщо жертовність здебільшого визначається як атрибут жіночості, то приклад жертовності з боку жінки може здаватися менш сміливим і добродісним, ніж аналогічний вчинок чоловіка, який має перемогти свою природу, а не просто слідувати їй. Аналогічним чином, якщо вважати дружбу рисою виключно чоловічою, то можна зробити закид жінці за те, що вона на перше місце ставить подругу, тоді як в моральному плані їй належить ставити понад усе сімейні стосунки. У п'єсі «Як вам це сподобається» повно дядьків; вони створюють простір для родинних реконструкцій. Селія шукає свого дядька в Ардені, Розалінда втікає від одного, а Ганімед вигадує іншого. Ми не дуже критично ставимося до того, як Розалінда поводить з Селією, оскільки *очікуємо*, що вона залишатиметься вірною Орландо; ось чому ми не готові побачити, що Шекспір її глузування перетворює на глузування над нею самою. І образ, і роль Розалінди настільки романтизовані багатьма поколіннями, що важко помітити, як вона потроху звільняється нами також і від шекспірівського осуду.

Коли Селія вперше обіцяє Розалінді все, що сама має або колись матиме, а згодом і жертвує всім, включаючи владу, аби супроводжувати Розалінду до того, що та безжурно називає свободою, а не вигнанням, вона від щирого серця здійснює той безоплатний дарунок, який робиться без розрахунку на повернення. І хоча в приватній сфері іноді виникають очевидні протиріччя, неможливо, за звичаєм щиро даруючи щось своєму другові, повністю відкинути сподівання на те, що тепер він відповість добром, неможливо не розраховувати (а отже й очікувати), що певна винагорода все ж таки буде. Але, якщо хтось дає, очікуючи на винагороду, то що при цьому відбувається з отим «безоплатним дарунком»? Навіть найбільш очевидне природне зауваження, що подарунки зазвичай отримують з почуттям вдячності, може виявитися в такому разі проблематичним, оскільки вдячність породжує зобов'язання. Якщо дружба – це визнання відповідальності за добровільні взаємостосунки, то виникає думка про її неавтентичність. Приязнь виростає з природної спорідненості добродішних друзів, а винагорода між ними хоча й має місце, та все ж таки є випадковою. У п'єсі «Як вам це сподобається» всі отримують свою винагороду.

Як це відбувається у випадку з жінками? Важливо усвідомлювати, що в ідеалах дружби є чимало серйозних протиріч, приміром, щедрість породжує зобов'язання, яке навряд чи сприяє рівності. Нерівність у віці й статусі можна, принаймні теоретично, поширити і на жінок; звісно, при цьому слід пам'ятати про асиметрію між чоловічою суспільною та жіночою сімейною сферами. Важливо також враховувати і певний період життя. Тобто, коли ми подивимося на дружбу між жінками, що обмежені у своїх майбутніх зобов'язаннях, то можемо побачити прояви особистої дружби на найелементарнішому рівні (хоча це й непросто, якщо подруги високого походження). Але чоловіки при цьому, безперечно, сподіваються, що по

мірі дорослішання дівчат їхня дружба поступатиметься місцем їх соціальним обов'язкам щодо утворення родини та відповідальності перед суспільством, прихованими за любов'ю до чоловіка і дітей. Це зумовлює ще один парадокс: жінки самі по собі постають втіленням чогось приватного, але фактично вони містять у собі соціальний, а точніше, соціально-політичний компонент. Дитинство закінчується, коли з'являється власна дитина. Меланхолія Розалінди, на відміну від Жакової, не є випадковою: вона тужить за батьком власної дитини. Його ж меланхолія породжується відмовою від таких природних уз¹⁵. Невинність дитинства змінюється досвідом дорослого життя з його обов'язковими втратами: набуття знань, потрібних для боротьби зі злом, завжди призводить до втрати того стану, коли зло ще було невідомим. Немає сенсу стверджувати, що дружба виключає шлюб (навіть якщо саме їхнє протиставлення і є суттєвим); навпроти, шекспірівська комедія оспівує шлюб за коханням та дружні стосунки в шлюбі. А це означає ще одну соціальну зміну, хоча лише ще тільки бажану.

Одним із прийомів Шекспіра є стилізація одвічних, а отже й універсальних, питань, зокрема тих, що пов'язані з випробуванням дружби грошима, коханням та іншими емоційними почуттями, за рахунок звернення до риторичних штампів літератури про дружбу; щоправда, завдяки залученню жінок він робить ці штампи менш банальними. Шляхетні дівчата у Шекспіра можуть виявляти благородство, не викликаючи побоювань у публіки, що при цьому постраждає благополуччя їхньої родини (право первородства, приміром, поширюється на Орландового брата – Олівера, як, до речі, і на Старого герцога, однак воно аж ніяк не стосується жінок); жінки

¹⁵ Ось як про Жака говорить Старий герцог, проводячи аналогію з танцем: «Співучим став цей згусток дисонансів? Так сфер гармонію він ще зруйнує!» (2.7. 5-6).

II. Свіжий погляд на давні тексти

можуть ставитися до своїх подруг як до рівних, не створюючи приводу для змови, повстання або соціальних потрясінь, адже їхня дружба, що зумовлена віком і обов'язками, відступає перед тим змінами, які відбуваються разом із заміжжям; надмірно міцні емоційні зв'язки або соціальні зобов'язання не виникають, оскільки дружба закоханих жінок у Шекспіра, зрештою, не виходить за межі приватної сфери. Жінки при владі у нього, як правило, самотні. Однак їхні погляди співпадають і є суголосними з риторикою дружби. Іноді жінки бувають надзвичайно красномовними, якщо йдеться про чесноту, яка проявляється в дружбі, коли подруги є рівними в моральному плані або вищими у безкорисливому служінні за тих чоловіків, що їх оточують, як, наприклад, Беатріче у своїй відданості Геро в п'єсі «Багато галасу з нічого». Іноді вони пародіюють проблемну літературу та створюють мотив комічності, як, приміром, Олівія в «Дванадцятій ночі». З тією обережністю, з якою ми намагалися уникати вважати спірне питання вирішеним на основі наших припущень щодо гендеру, ми маємо остерігатися і відхилення, зумовленого комічним зображенням.

Я вже звертала увагу на той прихований підтекст, який повинна була зрозуміти публіка, знайома з «літературою дружби». Протягом усієї п'єси «Як вам це сподобається», автор повертає нашу увагу до проблеми друзів і дружби, використовуючи засоби, які асоціюються головним чином з сатирою, що висміює брутальну поведінку за допомогою певного перекирчування та співвіднесення з відповідними нормами. Блазень Брусок зауважує, хоча й побіжно, що є «тактовним зі своїм другом» – і це стосується його життя при дворі. Коли він проводить Вільяма, той тікає, не даючи жодних клятв про помсту. А двійник Бруска, Жак, який демонструє свою відмову від суспільства, уникаючи своїх друзів, змушуючи

їх розшукувати його та нехтуючи гармонією танцю, пропонує крайню форму зречення суспільства. Він намагається втілювати Сатиру, але досягає лише Пародії. До речі, коханці також пародіюють Кохання, та вони не засуджують його. Натомість саме Жак стає розпусником та зловживає коханням.

Утім, «друг» може означати щось приземленіше, ніж те, що описується у так званій «літературі дружби». Коли Розалінда-Ганімед-Розалінда висловлює на адресу Орlando вигадані нею звинувачення в несерйозності й обмані, ми чуємо щось таке, що не тільки нагадує дружню пораду, але й повертає нас до тієї миті перед поєдинком, коли Орlando був готовий ризикувати життям, не маючи підтримки друзів: «Я не засмучуватиму своїх друзів» (1.2. 173-175). А ось момент найвищої напруги: «Та вже йдіть, ідіть своїм шляхом; чого ж іншого сподіватися від вас? Друзі мене застерігали, й сама я так думала, а проте ви здолали мене своїми улесливими словами. Просто ще одна зневажена... Тож прийди, смерте!» (4.1. 166-169). І Розалінда, і Орlando вживають слово «друзі» в розширеному елизаветинському сенсі, де поняття «родина» включає кровних родичів, а також тих близьких за духом людей, що дають нам добрі поради. Подібні зв'язки стосуються складних переплетених між собою відносин взаємної залежності та зобов'язань, які утворюють суспільство. Уявити їх функціонування означає уявити насправді золотий світ, що існує поза межами боротьби Робіна Гуда з порушеннями прав. Подібно до того, як Арден поєднує ідеї золотого світу, Шервудського лісу і пасторалі, так і людська цінність, якою є дружба, охоплює судження і аргументи щодо Істинного Благородства. Це може виявитися не досить радикальним для тих критиків, які хотіли б бачити баланс сил повністю відновленим, однак це найбільше, що Арден або двір спроможні запропонувати.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Дружба, узурпація, доброчесність нерозривно поєднані у п'єсі в низку повторень – однак вони є, як це нерідко буває у творах Шекспіра, структурними перестановками, які визначають сферу інтересів. Два брати герцоги, два брати джентльмени; один із кожної пари є доброчесним, але обидва цінують шляхетність. І тільки дві жінки – кузини – в однаковій мірі й постійно залишаються доброчесними; втім, коли одна з жінок, Селія, починає обіцяти, що віддасть (а не залишить собі) свій спадок, аби зарадити нещастю подруги, Олівер бере з неї приклад. Це і є однією з жертв заради дружби, коли добропорядна, рівна за статусом та близька за духом жінка пропонує все своє майно подрузі, підкреслюючи нерозривність товариських стосунків між нею і подругою, а також їхню ідентичність.

Селія ... разом з нею спали,
І вчилися, і гралися, і їли,
І всюди, наче лебеді Юнони,
Були ми нерозлучні, завжди в парі....
Розалінда Причин для смутку в мене більше.
Селія Ні,
Не більше! Знай: він вигнав і мене,
Свою дочку.
Розалінда Цього він не зробив.
Селія Ні?.. Значить, у тобі нема любові,
А то б ти знала: я і ти – одно. (1.3.71-74, 93-96).

Ідентичність друзів робить їх одним цілим, тож саме Селія повсюди намагається захищати Розалінду та підтримувати її у рівновазі¹⁶. У двох послідовних сценах

¹⁶ Шоу і Стівенсон, зокрема, зазначають: «У її почуттях водночас були присутні і юнацька абсолютизація дружби, і навдивовижу зріле усвідомлення виховної сили кохання. Пізніше ця тема буде глибоко розкрита в п'єсі» (с. 62). Томпсон пише: «Граючи роль Селії, треба багато спостерігати і слухати. Мені іноді хотілося втрутитися: є моменти, коли ти хочеш зреагувати, але для тебе немає реплік, тому доводиться передавати це через рухи або нерухомість. Починаєш відчувати, що Селія є своєрідним рупором для аудиторії, а також її представником на сцені, який разом з

наприкінці першої дії та на початку другої узурпація влади її батьком не тільки експлікується, але і згадується в його присутності: Ле Бо, жінки, герцог Фредерік, Старий герцог – усі обговорюють це. Втім, якщо ми порозмислимо над п'єсою «Як вам це сподобається» з її феєрією, коли хлопець грає роль дівчини, яка, будучи перевдягненою юнаком, видає себе за дівчину заради хлопця, в якого вона закохана, то такі ролі можуть у нас викликати чималий інтерес. Дуже просто також, розглядаючи стосунки між кузинами, інтерпретувати їх, подібно до трупи „Cheek By Jowl”, як гомосексуальні, оскільки сексуальність може пояснювати дружбу. Однак це, напевно, є сучасним анахронізмом. З самого початку їхня дружба, хоча в її існування і важко повірити, подається, безсумнівно, як непорушна, вочевидь для того, щоб виправдати непокору Селії своєму татові й герцогу. Адже Селія визнає політичну несправедливість узурпації влади своїм батьком та захищає, наскільки може, беззахисну кузину, царственого батька якої було вигнано з країни. Дві подруги – не лише молоді особи і жінки, їх поєднує ще й кривність, все це, звісно, визначає нашу оцінку їхньої дружби. Тим не менш, ми маємо пам'ятати, що самі вони стверджують, що їхні стосунки ґрунтуються на спорідненості душ, яка проявила себе, одержавши можливість продемонструвати їхню любов, саме завдяки тій юридичній і політичній несправедливості, якої зазнала Розалінда через свого батька. Шекспірівські структури вибудовуються не лише за рахунок співставлення, а й завдяки інверсії: звинуваченням герцога-узурпатора у зраді протиставляється утвердження дружніх стосунків між іншими героями. Він вбачає в діях деяких «злочинців серед своїх придворних» («villains of my court») (2.2. 2) те, що робив сам; втрата політичної любові-дружби (*philia*),

глядачами спостерігає за тим, що відбувається. Розалінда все більше втрачає розум, і Селія змушена зберігати лінію своєї поведінки» (с. 78).

II. Свіжий погляд на давні тексти

вірності, яка лежить в основі справедливих стосунків – справа його рук.

Очевидно, що поетичні твори, включені до п'єси, додатково повертають нас до теми дружби: наприклад, друга пісня Ам'єна («Зимовий вітре, вий», 2.7), в якій йдеться про невдячність, а також один із віршів Орландо, де представлено іншу тему зневаженої, забутої дружби: «То – що поклянеться знову, / Друга зрадивши, дружок...» (3.2. 130-131). Пісня виявляється доволі вдалою у своїй недоречності, оскільки вона посилює Орландові слова вдячності й вірності Адаму. Дружба, з її взаємністю, небагато вартує в плані того товарообміну, від якого залежить суспільство. Вона репрезентує в ідеалізованій формі вищий ступінь безкорисливої відданості. І якщо обов'язок слуги полягає в служінні, то обов'язок господаря – захищати його за це. Побажання Адама «Та лиш про те бламати долю стану, / Щоб мирно вмерти й борг вернути пану») фінальними рядками, що мають виразну риму, завершує третю сцену другої дії. Адамові слова, як це нерідко буває з шекспірівськими епізодичними героями, можуть викликати окремі запитання: про якого господаря він говорить та який борг він намагається повернути? Сам Орландо в своїх віршах говорить про якісь «порушені клятви» (3.2. 128-129). Такі буцімто побічні посилення допомагають створити підсвідомий світ п'єси.

Попри те, що п'єса завершується припиненням ворожнечі усіх чотирьох братів та відновленням початкового стану, маємо зауважити, що Олівер після примирення не відчуває потреби у поверненні, тоді як князь Фредерік, обіцяє своєму братові, чиє ім'я в п'єсі не називається, відновлення у правах, хоча вони ще не примирились. І тільки кузини від початку і до кінця залишаються взірцем непохитності, своєрідним втіленням справжньої дружби. Це не означає, однак, що ці жінки

лишаються поза критикою: Шекспір також легенько іронізує з них, що відкриває великі можливості для молодих актрис, які грають у п'єсі. Розалінда є такою ж нерозумною, як і будь-яка закохана, тож і більш схильна до ризику, вона висловлюється в дусі женоненависництва, якого Селія не поділяє, та втягує подругу у витівку, пов'язану з пародіюванням весільної клятви.

Коли дружба декларується благородним юнаком, який насправді є молодого жінкою, що пародіює його роль, то вірогідною є можливість переплутати послання з посланцем. Жінки-перевдягнені-в-чоловіків, по суті, залицяються до своїх коханих, прикриваючись дружбою, на яку чоловіки можуть реагувати як на рівноправну лише тому, що вважають жінку чоловіком, хоча нерідко ці чоловіки нижчі за своїм соціальним статусом або молодші за віком¹⁷. Тут відчувається характерна для кінця XVI століття відмінність між аристократією та джентрі, однак ми маємо пам'ятати, що в Британії до аристократичних кіл завжди і регулярно потрапляли також і представники нижчих верств. У «Дванадцятій ночі» Себастьян говорить про свого батька як про добре відому людину, він і Орlando – обидва джентльмени, однак жоден із них не є аристократом; шлюби за коханням виправдані, оскільки люди добродішні є воістину благородними. І в цьому немає нічого консервативного у соціальному плані. Комізм іронії полягає в тому, що те, що героям п'єси здається обов'язком особистої відданості, для глядачів постає

¹⁷ Контраст між жіночою потребою у близькому спілкуванні та чоловічим суперництвом, який Ненсі Гейлз помітила в комедіях, вельми цікаво розглянути у більш широкому контексті дружби. Те, що перевдягнені хлопцями дівчата значною мірою зберігають сутність своєї дружби, свідчить про вірність жінок їхнім ідеалам, і, відповідно, увиразнює ці ідеали, попри жартівливе зображення перевдягнених дівчат. Див.: Sexual Disguise in "As You Like It" and "Twelfth Night", *Shakespeare Survey* 32 (1979), pp. 63-72. Втім, не треба забувати і про жіноче суперництво, приміром, про таке, як між Гермією та Геленою, яке співіснує з іншими почуттями: заздощами та відданістю.

II. Свіжий погляд на давні тексти

чимось іншим. Такий різновид іронії – лише один із засобів, за допомогою яких Шекспір дистанціює нас від своїх персонажів та оцінює те, що приваблює нас найбільше.

Відчувається певна плутанина у згаданих стосунках, яка почасти виявляється навіть доречною, оскільки нівелює небезпеку. Дивлячись п'єсу, ми ніколи не запитуємо себе, чи не є подібні метаморфози до певної міри невдалими. Коли восьмеро закоханих поєднуються, вони ніби спускаються до рівня сільських паруваль. Та «література дружби» переконує, що саме душевна спорідненість двох рівних за розумом особистостей (вочевидь, чоловіків) є найвищим прагненням. Тож хіба ми раптово змінили свою думку? Чи, можливо, не дуже й вірили в це із самого початку? Що ж не дозволяє нам розчаруватися в подібних метаморфозах, як, до речі, і в кульмінації, яку ми сприймаємо із задоволенням завдяки хеппі енду? Почасти знання, адже ми весь час розуміємо, що дружба, і це очевидно, обов'язково призведе ще до чогось, оскільки, якою б щирою вона не була, її суб'єкти не є тими, за кого вони один одного сприймають. Юнак – це дівчина, перевдягнена у хлопця. Те, що вдягнена хлопцем дівчина, насправді є юнаком, збільшує наше знання та змінює нашу інтерпретацію, навіть якщо ми і не усвідомлюємо у повній мірі, як це відбувається. Вдалий театральний хід справляє сильніше враження, ніж філософія. Якщо згадуване прагнення є філософським припущенням, то його правильність або помилковість не повинні визначатися лише окремими прикладами. Удавана відсутність соціальної ієрархії в Арденському лісі не усуває вікової переваги Орlando над Ганімедом; а Орlandoве наполягання на своєму статусі сина сера Роланда де Буа нагадує нам про таку ієрархію. Структура емоційних стосунків лежить в основі аналогії та повторення: *кращі або найбільш прихильні стосунки між*

двома рівнодостойними чоловіками *можливі* також і в інших місцях. Та, якщо десь в іншому місці, то наскільки більшим було б прагнення цих чоловіків до шляхетності, філософії та доброчесності? Благородна відданість є найменшим із потенціальних проявів взаємостосунків між рівними людьми. Перенесемо місце дії в Арден або іншу країну, і актуальність фактичного статусу персонажів утратиться. При дворі, наприклад, те, що Орlando є молодшим сином свого батька, аж ніяк не сприятиме його одруженню з донькою герцога. Якби Селія залишалася спадкоємицею герцога, те ж саме стосувалося б і Олівера; та якщо Олівер, спадкоємець сера Роланда де Буа, сприймає Селію як Алієну, то невідповідність змінює напрямок. І в такому «якщо» є велика сила, як влучно зазначає блазень Брусок(5.4. 98)¹⁸.

Вище я зазначала, що назва «сільська місцевість» могла стосуватися родового маєтку де Буа як антиподу двору, а також показала, що це був засіб розширення літературної ідеї «пасторалі» за рахунок ускладнюючої обставини. Шекспір здебільшого переорієнтовує або ж спонукає аудиторію переорієнтувати кліше своїх літературних сподівань, наголошуючи на тих тематичних аспектах («пастораль» чи «дружба»), що зазвичай залишаються поза увагою. Старий слуга висловлюється на захист доброчесності, молоді жінки розігрують відчайдушну дружбу. Тут є щось більше, ніж помітно оку. Шекспір знає, про що не слід говорити. Хоча чоловікові, який має низьке походження, не личить вчити добропорядності того, хто вищий за статусом (як і дитині повчати свого батька або дружині – свого чоловіка), все ж таки ідея демонстрації ієрархічності, що з обов'язковістю

¹⁸ Мора Слеттері Канн, яка також зіграла Розалінду, розширює гіпотетичне розуміння п'єси припущенням (звертаючи нашу увагу на здійснену Рау редакційну правку слова «її» на слово «його» в пісні Гіменея 5.4.109), що актор, який грає Розалінду, має залишатися в одязі *Ганімеда* (див. «Much Virtue in If» *Shakespeare Quarterly* 28 (1977), pp. 40-50.

II. Свіжий погляд на давні тексти

повторюється на кожному горизонтальному кроці, враховує – чи радше передбачає – саме такі вертикальні прагнення, де повчання доброчесності набуває особливого значення завдяки статусу того, хто повчає. Блазень повчає всіх, і не лише в Ардені чи за рахунок своїх «якщо». «Ганімед» доводить свою «нібито» рівність з Орландо, аби добитися від нього визнання обов'язків, що, вірогідно, і є дружбою; як Орсіно, чи навіть, можливо, Бассаніо, Орландо зможе ставитися до своєї коханої дружини з повагою, властивою щирому другові.

У багатьох із цих прикладів присутня маскулінність, тобто те, що є найкращим у чоловіках; ця якість, яку дуже важко відділити від гендеру, проявляється у вчинках, оскільки так мало *чоловіків* насправді спроможні усвідомити її, або ж мають силу скористатися нею. Це схоже на досить часте приписування культурою досконалості саме чоловікам (як, до речі, й ангелам), причому досягти такої досконалості насправді середньостатистичному чоловікові майже неможливо. Ситуація ще більше ускладнюється, якщо ми візьмемо до уваги розмірковування про переваги виконання чоловіками-акторами жіночих ролей в тогочасному театрі і замислимося над тим, наскільки сутнісна маскулінність акторів дозволяє їм виявляти свободу, граючи ролі жінок, і при цьому уникати компрометації жінки у суспільстві, яке не схвалює її публічності та не звикло до виявів її свободи. Добропорядність, на яку претендує юнак завдяки природі, може наділити своєю аурою жіночий характер, але не через несвідому зміну гендеру, а через таке собі несвідоме перенесення мужності, яка зазвичай асоціюється зі справжнім чоловіком, на жінку, яку грає чоловік. Якщо воно виглядає як зміна гендерних акцентів при зображенні дружби, то це свідчить не стільки про те, що Шекспір відчував певні обмеження, скільки про те, що він кидає

виклик лондонській сцені, проголошуючи здатність жінки виявляти найвищі чесноти.

Фінал комедії навряд чи варто прискіпливо аналізувати, втім деякі моменти заслуговують на увагу. Селія, яка продемонструвала зразкову спроможність на самопожертву, винагороджується шлюбом, який для простої дівчини – а саме такою вона і стає без будь-яких нарікань – є вдалим. На подібну самопожертву був готовий і Олівер, але йому не довелося реалізувати свій намір. Відмовившись від усіх своїх земель задля того, щоб залишитися з Селією, він просто забуває про свого середнього брата, але й тут усе розв'язується завдяки тому, що герцог Фредерік зрікається престолу. Чи не так? А як же спадкоємниця Старого герцога? Під час обміну обіцянками у фіналі п'єси лунають гіпотетичні слова, в яких вигнанець герцог обіцяє свою доньку Орландо, («... та хоч би й царство міг віддати з нею»), а той в свою чергу виявляє готовність одружитися з нею, навіть якби він був «царств усіх царем» (5.4.8, 10). У розмірковуваннях про істинну шляхетність, доброчесність постає як достатня підстава для того, щоб наймолодший син одружився з донькою герцога, втім очевидно, що добропорядність Орландо є лише однією з чеснот, передбачуваних династичними вимогами. У політичному (хоча й ледь помітному) контексті цей шлюб постає як нерівний, у всякому разі ще більш нерівний, ніж якби Гамлет одружився з Офелією; але це комедія і в ній, як уже зазначалося, немає місця для довгих розмислів. Наші рефлексії перериває не лише танок, який завершує п'єсу, а й епілог Розалінди (який виголошує чи то юнак, чи то дівчина). Останнє ж слово у цій наймузичнішій з Шекспірових комедій залишається за музикою. Музичність «Як вам це сподобається», до речі, значною мірою зумовлювалась залученням до постановки Роберта

II. Свіжий погляд на давні тексти

Арміна (який з легкістю міг грати одночасно Бруска і Ам'єна).

Підсумовуючи, зазначу, що тогочасні п'єси зазвичай закінчувалися танцем, в якому брала участь вся труппа. Це мало бути яскраве видовище. Та водночас такий танок уособлював відновлення суспільного порядку і злагоди, а зрештою, і відновлення гармонії в універсумі. Фінал комедії «Як вам це сподобається» відроджує гармонію в літературному та метафізичному сенсах. Він постає як ілюстрація дружби (*philia*) та привертає увагу своєю театральністю. І якщо порядок відновлено, то це вже новий порядок, а не просте поновлення в правах знаті, готової швиденько повернутися до двору. Незалежно від того, яке місце для неї є кращим, вона дечому навчилася в Арденському лісі¹⁹.

Переклали з англійської

Вікторія Шереметьєва і Юрій Черняк

¹⁹ Я вдячна Генрі Сухамі за уважне прочитання цієї статті, а також професору Пітеру Голланду не лише за його звичну вимогливу критику, але й за подорож до Стретфорда, яка інспірувала деякі ідеї, викладені тут.

III. Україна в контексті європейського Відродження

УДК: 821(=111=161.1) – 12.091

*Білоус Петро
(Житомир)*

Трагікомедія «Володимир» Ф. Прокоповича і «Гамлет» В. Шекспіра

У статті представлений порівняльний аналіз п'єс «Володимир» Ф. Прокоповича і «Гамлет» В. Шекспіра, який виявив типологічні подібності деяких мотивів, образів та сюжетних елементів у цих творах.

***Ключові слова:** Феофан Прокопович, Вільям Шекспір, трагікомедія «Володимир», трагедія «Гамлет», порівняльний аналіз.*

Феофан Прокопович (1681–1736) – церковний, громадський, освітній діяч, письменник. Народився у Києві, навчався у Києво-Могилянському колегіумі, у єзуїтському колегіумі в Римі, після чого викладав поетику, риторику, філософію, геометрію, фізику у Київській академії, з 1710 р. по 1716 р. був її ректором. Потім на запрошення Петра I переїхав у Петербург, де займався церковними, культурно-освітніми, літературними справами. Залишив після себе велику спадщину: філософські трактати, курси з поетики і риторики, історичні праці, публіцистика, листи, промови. Автор віршів, з яких найвідоміші – «Епінікіон» («Пісня перемоги»), «За Могилою Рябою», «Похвала Дніпру», «Опис Києва» та ін. Створив трагікомедію «Володимир» (1705), у якій звернувся до історичних часів прийняття

III. Україна в контексті європейського Відродження

Руссю християнства, вивівши з тогочасних подій алегорію реформаторської діяльності Петра I (деякі дослідники вважають, що йдеться про діяльність Івана Мазепи). Писав книжною українською і латинською мовами. Творчість має ознаки пізнього бароко та класицизму.

Чи знав Прокопович творчість (чи принаймні деякі твори) Вільяма Шекспіра? Жодних свідчень про це у біографії цього активного діяча Просвітництва немає. Та і у своїй творчості імені Шекспіра він ніде не згадує. Проте цікавою з погляду ознайомлення Прокоповича з літературною творчістю Західної Європи є його «римська» сторінка у життєписі. У 17-річному віці він під іменем Самійло Церейський вирушив «по науку в Європу», як у ті часи робило чимало українських допитливих юнаків. Шлях його проліг до Риму. У документі від 14 листопада 1698 р. він згадується як студент колегії св. Афанасія. Тут Самійло (від народження – Єлисей), як і в Києві, студіює філософію та літературу античності, доби Відродження, а також Нового часу¹. Так тривало три роки. Перебуваючи у Римі, Прокопович не міг не поринути у культурне життя цього міста, зокрема мав можливість переглядати театральні вистави, знайомитися із творами сучасної драматургії. На таку думку наводить те, що після повернення у Київ 1701 року він проявив себе як людина європейських поглядів, критично ставився до схоластичних традицій в освіті і літературі. Тож його п'єса «Володимир», написана через кілька років після повернення із Риму, фактично репрезентувала ті нові погляди, які Прокопович перейняв у Західній Європі. А ті погляди виражали зацікавленість просвітницькими ідеями, в естетичному плані – інтерес до поезики і проблематики класицизму.

І хоч не маємо фактів знайомства Прокоповича із творчістю Шекспіра, зокрема і з його трагедією «Гамлет»,

¹ Основні віхи життя і діяльності Феофана Прокоповича: *Прокопович Ф. Філософські твори*: В 3-х т. – К.: Наукова думка, 1979. – Т. 1. – С. 14.

все ж у його «Володимирі» можна зауважити перегук із шекспірівським твором.

Обидва твори складаються із п'яти дій. Уже в першій із них і в «Гамлеті», і у «Володимирі» автори використовують схожий прийом: у «Гамлеті» з'являється тінь (дух) підступно отруєного короля, батька Гамлета, призначення якого – викрити перед сином злочин свого брата, нинішнього короля Клавдія; у першій дії «Володимира» так само з'являється тінь князя Ярополка, котрий був таємно убитий з наказу Володимира, який хотів прибрати владу в Києві у свої руки. І там, і там володарі вдаються до злочинних дій заради досягнення влади. І там, і там є мотив братовбивства.

Проте цим не обмежується схожість Клавдія і Володимира. Клавдій одразу після того, як таємно отруїв короля, бере собі у дружини королеву, матір Гамлета, яку уподобав ще раніше. Тож Клавдія цікавила не тільки влада, а й чужа жінка. Як, до речі, і Володимира. Спочатку князь відібрав у брата Ярополка засватану тим полоцьку княжну Рогніду. Ось як про це розповідає «Повість минулих літ: «Володимир тоді зібрав воїв багато – і варягів, і словен, і чуді, і кривичів – і пішов на Рогволода [князя полоцького]. У сей же час хотіли вести Рогнідь за Ярополка. І прийшов Володимир на Полоцьк, і вбив Рогволода і синів його двох, а дочку його Рогнідь узяв за жону і пішов на Ярополка»².

Але цей, образливий для Ярополка епізод, у трагікомедії не актуалізується. Натомість у монологі Ярополка, яким і розпочинається п'єса, акцентовано на трагічній події, уміщеній під 978 роком: «Пішов тоді Ярополк, і сказав йому боярин його Варяжко: «Не ходи, княже. Уб'ють тебе. Утікай в Печеніги і ти приведеш воїв». І не послухав він його, і прибув Ярополк до Володимира. І коли

² Літопис Руський / За Іпатським списком переклав Леонід Махновець. – К.: Дніпро, 1989. – С. 45.

III. Україна в контексті європейського Відродження

входив він у двері, підняли його два варяги двома мечами під груди, а Блуд зачинив двері і не дав услід за ним увійти своїм. І так убитий був Ярополк (...) Володимир же став жити з жоною брата, грекинею, а була вона вагітна»³.

Ярополк у своєму монолозі майже дослівно відтворює свою смерть, як про це вістить літопис:

*І воспящаше мя друг, даяй совіт здоровий,
Но не воспященни суть божія устави.
Прийдох уже ко дверем, чая яко тіми
Входжу в дом братний – во мрак вічний ввійдох іми.
Єгда бо праг преступих, отсюду і сюду
На мечі мя под'яша. Моїх же оттуду
Всіх воєв воспятиша; єдин со двоїми
Всує брахся, весь люті на мечах носимий,
Яко медвідь, єму же в перси ловець сильний
Рожен вонзет, мецется всує і бездільний
Гнів ярить, і єліко бореться кріпчає,
Толико а онь желізо входить глубочає...⁴.*

Власне, як і привид батька Гамлета, так і тінь Ярополка розкривають справжню картину вбивства. Обидва персонажі, висловлюючи своє обурення теперішнім становищем Клавдія і Володимира, викривають їхню злочинну сутність, закликають до помсти за вчинене братовбивство. Аби розкрити таємницю вбивства короля-батька, Гамлет вдається до послуг мандрівних акторів, тоді як Володимира викривають послані язичницькими жрецьми біс світу, біс огуди та біс плоті. В обох випадках застосовано ефект розкриття через своєрідну алегорію, котра представлена у п'єсах по-різному, але функція алегорії і там, і там схожа: опосередковано викрити злочин і засудити братовбивство.

Князь Володимир зображений у трагікомедії у важливий як для нього самого, так і для всієї Русі момент

³ Там само. – С. 46.

⁴ Прокопович Ф. Владимир. // Українська література XVIII ст. – К.: Наукова думка, 1983. – С. 265.

вибору: служити старим язичницьким богам чи вибрати християнство. Це «спеціальний час» для Володимира, від вибору ним віри залежить подальший розвиток держави. Тому князь сумнівається, перебуваючи між двома цивілізаціями, він довго обмірковує свої подальші кроки, він ставить запитання Філософу, який викладає йому основні догмати віри християнської. З погляду православного християнина Прокоповича, позаду у Володимира – гріхове минуле, яке обтяжує його непривабливим досвідом, а попереду – шлях очищення, зокрема й очищення від гріха братовбивства. Свої сумніви Володимир викладає у монологі, в якому він ставить сам собі чимало запитань:

*Не повергу ли гречеським под нозі
Царем вінця мого? І їх же на мнозі
Умирих побідами, тим сам подчинений
Буду? (...)*

*Аще же і тоє,
Єже аз мислю, будет, что же се єсть? Коє
Зло єсть хулиму бути от рода лукава?
Дим єсть єдин – людська і хула і слава.
А яко стар учуся, то ли будет бідно?
(...) Ученіє Христово: учить утоляти
Похоть плотскую. Како се єсть – уязвляти
Єстество? Єстеству се наносится нужда.
Како убо он єсть Бог?⁵*

Роздуми Володимира у дечому резонують зі знаменитим монологом Гамлета:

*Чи бути, чи не бути – ось питання.
Що благородніше? Коритись долі
І біль від гострих стріл її терпіти,
А чи, зітнувшись в герці з морем лиха,
Покласти край йому?⁶*

⁵ Там само. – С. 291-292.

⁶ Шекспір В. Гамлет, принц датський / Переклад Леоніда Гребінки // Шекспір Вільям. Твори в 6-и т. – К.: Дніпро, 1986. – Т. 5. – С. 54.

Вибір Гамлета особистісний, але екзистенційний, розгорнутий на тлі загальнофілософських проблем людського буття. Вибір Володимира – цивілізаційний, проте також осмислений у координатах особистісного і державного смислу. Володимир має намір розпрощатися зі своїм марнотним язичницьким минулим. Гамлет запитує у себе: «Які нам сни присняться після смерті, / Коли позбудемось земних суєт?»⁷. Володимир обирає християнство, яке обіцяє по смерті Царство Небесне. Гамлет обирає смерть, а не страх, який «безволить, і в звичних бідах ми волієм жити». Володимир обирає «наміри високі» («се яві іду Христа ісповісти. Се іду, творю волю божества твого»). Гамлет вважає, що «розум полохливими нас робить», «наміри високі, ледь зродившись, вмирають». Володимир у своєму монолозі проходить еволюцію: від сумнівів він рухається до твердої упевненості у своєму цивілізаційному й особистому виборі, а Гамлет так і залишається у своїх сумнівах, хоч і робить вибір – трагічний.

Звичайно, у цій типологічній студії немає наміру поставити в один ряд трагікомедію Феофана Прокоповича «Володимир» і трагедію Вільяма Шекспіра «Гамлет». Зіставлення деяких образів, думок, мотивів в обох п'єсах дає можливість припустити, що дух шекспірівського драматичного мистецтва поширювався в Україні вже на початку XVIII ст., про що свідчить драматургія і поетика такої української п'єси, як «Володимир». Не йдеться про безпосередні впливи, а про те, що українська шкільна драма, до якої традиційно відносять твір Ф. Прокоповича, вивільнялася від середньовічної тематики і поетики, поступово розвивалася, рівняючись на європейські взірці.

⁷ Там само. – С. 54.

УДК: 811.111Ш – 2 : 792 (477)

Гарбузюк Майя
(Львів)

**“Гамлет” В. Шекспіра на українській сцені:
“дзеркало й відбиток часу”
(на матеріалі львівських постанов)**

У статті з залученням архівних матеріалів розглядається історія львівських прем'єр “Гамлета”, здійснених Й. Гірняком (1943), Б. Тягном (1957), В. Козьменко-Делінде (1981) та Ф. Стригуном (1997). Кожна з цих постанов відображала найактуальніші проблеми свого часу, а сама шекспірівська трагедія була своєрідним відкритим текстом, за допомогою якого суспільна свідомість у мистецьких формах могла утверджувати універсальні загальнолюдські цінності та піднімати екзистенційні питання.

Ключові слова: трагедія “Гамлет”, українська національна прاپрем'єра, Й. Гірняк, В. Блавацький, Б. Тягно, В. Козьменко-Делінде, Ф. Стригун.

Театральний шекспірівський дискурс – надзвичайно вагома для кожної національної сценічної культури складова. За прем'єрами шекспірівських вистав у XVIII – XIX століттях можна послідовно вивчати процеси становлення та розвитку професійного театру у Франції, Австрії, Чехії, Польщі, Росії тощо. На жаль, в Україні історія професійного театру – це історія тривалої боротьби за Шекспіра, боротьби, що тільки у 20-х роках XX ст. увінчалась першими перемогами. Та якщо перші українські вистави “Макбета” й “Отелло” відбулись у 1920 та 1922 рр. відповідно, то табу на “Гамлета” – приховане, не директивне, але від того не слабше анітрохи, діяло майже усю першу половину XX сторіччя. Це цілком зрозуміло, адже

III. Україна в контексті європейського Відродження

проблеми людської екзистенції, стосунків індивіда та влади, злочинності влади як такої – провідні теми “Гамлета” – ідеологічно були вкрай небезпечними для тоталітарної держави. Така свідомо й добре спланована владою “затримка розвитку” українського національного театру дала свої наслідки: досьгодні в історії українського театру налічується ледь трохи більше десяти зреалізованих постанов “Гамлета”, у той час як історії театрів наших найближчих сусідів як на заході, так і на сході, ведуть лік на сотні. Справжнє зрушення відбулось лише за останні два-три роки: нині “Гамлети” йдуть на сценах Одеського українського театру ім. В. Василька (режисер – Д. Богомазов), Луганського академічного драматичного театру (режисер – О. Кравчук) та Волинського академічного музично-драматичного театру ім. Т. Шевченка (режисер – П. Ластівка).

Зосередити увагу лише на львівських прем'єрах “Гамлета” доречно бодай з двох причин: саме в цьому місті відбулась перше прочитання “Гамлета” на українській сцені; саме в історії цього міста досьгодні найбільший кількісний доробок українських сценічних втілень цього твору. До того ж саме у Львові відбулась перша відома нам на території сучасної України постава “Гамлета” (на сцені австрійського театру 1796 р.), а також перша в історії польського театру прем'єра “Гамлета” (1797 р.).

Українська національна прапрем'єра (саме так в театрознавстві прийнято називати найперший показ вистави) “Гамлета” відбулась в Українському театрі міста Львова – Львівському оперному театрі 21 вересня 1943 р. У період Другої світової війни практично на всій території окупованої України відновили свою діяльність професійні театри. Це відбувалось за настанов окупаційної влади, що потребувала у своєму тилу якісного культурного життя. Але скориставшись з такої можливості, українські митці

(ті, що не були евакуйовані з відступаючим радянським військом на схід) перетворили новостворені театри на справжні національні інституції. Адже замовляючи розважально-оперетковий репертуар, німці не надто пильно ставились до решти вистав, що дозволило режисерам та акторам поновити на афіші заборонені радянською владою імена В. Винниченка, С. Черкасенка, О. Олеся, М. Куліша, Л. Старицької-Черняхівської – і такі вистави, як доводить сучасний дослідник та першовідкривач цієї теми В. Гайдабура становили до 80-90 % чинного репертуару.

Що ж до світової класики, то тут практично не було обмежень, а надто щодо Шекспіра. Так парадоксально за найстрашніших умов воєнного лихоліття виникла об'єктивна можливість здійснити давню мрію українських театральних митців – втілити на сцені свого “Гамлета”.

Власне, колектив Львівського оперного театру на чолі із мистецьким керівником, режисером та актором В. Блавацьким виявився готовим до реалізації цього задуму. Створений у перші тижні окупації Львова, у липні 1941 р. цей колектив об'єднав небуденні мистецькі сили і дуже скоро став одним із найпотужніших українських театрів, що мав чотири секції: драматичну, оперну, балетну та опереткову, нараховував понад 600 працівників та мав у розпорядженні одну з перлин європейської театральної архітектури – сцену Львівської опери, про яку українці могли тільки мріяти.

Робота над перекладом (М. Рудницький) та самою виставою тривала понад рік. Режисером вистави став колишній учень та соратник Леся Курбаса Йосип Гірняк, асистентом – його дружина актриса Олімпія Добровольська (у 1942 р. подружжя таємно перебралось до Львова, полишивши Харків). Головну роль виконав В. Блавацький.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Прем'єрі передувала серйозна рекламно-інформаційна кампанія. Відбулися інтерв'ю з режисером та виконавцем головної ролі, видано тематичний буклет. Прем'єра вистави – 21 вересня 1943 р., – пройшла при вщерть виповненій залі та на великому національному піднесенні. Вже за день з'явилась перша рецензія (“Львівські вісті”, 23 вересня 1943 р. “Блавацький в ролі Гамлета” бм): ”Вистава Шекспірового “Гамлета” Львівським Оперним Театром, що прапремієрою йшла минулого вівтірка – велика подія в нашому культурному житті зокрема, в історії українського театру взагалі”¹. Інший рецензент, І. Німчук, писав: “Нарешті дочекались і ми свого свята: вистави “Гамлета” українською мовою [...] Вчорашня вистава “Гамлета” мала всі ознаки великої премієри: театр виповнений ущерть, настрій повний очікування. Коли ж почалася вистава, то з розвитком драматичної акції на сцені зростала й напруга серед глядачів, яка вилилась остаточно в їх спонтанній овації для всього акторського ансамблю, зокрема для виконавця головної партії, дир. В. Блавацького та режисера Й. Гірняка, після третьої дії. Як буває на премієрах, чоловіх виконавців обдаровано повними кошами квітів, а по виставі признавали всі загально, що Львівський Театр, зваживши його можливості, зробив максимум зусилля, даючи таку виставу “Гамлета”, яка приносить йому справді велику честь і славу”².

Те, що вистава стала не просто подією, а дзеркалом свого часу, свідчить промовистий факт: цитата з п'єси увійшла в текст промови одного з очільників українського національного руху у жовтні 1943 р.: “Війна між Заходом і Сходом іде на землях нашої Батьківщини. Заграва від пожежі міст і сіл, луна нищівних стрілин, валка втікачів-

¹ бм. [Богдан Мелянський]. Блавацький в ролі Гамлета. Прапремієра Шекспірового “Гамлета” в Львівському Оперному Театрі // Львівські вісті. – Ч. 217. – 23 вересня 1943 р. – С. 5.

² Німчук І. Вистава “Гамлета” у Львові // Наші дні. – 1943. – 4 жовтня – С. 8.

переселенців – ось така суворая дійсність. Але саме вона, та страхотлива дійсність, накладає на нас обов'язок холодного розуму і твердих доцільних дій. АДЖЕ ТЕПЕР У ВЕЛИКІЙ ВІЙНІ РІШАЄТЬСЯ НАШЕ «БУТИ ЧИ НЕ БУТИ»! (підкреслення в оригіналі – М.Г.). Тверда воля українського народу рішила «бути»!³

“Гамлет” вийшов на сцену у час зростаючого напруження, дестабілізації, а значною мірою – і деморалізації українського населення з одного боку, з іншого – в час особливого національного підйому, пов'язаного із створенням дивізії СС “Галичина”, що мала стати початком національної армії в майбутній боротьбі за незалежність України. “Та й сама дата першої української вистави “Гамлета” знаменна. – писав О. Тарнавський. – Шекспірів театр – це театр доби конкістадорів. Хоч наша історія такої доби ще не знала, та все ж таки час, коли через Європу ішла воєнна хуртовина, яка породжувала надії для українського народу, передусім надію на звільнення від чужої опіки-окупації, міг виплекати в українській душі ту снагу і те піднесення, що давали змогу краще сприймати яскравий Шекспірівський театр, сприймати великого “Гамлета”⁴.

Успіх прем'єри засвідчує, зокрема, той факт, що за неповний місяць виставу зіграно 12 разів на аншлагах: “Публіка стежить з найбільшою увагою за ходом акції і дякує гарячими оплесками режисерові та всім виконавцям, найпаче ж виконавцеві головної партії, дир. В. Блавацькому”⁵.

Виставу було вирішено з позицій історизму, реалістично. Огляд рисунків та світлин дозволяє твердити, що режисер та художник відтворили на кону добу

³ Український народ! Звернення // Львівські вісти. – 1943. – Ч. 250. – 31 жовт. / 1 лист. – С. 1.

⁴ Тарнавський О. Відоме й позавідоме. – Київ, 1999. – С. 537.

⁵ Німчук І. Цит. вид. – С. 8.

III. Україна в контексті європейського Відродження

написання твору, добу В. Шекспіра – Ренесанс. Про це свідчать костюми героїв, елементи декораційного оформлення (художник – Мирослав Григоріів).

Та якщо візуально вистава відсилала глядачів до історичної давнини, то інтерпретація конфлікту та загальна атмосфера вистави лежали у площині актуальних проблем. Глядачі сприймали виставу як сучасну. Богдан Мелянський у своїй рецензії власне цим і пояснював успіх вистави: “Нема сумніву, що й сучасна, вольова, не декадентська інтерпретація “Гамлета”, і прозорий переклад п’єси, і підкреслена на сцені дієвість шекспірівської трагедії дали всуміш багато для того, довго мріяного, досягнення українського театрального мистецтва”⁶. В. Гайдабура подає свою розмову із учасником вистави П. Крупником, який через півстоліття так характеризує її сенс: “Суть шекспірівської п’єси, дія, зміст були тоді гостро актуальними. Інтриги політичні та особисті, нечисті заміри, злодіяння, океан крові – все було, ніби з наших тих днів”⁷.

Гамлет у виконанні В. Блавацького був наділений як зовнішніми, так і внутрішніми рисами шляхетного королівського сина: нордичний тип обличчя, аскетична постать, аристократизм, втілений в пластичному та інтонаційному рисунку ролі. Благородство Гамлета-Блавацького поєднувало в собі благородство “крові”, благородство духу, благородство освічености. Аристократизм Блавацького-Гамлета міг бути одночасно своєрідним репрезентантом і позитивного образу королівської влади (благородний син благородного батька), і “родовою” ознакою інтелігента, в якому

⁶ Мелянський Б.. З таємних глибин акторської творчости. Розмова з дир. В. Блавацьким про його працю над ролю Гамлета // Львівські вісті. – 1943. – Ч. 250. – 31 жовт. / 1 лист. – С. 4

⁷ Гайдабура В. Театр, захований в архівах. Сценічне мистецтво в Україні періоду німецько-фашистської окупації (1941–1944). – К.: Мистецтво, 1998. – С. 143.

українська львівська творча літературно-мистецька еліта бачила свого сучасника й ровесника. Саме на цьому заакцентував сучасний дослідник В. Гайдабура: “Роль ніби відтворювала тип розуму і темпераменту львівських інтелігентів, котрі бували на виставі, – артистів, письменників, поетів, журналістів, художників, музикантів. Вони, як і Гамлет, хоч і були загнані у безвихідь історичними подіями, не занепали духом, не втратили волі і людської гідності”⁸. Глибина твореного актором образу виникала як результат парадоксального синтезу витонченого аристократизму й дієвості – зовнішньої та внутрішньої. Такого поєднання двох, на перший погляд, суперечливих характеристик, ми не віднайдемо у жодного із усіх наступних українських Гамлетів. Не важко переконатись, що в цьому образі втілювався той реальний тип українського інтелігента, що міг в найстрашніших умовах війни творити в ім’я національної культури. У рецензії на виставу І. Німчук, говорячи про концепцію режисера, зазначає: “Наш режисер старався підкреслити вольовість і дієвість Гамлета, щоб глядач бачив перед собою сильну, повну задумів і пристрастей індивідуальність, яка вкінці падає тільки тому, що обставини були сильніші за неї”⁹.

Всі вистави “Гамлета” йшли із зазначенням “Вистава для українців”, хоча дивилися їх і німці. Зі спогадів К. Паньківського, довідуємось: “Ставили його для українців, ставили для німців, ставили як неофіційні генеральні проби перед захопленими полоненими англійцями, французами й іншими”¹⁰. Протягом театрального сезону 1943/1944 рр. відбулось 20 вистав. Фактично, останній показ вистави відбувся 30 березня 1944 р.

⁸ Там само. – С. 144.

⁹ Німчук І. Цит. вид. – С. 8.

¹⁰ Паньківський К. Роки німецької окупації. Життя і мислі. Кн. 7. – Нью-Йорк – Торонто, 1965. – С. 351.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Отже, за обставин нацистської окупації українські театральні діячі змогли пронести на глибинному рівні вистави суто національні, актуальні смисли, що торкалися реалій життя українського громадянства того часу. Український театр у національній прапрем'єрі "Гамлет" цілком свідомо зміг витворити тип нового і справді сучасного національного героя – аристократа й борця, інтелігента й діяча, мислителя й воїна водночас. В межах унікальних, наданих історією, можливостей український театр зреалізував один із найзмістовніших у культурологічному, націєтворчому сенсі художніх проєктів першої половини XX ст., що на наступні понад півстоліття виявився вилученим з історії офіційної радянської культури, і лише сьогодні гідно посів своє належне місце в історії національного театру.

Друга прем'єра "Гамлета" у Львові відбулась через чотирнадцять років після цього. Вона постала у тому суспільстві, утікаючи від якого, більшість виконавців першого "Гамлета" назавжди залишила батьківщину навесні 1944 р.. Якщо національна прапрем'єра 1943 р. належить історії національного українського театру, то друга львівська вистава "Гамлет" вписана в історію українського радянського театру.

Поява "Гамлета" на львівській сцені наприкінці 50-х років була симптоматичною. Прем'єра вистави була глибоко пов'язана із змінами у суспільно-політичному житті СРСР, викликаними відомими процесами: поступовою демократизацією суспільства, критикою тоталітарного режиму, десталінізацією. Ці зрушення заторкували усі сфери життя і, зокрема, культурно-мистецьку.

Театр як один із найчутливіших детекторів суспільного буття посів поруч із національною літературою вагоме місце у віддзеркаленні та й ініціації соціальних зрушень. За відсутності художньо якісної сучасної національної драматургії, увагу було звернено до

вершинних творів світової класики, трагедій В. Шекспіра зокрема. Кардинальна відмінність від театрального процесу 20-30-х рр. полягала у тому, що на зміну дозволеним у довоєнний період радянською цензурою “Отелло”, “Ромео і Джульєтта” та низки Шекспірових комедій український театр у другій половині 1950-х років звертається до драматургії екзистенційно-філософського плану. За короткий час було здійснено дві постановки “Короля Ліра”: у Рівненському обласному театрі (національна прাপрем’єра, 1956) та Київському театрі ім. І. Франка (1959), два прочитання “Гамлета”: у Харківському театрі ім. Т. Шевченка (1956) та у Львівському театрі ім. М. Заньковецької (1957).

У цілому інтерес до творчості В. Шекспіра у найскладніших її проявах був характерний для тогочасного театрального процесу в усьому СРСР. Справжнім “гамлетівським” вибухом стали прем’єри на сценах Москви та Ленінграда в середині 1950-х. Тільки на московській сцені в цей час одночасно йшли чотири “Гамлети”: у Театрі ім. В. Маяковського центральну роль у чергу виконували Є. Самойлов, М. Казаков, Е. Марцевич (режисер М. Охлопков, 1954 р.), у Театрі ім. Є. Вахтангова – М. Астангов (режисер Б. Захава, 1957 р.). У Ленінградському театрі ім. Пушкіна була здійснена постановка трагедії Г. Козінцевим. У Даугавпілсі в російському театрі С. Радлов також здійснив прочитання “Гамлета”. У цей же час на екрани вийшов фільм у режисурі Г. Козінцева з І. Смоктуновським у заголовній ролі. Попри всі відмінності у концепціях вистав, своєю появою вони засвідчили утвердження загальнолюдських гуманістичних цінностей, пріоритету людської особистості, що стало своєрідною прелюдією, провісництвом доби “шістдесятництва”.

Цікаво, що не лише в російському, прибалтійському радянському театрі, а на ширшому, європейському повоєнному просторі “Гамлет” посів окреме місце. В

III. Україна в контексті європейського Відродження

історії театру Польщі, Англії, Франції відомо кілька хвиль “Гамлетів”, що прокотились у 1950–1960-х рр. європейськими сценами.

Таким чином, соціально-історичне тло появи другого львівського “Гамлета” слід визначити як початок “шістдесятницької відлиги”. Власне, першою “творчою заявкою” стала 1956 р. прем’єра “Гамлета” у Харківському театрі ім. Т. Шевченка (режисер Борис Норд, Гамлет – Ярослав Геляс). Саме цю виставу в радянському українському театрознавстві було прийнято вважати першим національним прочитанням трагедії В. Шекспіра, у зв’язку з чим на могилі народного артиста УРСР Я. Геляса на Личаківському цвинтарі у Львові, вибито напис: “Першому українському Гамлету”. Ця ж вистава стоїть першою у переліку українських прем’єр у коментарях Д. Наливайка до “Гамлета” у третьому томі шеститомного видання перекладів В. Шекспіра.

Режисером як і першого українського “Гамлета”, так і другого львівського – у театрі ім. М. Заньковецької – був учень Леся Курбаса. Головний режисер Львівського театру ім. М. Заньковецької Б. Тягно пройшов блискучу режисерську школу “Березолу”. Як істинний вихованець режисерської школи Леся Курбаса, він надзвичайно ґрунтовно готувався до роботи над виставою. Про це свідчать численні конспекти та виписки з практично усієї доступної на той час режисерові шекспірознавчої літератури – зокрема, М. Морозова, О. Анікста. Б. Тягно був, безумовно, знайомий і з шекспірознавчою спадщиною І. Франка. Робота над виставою тривала понад рік.

У цілому режисерське рішення спиралось на поширену в радянській критиці історичну характеристику часу, в якому відбувається дія: “Середньовічна свідомість відходить на другий план, а на її місце приходить той Енгельсовий ренесанс, той найбільший переворот, котрий

породив титанів думки і дії – одним з них і був Гамлет,” – пише Б.Тягно в одному із своїх робочих зошитів¹¹.

Найголовніше у виставі Б. Тягно визначав так: “... все питання полягає в тому, щоб, не знімаючи, не забуваючи про “век вивихнут”, дати можливість відчутти глядачеві духовну вищість і могутність боротьби “одинака” з усією системою клавдієвського світу... Тому жодної тіні приреченості у Гамлета в останній дії, жодного натяку на жертовність, а – сонячний оптимізм, “есть упоение в бою...”¹². Власне, це той напрям пошуків, що врешті-решт привів до жанрового визначення вистави як “оптимістична трагедія”. Цей жанр, у принципі, був єдиним можливим способом побутування трагедії у тогочасних вузьких межах “соціалістичного реалізму”. Насправді, у режисурі Б. Тягна та виконанні О.Гая “войовничий гуманізм” Гамлета органічно був сполучений з його інтелігентністю та романтизмом, що не дозволило його спростити чи вульгаризувати, а надало багатовимірності та глибини центральній сценічній постаті.

Прем’єра вистави відбулась 31 січня 1957 р. Вона викликала широкий резонанс і стала етапною в роботі не лише заньківчан, а й усього українського театрального мистецтва. Глядач і критика зустріли виставу надзвичайно прихильно – рецензії було надруковано в усіх тогочасних львівських часописах. Виставу дивились у Києві, Вільнюсі, Ростові-на-Дону, Луцьку, Ризі, Луганську, Донецьку, Мінську та Любліні (Польща). Завдяки цьому вистава отримала велику – понад 15 – кількість рецензій, автори котрих так чи інакше визнавали творчу перемогу заньківчан. Тільки в особистому листі до О.Гая М. Рудницький написав такі слова: “Ви вийшли переможцем, як виходить ним на війні той, хто поставлений у найбільше несприятливі обставини, а зуміє подолати їх

¹¹ ДТМТК. – Архів Б. Тягна. – Інв. № 9644. – Рукопис. – С. 41.

¹² Там само. – С. 40.

III. Україна в контексті європейського Відродження

силою свого таланту. І Ваш успіх запевний”¹³. У друкованій рецензії на виставу М. Рудницький повторює свою думку: “Головна причина успіху лежить, насамперед, у самому авторському матеріалі і в грі виконавця головної ролі. Але цей успіх не можна, думається, віднести до вистави заньківчан в цілому”¹⁴.

Гамлет у трактуванні Тягна-Гая був філософом-романтиком, який утверджував думку про людину як вінець Всесвіту. Він відтворював тип інтелігента-інтелектуала, для якого боротьба із лихом земним, Клавдіями, Полоніями, не затьмарювала обрії гуманізму. Зради й убивства являли хай і сильну, смертельно небезпечну, але тільки обмежену частину світу. Плануючи мікромізансцени, Б. Тягно і О. Гай умовно розмежували простір, у якому жив і діяв герой, на три яруси: рівень приземний – потуплені в підлогу очі Гамлета у сценах “божевілля”, засіб маскування. Око-в-око – для прямого безпосереднього спілкування із усіма партнерами, і, нарешті, обрій – високо над головами співрозмовників, понад глядачами партеру, на рівні балкону. Саме туди, в це високе “небо” вдивлявся, до нього звертався, апелював у своїх монологів Гамлет О. Гая. Присутність “високого неба” наче додавала повітря й розмикала простір театральної зали. Це було передчуття того відкритого простору соціального прориву, те повітря нових перемін, що його називаємо “добою шістдесятництва”.

Аналізуючи недоліки вистави, слід підкреслити, що хоча принциповим для Б. Тягна було протиставлення двох світів, в кінцевому результаті драматичний конфлікт не був художньо завершеним й повноцінним: “Залишається тільки шкодувати, що сили, котрі протистоять Гамлету,

¹³ Рудницький М. Лист до О. Гая від 1 лют. 1957. – Рукопис. – Архів М. Гарбузюк. – С. 1.

¹⁴ Рудницький М. “Гамлет”. Спектакль театру ім. М. Заньковецької // ВУ. – Львів, 1957. – 13 берез. – С. 3.

виявились набагато слабшими за фігуру самого принца данського. Характери хитрого царедворця Полонія (артист М. Біловодський), Лаерта (артист П. Голота), Розенкранца (артист В. Коваленко) і Гільденстерна (артист Б. Кох) тільки намічені пунктиром, але по-справжньому ще не розкриті,” – свідчив рецензент з Кубані¹⁵. З ним погоджувались практично всі критики.

Поміж сценічним прочитанням “Гамлета” у Львівському театрі ім. М. Заньковецької та наступною прем’єрою трагедії у Львові минув великий проміжок часу. За “арифметикою” відомого англійського актора, багатолітнього виконавця ролі Гамлета Д. Гілгуда, котрий стверджував, що цей твір треба ставити заново кожні 15 років, наступний “Гамлет” мав би з’явитись у Львові десь на початку сімдесятих. Але він поступився місцем іншому героєві Шекспіра. Режисер Сергій Данченко у Театрі ім. М. Заньковецької поставив перед тогочасним світом інше дзеркало – “Річарда III”. Не у високу трагедію, а в криваву хроніку вдивлявся той похмурий, непевний, сповнений арештів та репресій час.

Поява “Гамлета” у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького 1981 р. на перший погляд пов’язана із своїм часом не так безпосередньо, як попередні львівські постановки. Ця вистава відбувалась в руслі насамперед естетичних, а не ідеологічних пошуків. Але ця прем’єра органічно вписалась у хвилю шекспірівських прем’єр, що відбулись на початку 80-х років і стали свідченням якісно нового періоду в поступі українського – ще радянського – театру (“Ніч чудес” за В. Шекспіром у Київському театрі естради, “Сон літньої ночі” у Київському академічному театрі ім. І. Франка, “Генріх VI” у Севастопольському театрі ім. Б. Лавреньова, “Тит Андроник” у Запорізькому

¹⁵ Ломоносов А. Шекспир на украинской сцене. “Гамлет” в постановке Львовского драматического театра имени М. Заньковецкой // Советская Кубань. – Ростов-на Дону, 1961. – 30 червн. – С. 3.

III. Україна в контексті європейського Відродження

театрі ім. М. Щорса, “Король Лір” у Донецькому театрі (м. Жданов)).

Саме в цей час на сцену українського театру вийшло нове мистецьке покоління, одним із представників якого був В. Козьменко-Делінде, випускник режисерського відділення Київського державного інституту театрального мистецтва ім. І. К. Карпенка-Карого. Творча доля від самого початку пов’язала його з творчістю Шекспіра. Його перша гучна вистава – “Сон літньої ночі” В. Шекспіра у Київському театрі ім. І. Франка вразила і глядача, і фахівців несподівано сучасним рішенням: герої вистави діяли ... на батутах. Це “...допомогло несподівано яскраво передати атмосферу молодості, розіграшу, розкутості польоту, властивого сновидінням... і естетиці химерної шекспірівської комедії”¹⁶. Вистава стала справжньою подією у театральному житті столиці й України, а її постановник засвідчив цілком оригінальний, власний режисерський почерк у вирішенні класичної світової драматургії.

Вистава “Гамлет” у Львівському театрі юного глядача ім. М. Горького виникла непередбачено й великою мірою спонтанно. Театр на той час переживав свій підйом. Як свідчить режисер, жодних планів до того він не мав, але прийняв пропозицію. Під враженням перших у своїй біографії відвідин католицького храму у Львові режисер знайшов сценографічне рішення вистави, зерном якого стала лава: студентська лава чи церковна лава для молитви – як можливість учитись, зростати, чекати, сповідуватись. Саме під впливом цього несподіваного для себе “відкриття” лави як зерна просторового рішення у розмові із художником В. Бортяковим народилась загальна концепція “Гамлета” як вистави суто студентської, молодіжної, що відбувається в студентській аудиторії, де

¹⁶ Красильникова О. Історія українського театру XX ст.: Монографія. – К.: Либідь, 1999. – С. 159.

можна співати, фехтувати, проживати реальне і водночас трагічне життя. Заглибившись у шекспірознавчу літературу, В. Козьменко-Делінде натрапив на слова І. Анненського про чотири складові в образі Гамлета: “Не один Шекспір, а принаймні чотири Шекспіри вклали в цю роль найзаповітніші збереження: філософ – сумніви, залишки віри, поет – мрію, драматург – цікаві пере-хрещення ситуацій і, нарешті, актор – індивідуальність, темперамент, ту обмеженість і теплоту життя, котрі пом’якшують сувору дійсність надто грубого задуму...”¹⁷. Саме в цій концепції режисер знайшов для себе відправну точку для задуму майбутньої вистави.

Чотирьох Гамлетів було обрано після співбесіди: Гамлет-поет – О. Бжезинський, Гамлет-актор – О. Дейцев, Гамлет-філософ – Я. Федоришин, Гамлет-драматург – С. Кустов. Дирекція театру сприйняла експериментальне рішення В. Козьменка-Делінде і створила найсприятливіші творчі та організаційні умови для роботи. Паралельно із репетиціями відбувались тренажі з фехтування, актори – учасники вистави займались додатковими фізичними вправами, плаванням. Постановник зумів створити дивовижно творчу, студійну атмосферу роботи. Репетиційний період тривав надзвичайно мало – місяць. За цей час вистава була зроблена і підготовлена до прем’єри.

Одним із перших творчих питань у процесі репетиції був розподіл тексту відповідно до “характерів”. Робота почалась із центрального монологу: “Бути чи не бути”. В. Козьменко-Делінде згадує, що був украй здивований, коли цей відомий і скучний – на його думку – текст надзвичайно легко розклався на чотирьох виконавців¹⁸. У розписуванні “партитури” режисер працював самостійно, даючи таке ж завдання акторам – і, на спільний подив,

¹⁷ Анненский И. Избранные произведения. – Ленинград, 1988. – С. 571.

¹⁸ Козьменко-Делінде В. Інтерв’ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 12 жовт. 2004. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

III. Україна в контексті європейського Відродження

варіанти акторів і режисера майже завжди збігалися, що продовжувало переконувати у правильності обраного шляху¹⁹.

Створюючи виставу для молодих, режисер робив купюри тексту, для багатьох текстових уривків шукаючи заміну у пластичному рисунку²⁰. При цьому була дивовижна точність і конкретність у роботі – так, що доволі скоро актори – виконавці Гамлета зорієнтувались у своїх характерах та логіці їх існування. Завдяки такому “розчленуванню”, образ Гамлета набирав візуальної конфліктності – адже чотири акторські індивідуальності творили чотири різні “іпостасі” принца данського. Цю візуальну конфліктність продовжувала дієва: актори сперечались, зупиняли один одного, були постійно у співдії.

Ще однією принциповою засадою в роботі над виставою була праця над самим текстом. Режисер обрав два українські переклади – В. Вера та Г. Кочура, поєднавши їх (сьогодні за відсутності тексту відновити цей варіант неможливо). Завдання полягало в тому, аби, з одного боку, якомога далі відійти від поетичної мови у бік розмовної, прозової; з іншого – максимально наблизитись до суті шекспірівських фраз і значень, що значно краще, на думку режисера, роблять українські перекладачі у порівнянні з російськими. Всю виставу будували на шаленому ритмі – все мало відбуватися на ходу. У процесі роботи постановники відмовились від музичного вирішення вистави. Прагнення до мінімалізації художніх засобів виразності привело В. Козьменка-Делінде до того, що у виставі залишились лише реальні, функціональні звуки:

¹⁹ Кустов С. Інтерв'ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 5 вересня 2002. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

²⁰ Федоришин Я. Інтерв'ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 20 жовтня 2002. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

брязкіт рапір, глухі удари тіл при падінні на мати, спів гімну “Гаудеамус”.

Прем'єра вистави відбулась 3 жовтня 1981 р. Вона викликала надзвичайно широкий спектр оцінок та трактувань: від критичного несприйняття до розуміння і підтримки. Події та герої трагедії існували у виставі принципово у позаісторичному контексті – як філософські, вселюдські, позачасові. Це підкреслено чорним простором сцени, осучасненими, пошитими із синтетичних матеріалів з використанням, наприклад, “блискавок”, костюмами, елементами сценографічного оформлення – спортивними матами, манекенами для фехтування: “...Театр ніби знімає покров історичної драми і підкреслює, що, хоча дія вистави припадає на кінець XVI століття, мова йде про протиставлення благородних ідеалів низькості, підступності у всі часи”²¹.

Постановча концепція полягала у тому, що Гамлет, як представник ренесансного світу, потрапляє у простір світу “феодалного” і свідомо, обираючи спосіб існування за законами цього, другого світу, убиває в собі людину ренесансну, гуманіста, врешті-решт, убиваючи разом із суперниками і самого себе. Саме про це пише І. Волицька: “Це – вистава про Гамлета, який у двобої із світом неминуче позбувається чогось, втрачає щось найсвітліше з своєї душі. Прагнучи змінити світ, він сам, зрештою, приймає його закони”²². На думку режисера, питання Гамлета не в тому, що геніальна людина стала убивцею, а питання в тому, що геніальна людина свідомо стала самогубцею²³.

²¹ Гроссман Ю. Гамлета високі ідеали // ВУ. – Львів, 1981. – 30 жовт. – С. 4.

²² Волицька І. “Актором я відчув себе недавно” // Український театр, 1983. – №. 3. – С. 21.

²³ Козьменко-Делінде В. Інтерв'ю з приводу роботи у виставі “Гамлет”. – 12 жовт. 2004. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

III. Україна в контексті європейського Відродження

Чотири іпостасі Гамлета було підкреслено не лише відмінним способом поведінки, а й через костюми, візуально: “Гамлет-поет у білій сорочці, штанах, невисоких чобітках зі шнурівкою. У Гамлета-філософа – блакитна сорочка з жабо, білі брюки, чобітки. На Гамлеті-акторі прошиті брюки з рельєфним малюнком, а Гамлет-драматург потрактований як військова людина, що програмує конфлікт і розв’язує його крайніми засобами”²⁴. По ходу вистави ці персонажі один за одним “вмирали”, замовкаючи, але не сходячи зі сцени. Врешті у фіналі залишався діючим лише Гамлет-драматург-Кустов, котрий був покликаний довести зконструйовану ним дію до кінця.

Визначаючи природу вистави, критик В. Гайдабура досить однозначно висловився: “Тільки в ТЮГу і для ТЮГу могла народитися ця вистава. Гамлетівське “бути чи не бути?” тут вирішується педагогічним імперативом: бути! Бути вірним ідеалам юності!”²⁵. В. Гайдабура засвідчує, що задум і його рішення у виконанні акторів “спрямовані до морального веління підліткам не обходити боязко зло, зрощувати в собі якості борця і переможця”²⁶.

Таким чином, третя вистава “Гамлет” по-своєму унікальна: вона була адресована молодіжній аудиторії, її поява була спонтанною і швидкою, постановник ставив перед собою завдання більше естетично-формального, аніж суспільно-ідеологічного характеру. Поза тим, навіть при відносній незаангажованості у конкретику часу, у виставі не важко помітити характерні і доволі глибокі віддзеркалення реального життя, адже принципи деконструкції цілісного образу, гра з образами, жорсткість, якщо не жорстокість концепції, наголос на позавербальних чинниках – усе це робить дану виставу приналежною до

²⁴ Френкель М. Пластика сценического пространства (Некоторые вопросы теории и практики сценографии). – К.: Мистецтво, 1987. – С. 35.

²⁵ Гайдабура В. Граємо Шекспіра // УТ. – 1983. – № 6. – С. 19.

²⁶ Там само. – С. 20.

майбутнього, постмодерного театру. Очевидно, крізь таку концепцію “жорсткого” “Гамлета” проглядали обриси кінця ХХ ст. – світу раціонального, прагматичного, з деромантизованим, дегероїзованим героєм.

Саме таким і побачив його незабаром львівський глядач – на сцені театру ім. М. Заньковецької. Важливим для розуміння появи цієї вистави у репертуарі є саме час – 1997 р.. Для українського суспільства, яке ще перебувало в стані ейфорії після проголошення Незалежності, все виразнішими ставали ознаки кризи. Через п’ять років після історичних подій дедалі більшим ставав розрив поміж тим, що було задумано, і реальним станом справ в Україні. Однією з найяскравіших ознак кризи, на думку театральних митців, була криза довіри молоді до старшого покоління, котре не виконувало покладених на нього обов’язків. Процеси криміналізації та комерціалізації суспільства негативно вплинули на морально-етичні норми як в цілому суспільстві, так і серед молодого покоління. Все більше суспільство хворіло на зневіру, апатію, відхід від суспільного життя через неможливість змінити в ньому будь-що. Ситуація поглиблювалась ще й тим, що гасла “національних інтересів”, “розбудови нової української держави” стали своєрідним міфом, що побутував у суспільстві на рівні офіційного, в той час як реальне життя свідчило про цілковите згортання демократичних, національних ідей.

Театр, як один із найчутливіших камертонів змін у суспільстві, одним з перших діагностував ці кризові тенденції.

Як стверджує режисер-постановник вистави, Ф. Стригун, його особистий шлях до “Гамлета” розпочався ще на студентській лаві, коли він у класі педагога В. Неллі працював над уривками з трагедії. Саме тоді майбутньому акторові та режисерові запам’яталися на все життя слова керівника курсу: “Ви можете звертатись до будь-якої

III. Україна в контексті європейського Відродження

драматургії, до будь-яких авторів, вам доведеться грати у п'єсах про врожаї кукурудзи (це відбувалось за часів правління М. Хрущова), але є одна п'єса, в якій сказано усе, п'єса про все, і все, що ви захочете знайти – знайдете в ній. Це – “Гамлет”²⁷.

У сезоні 1962-1963 рр. Ф. Стригун, тоді актор Запорізького театру ім. М. Щорса, разом з актрисою цього театру М. Вольською зробили як самостійну роботу сцени Гамлета й Гертруди, і з успіхом показали їх на сцені Запорізького педагогічного інституту.

Через тридцять років Ф. Стригун знову звернувся до цього Шекспірового твору – вже як художній керівник акторського курсу у Львівському вищому музичному інституті ім. М. Лисенка. У 1991 р. студенти тоді другого курсу поставили уривки сцен Гамлета та Офелії, Гамлета та Королеви. Студентська робота не мала свого продовження, на відміну від іншої – курсової вистави “Ромео і Джульєтта”, що увійшла до діючого репертуару Театру ім. М. Заньковецької (1994).

Під час роботи над цією шекспірівською трагедією, як згадує Ф. Стригун, до нього прийшло відчуття дивовижної спорідненості акторів наймолодшого покоління із молодими шекспірівськими образами. Як стверджує постановник, він усвідомив: “Молодість неможливо зіграти. Треба просто бути молодим актором. Можливо, вони не так глибоко філософськи проникають у шекспірівські персонажі, але цей матеріал їм близький за духом, за ставленням до життя, за максималізмом, якого позбавлені, зазвичай доросліші і зріліші актори”²⁸. Вирішальною ж для режисера, очевидно, була актуальність самого твору: “Коли я збагнув, що Гамлети зараз ходять по вулиці, хлопці, які нікому не вірять, які давно

²⁷ Стригун Ф. Інтерв'ю з приводу постанови “Гамлета”. – 23 вересня 2003 р. – Аудіозапис. – Архів автора статті.

²⁸ Там само.

розчаровані у правдивості батьків, у ситуації, яка тоді була, – я зрозумів, що проблема Гамлета не у його характері, не у слабкодушості, просто у нього – як у нашої молоді – немає морально стійкої життєвої платформи, і це трагічно. Тому у нас Гамлет – п'є, це Гамлет-цинік, Гамлет, який нікому не вірить: ні матері, ні королю, ні суспільству, ні тим, хто його оточує. Він раптом збагнув, що все побудовано на брехні. Це трагічно для молодих завжди. І Гамлет пробує доводити свої ідеали – навіть рідну маму пробує вчити... Можемо уявити, що це, наприклад, український хлопець, студент Оксфорду, котрий студіює право. Він приїхав в Україну – і подивився на це право. І йому нічого не захотілось...»²⁹.

У своїй праці над виставою, засвідчує режисер, він ставився до твору Шекспіра не як до канонічного, хрестоматійного тексту. Так, в процесі роботи йшлося про ще більш загострений варіант “бідного театру”, про відмову від деталей, тих чи інших засобів виразності. Але при цьому постановники усвідомлювали, що львівський глядач, з притаманним йому естетичним консерватизмом, не сприйме такого свідомого обмеження й аскетичності.

Одним із засадничих для постановників було просторове рішення вистави. Режисер Ф. Стригун виходив, насамперед, з природи елизаветинського театру – як театру відкритого типу, народного, умовного. Режисер і сценограф шукали такої організації театрального простору, за якої сцена і глядна зала були б максимально об'єднані. І хоч повністю втілити цей задум не вдалося із технічних причин – як його спрощений варіант виникло велике накладне коло на передньому плані сцени. Щоб виправдати його з мистецької точки зору, художник розмістив на ньому знаки зодіаку, у такий спосіб “артикулюючи” часопростір вистави як незмінний вічний колообіг сил у Всесвіті. Таке “планетарне мислення” було

²⁹ Там само.

III. Україна в контексті європейського Відродження

розвинене у системі накладних, менших за розмірами, білих кіл на сцені. За задумом режисера це були ті останні білі краплі чистоти й правди, що тонули в мороці брехні, бруду, підступності – чорному просторі сцени. Власне простір у виставі було потрактовано як умовний, позаісторичний, “космічний”.

Переклад трагедії Г. Кочура був відібраний режисером як найкращий за літературними якостями. У процесі роботи відбувались купюри, пов’язані як із ідейною концепцією вистави (наприклад, молитва Короля була скорочена у зв’язку з тим, що сам образ відходив на другий план), так і з міркувань тривалості вистави. Режисер прагнув зробити виставу недовгою: спектакль ішов у двох діях, перша тривала 1 год 40 хв., друга – 1 год. 10 хв.

У режисерському вирішенні вистави свідомо відхилено будь-яку історичну конкретику. Ані феодалізм, ані ренесанс, ані реалії кінця ХХ ст. нібито не мають жодного значення для розгортання цієї історії. Глядачеві пропонують один з вічних сюжетів, що повторюється на нашій планеті під холодним світлом місяця – скільки існує людство. При цьому максимально пригашені соціально-політичні чинники. Теми влади, корони відходять на другий план, виконуючи суто сюжетні функції. Таким чином, дії Гамлета (його виконував Назар Стригун) набувають ваги тільки в структурі морально-етичних цінностей. Разом із таким свідомим обмеженням завдань відійшла на другий план і проблема “внутрішнього роздвоєння” Гамлета. Трагічна напруга, викликана глибоким внутрішнім конфліктом “двох Гамлетів в одному” – у даній виставі втратила свою силу. А відтак конфлікт перейшов з площини внутрішньої у зовнішню: джерело трагічного було закладене постановниками не у свідомості Гамлета, а з-зовні, ситуативно. Адже роль Сина-Месника Гамлету-Стригуну-молодшому наче призначено, “нав’язано”. Отже, на перший план вийшла

драматична ситуація: невідповідність героя своєму призначенню, неспроможність сина здійснити батьківське завдання, приреченість молодого покоління на спокуту гріхів старшого, а відтак – зневіра молодого героя і у зовнішньому світі, і у власних силах. При цьому динаміка розгортання цієї трагічної ситуації була потрактована як поступовий розпад особистості під тягарем непосильних обов’язків. Територією вияву цього “розпаду” стала не стільки психологія, скільки психіатрія в сукупності із зовнішніми засобами виразності: катання по підлозі, стрибки, артикульовані знаки психічної хворобливості. Вже від першого монологу “Бути чи не бути?”, поданого у пролозі, молодий Гамлет ходить із флягою, звідки час-від часу п’є оковиту. Чим далі, тим сильнішими стають у нього напади люті – їх кульмінацією стає сцена з Матір’ю, що проходила на межі брутального інцесту.

Окреме місце у виставі належало виконавцям ролей Акторів. Режисер максимально прагнув наблизитись до шекспірівської театральності, умовності, ігрової стихії. Велика група у супроводі музикантів – артистів оркестру театру – проходила крізь глядну залу на сцену, наче виносячи із собою зовсім інший – живий, теплий, рухливий світ. Попри усі зауваження найбільш консервативно налаштованого глядача щодо фарсовості декотрих елементів, саме ця сцена одностайно сприймалась як найбільш вдала й художньо цілісна. Недаремно її виокремив у своїх враженнях А. Кравчук: “Особливо мені сподобалася сцена виходу акторів мандрівного театру на сцену. Вона жива, запальна, який там хлопчик акробат! Є щось у цій сцені від театру часів Шекспіра”³⁰.

В цілому, можемо сказати, що останній за часом “Гамлет” у Львові був найменш резонансним, найкоротшим за періодом експлуатації і суперечливим у сприйнятті

³⁰ *Шашко С.* Гамлети не раз приходили у Львів. Знали, що їх тут розуміють // Високий замок. – 1997. – № 33-34. – 1 берез. – С. 6.

III. Україна в контексті європейського Відродження

театральної громадськості та широкого кола глядачів. Хоча таке рішення "Гамлета" – з дегероїзованим трагічним героєм, з однозначним транспонуванням конфлікту із сфери суспільно-соціальної у "приватно-родинну" було, як ми з'ясували, симптоматичне і по-своєму невинуватиме. Вистава своєрідно діагностувала вичерпаність традиційних, класичних моделей трагічного героя.

Підсумовуючи сказане, можемо стверджувати, що львівські прем'єри "Гамлета" з одного боку начебто не пов'язані між собою, але водночас надзвичайно логічні за своєю появою вистави, кожна з яких відображала найактуальніші проблеми свого часу. Національна прапрем'єра 1943 р. діагностувала трагічну ситуацію національного героя-інтелігента на території "зудару двох сил": фашизму та сталінізму. Вистава 1957 р. стала провісником доби "шістдесятництва". Прем'єра 1981 р. зафіксувала початок "розпаду" традиційного трагічного героя, відхід від романтичної парадигми героя у бік постмодерного скепсису, гри змістами, гри з текстом, що відтворювали прагматичні та жорсткі реалії наскрізь zdeградованого світу, по-своєму сигналізуючи про кризовий стан суспільства. Іншу суспільну кризу діагностувала вистава 1997 р., в якій процес дегероїзації центрального образу став головним мотивом деструктивного за своїм характером портрету сучасності, де невпинно поглиблювалась девальвація морально-етичних цінностей.

Таким чином, маємо усі підстави стверджувати, що для української культури "Гамлет" завжди був своєрідним відкритим текстом, за допомогою якого суспільна свідомість у мистецьких формах могла діагностувати, моделювати найактуальніші проблеми сьогодення і водночас піднімати та утверджувати універсальні загальнолюдські екзистенційні питання, утверджуючи себе як невід'ємну частку світової культурної спільноти.

IV. Полемічна трибуна

УДК: 821.111Ш – 12.09

Габлевич Марія
(Львів)

Гамлет як автор п'єси-в-П'єсі

У статті розглядаються ті аспекти Шекспірової трагедії, що мають стосунок до образу Миши, як він представлений (чи не представлений) у всіх трьох варіантах тексту П'єси (Q₁-1589, F-1600, Q₂-1604). Детальний розгляд цього образу як у його безпосередніх, так і ширших контекстах виводить за межі очевидного розуміння, що Миша – це символ совісті Короля, яку Гамлет збирається піймати Мишоловкою п'єси-в-П'єсі. (Миша, згадана на самому початку найпершої сцени, похмурі обертони якої стосуються країни Данії в цілому, з цим додатковим значенням 'совісті' набирає, як образ, особливої глибини.)

У кінці сцени 3.4, в контексті Гамлетового звертання до Королеви стає зрозуміло, що коли б Король (в очах Гамлета – 'кіт') і мав пестливо називати свою Дружину Мишкою, то хіба з тією пестливістю, з якою кіт (один із трьох супутників відьом) звертається до власної здобичі. Так Миша стає символом слабкості, якій імення – Жінка: Frailty, thy name is Woman (1.2).

Ця ідея була вперше виражена у Першому кварто "Гамлета", і хоча її словесна подача нітрохи не змінилася в нових версіях тексту (F/Q₂), вона набрала у них нового, об'ємного філософського виміру, оскільки до п'єси-в-П'єсі автор вніс такі зміни, які одностайно вказують на роль і місце Жінки в її взаємовідносинах з Чоловіком і на її місце у чоловічій психології. Асоціації, які несе в собі ця ідея, вичерпно пояснять, чому пантоміма у новій редакції розписана так детально, аж деякі читачі засумнівалися в її доцільності. Вони ж пояснять і радикальний зсув того моменту, коли совість Короля врешті-решт виказує його приховану слабкість.

Остання зміна звертає нашу увагу на контрапунктом прописану тему бачення і слухання, а та, своєю чергою, увиразнює ще один ефективний засіб – емблематичне застосування, в усіх трьох текстах,

IV. Полемічна трибуна

образу вух та отрути (зокрема, отрути в жарті, або отруювання жартома). Так убивство Короля Гамлета у великій П'єсі, відбите в малій, з матеріальної царини історії переходить у духовну царину міфу, який говорить, що владу часто здобувають не силою, а словом, і втримують так само – силою слів.

Ключові слова: *Гамлет, п'єса-в-П'єсі, образ Миші, пантоміма, Жінка, Чоловік, сила слова.*

Зброєю в сильних чоловічих руках є не лише сталевий, а й духовний меч – перо і язик. Більшість європейських геральдичних птахів, звірів і гадів на гербах зображалися з рухливими язиками у хижих пащах, виказуючи так свідому настанову їхніх господарів щодо суто людського оруddя, яким є Слово. В ідеологічних війнах, що їх теж споконвіку вели між собою чоловіки, трофей (лат., гр. “знак перемоги”) міг бути один: мовчання з боку суперника. У деяких творах рицарської (“куртуазної”) літератури середньовіччя таким трофейним образосимволом служило зламане на горлі суперника Адамове яблуко; ламав його звичайно рицар, що вдавався й до інших нечесних способів здобування переваг та завоювання чужих столиць. І образ, і назва говорять нам не лише про те, що влада над умами – а відтак і тілами – може здобуватися підступом тих, хто тільки видає себе за шляхетних, “куртуазних” рицарів (лицарів), а насамперед про те, що тема Єви (Прекрасної Дами, діви Марії), тема любові і статевих стосунків – це найвразливіше, найслабше місце в світоглядному (словесному) і життєвому (дійсному) тілі навіть найчеснішого, найпоряднішого, наймужнішого і найученішого чоловіка: «*Frailty, your name is – Woman*».

Найкращий спосіб втримати владу в міцних чоловічих пальцях – це розтрити ними Адамове і затиснути Євине яблуко. Бо, як всі кажуть, найкраща жінка та, котра любить, слухає і мовчить. А коли треба, з її горла можна й витиснути те, що треба:

Королева. Що мені робити?

Гамлет. В ніякім разі лиш не те, що раджу.

Хай ваш чванько знов вабить вас на постіль:

Вам щипле щічки, **мишкою** зове

(call you his **Mouse**);¹

І хай, поганячи брудним цілунком,

Бридкими пальцями огрібши шию

(paddling in your neck with his damned fingers),

Він признання з вас витягне, що син ваш

Геть не шалений, а шалено хитрий,

Що це вдання. Не зле, щоб він це знав.

Чи ж королеві, гарній, ніжній, мудрій,

Від жаби, від **кота**, від кажана

(from a paddock, from a bat, a gib)

Вдержати тайну? Чи вона б могла? [...]

Королева. Як слово йде з дихання, а дихання –

З життя, повір, я вмру, а не дихну

Про те, що ти казав.

(Пер. Л. Гребінки)

Коментатори “Гамлета” тлумачать **Mouse**² як пестливе слово у звертанні чоловіків до (власних) жінок³, не добачаючи, що це “пестливе слово”, яким Король мав би звернутися до Королеви, прямо пов’язане із зовсім не пестливим щодо мишей ‘котом’ – точніше, ‘коцуром’, **a gib** – як Шекспір тут же назвав *самого Короля*. Для ‘коцура’-**gib**, поруч із ‘жабою’-**paddock** і ‘кажаном’-**bat**, комен-

¹ Q₂ [2385]. Цитати з оригінального “Гамлета” подаються з електронних видань п'єси у її трьох відомих варіантах: Q₁, F і Q₂, з відповідною нумерацією рядків чи посилань на сторінку [в квадратних дужках].

² Слово це в оригіналі Q₂ зустрічається тричі, з них два рази надруковане з великої літери: у назві п'єси-в-п'єсі, «The Mouth trap» (на початку рядка 1950), і в цитованому тут рядку 2385. Показово, що в першому відомому нам тексті Гамлета, Q₁, ‘миша’ згадується тільки раз, у назві п'єси.

³ «**mouse** occurs as endearment in other texts of the period, usually between the husband and wife, though Shakespeare’s Rosaline uses it to address another woman, at LLL 5.2.19. See also *mouse-hunt* meaning ‘woman-chaser’ [chase?] at RJ 4.4.11» (*The Arden Shakespeare Hamlet*, ed. Ann Thompson and Neil Taylor, 2007 (2006), p.352, note to 3.4.191).

татори дають адекватне пояснення: «Всі ці створіння мали недобру репутацію бісів-супутників відьом»⁴.

“Відьмою” Гамлет мав би мислити жінку – тобто саму «гарну, ніжну, мудру» Королеву; але, роблячи її ‘**Мишею**’ (не ‘кішкою’!) для **кота**-коцура Короля (котрий водночас і **жаба**, і **кажан**), Шекспір показує правдивий вектор залежності між усіма цими “нечистими силами” – створеними, зрештою, не вельми чистою уявою добрих тисячу років раніше.

Ця *нічна* миша існує у п’єсі з самісінького початку (понехтувана деякими коментаторами⁵ і навіть деякими перекладачами⁶), і виринає знову в самій її середині, у назві вечірньої п’єси-в-П’єсі, що нею «небіж Гамлет» збирався зловити совість коцура-Короля. Самовладання Короля увірвалося в найслабшому місці його нечистої совісті: він категорично не захотів «бачити [і – головне – слухати], як душолюб здобуває кохання Гонзагової жінки» (Q₂ [1971-3]):

Люціян. Отрута, чорний задум, слухний час,
і нікогісінько навколо нас.
Тут сік із зілля; поночі збирала
його Геката й тричі проспівала
над ним закляття. Сік налитий вщерть,
який несе живому люту смерть.
(*Вливає отруту в ухо КОРОЛЕВИ*)⁷.

⁴ «**paddock... bat... gib...** The toad, bat and tom-cat, all regarded as unclean and venomous, were supposed to be the familiars of witches, and so privy to their secrets» (Thompson/Taylor 2006 = Hibbard 1987; Jenkins 1982).

⁵ Q₂ [11]: **Not a mouse stirring** – Jenkins 1982: 1.1.11 (–); Thompson/Taylor 2006: «1.1.8 – proverbial (Dent M1236.1)». (Досліджуючи провербіальність деяких ужитих Шекспіром фраз, варто б дослідити, чи не став *джерелом для даного прислів’я* саме той текст, в якому, вважається, Шекспір ужив прислів’я, створене ще до нього.)

⁶ Переклад Юрія Клена: «*Бернардо.* А як вам вартувалось? *Франціско.* Ніде ані шиширх!».

⁷ Цієї ремарки взагалі немає ні в Q₁, ні в Q₂ – є вона лише в тексті F, де *вуха-ears* ужито в множині, як і в усіх трьох оригінальних варіантах пантоміми (див. далі). Ремарку цю повторюють всі пізніші англійські видання.

Гамлет. Він отрує його в садку, щоб захопити по ньому царство. Його імення Гонзаго. Це правдива повість, писана добірною італійською мовою. Зараз побачите, як душогуб здобуде кохання Гонзагової жінки.

Q₂ [1971-3]

Офелія. Король встає з місця.

Гамлет. Невже злякався марного сполоху?

Королева. Що з вами, господарю мій?

Полоній. Припиніть гру!

Король. Світла дайте! Геть!

Полоній. Світла, світла, світла!

(Пер. Ю.Клена = Q₂ [1965-78])

Показ п'єси “Мишоловка” обривається. В академічному виданні за ред. Г. Дженкінса маємо чотири сторінки коментарів, з описом усіх попередніх («незадовільних») спроб пояснити те, чому, при наявності пантоміми (*dumb show*) перед нею, Король-убивця не зрадив своєї нечистої совісті раніше: “Як може бути, щоб Король, чия совість було так добре піймано, коли його злочин повторно розіграли в п'єсі, не зреагував на пантоміму? [...] Пантоміми, догоджаючи видовищним смакам публіки [?], ... були досить звичайною річчю; але коментатори постійно підкреслюють, що ця пантоміма унікальна. Звичайно пантоміма представляла те, що важко було відтворити мовою персонажів, а якщо у ній і показували речі, які потім будуть ословлені, то робилося це мовою символів [*emblematically*]. Особливість гамлетівської пантоміми в тому, що вона без слів представляє усе, що потім ще раз буде викладене словами. [...] Особливість її представлення вочевидь пов'язана з її особливим завданням: її першою функцією є розкрити

Вдумливий перекладач тут поправив Автора, розуміючи, що влити фізичну отруту сплячому по черзі в обидва вуха – річ неможлива (та й зайва). Так само прагматично міркували інші перекладачі: «Вливає отруту сонному в ухо» (Л.Гребінка); «Вливає отруту королю в вухо» (Г.Кочур); «Вливает яд в ухо спящему» (М.Лозинский); «Вливает яд в ухо спящего» (Б.Пастернак).

сюжет п'єси наперед, так щоб публіка [в шекспірівському театрі], яка вже не мусить зосереджуватись на тому, що буде далі [*what this play is about*], могла звернути увагу на сценічну публіку і її реагування на п'єсу”⁸.

Але саме тому, що завдяки пантомімі шекспірівський глядач дістав можливість простежити, як сценічна публіка реагує на сценічну п'єсу (в П'єсі), *після* перегляду *цілої* П'єси він міг – точнісінько так само, як і її пізніший читач – задатися отим резонним питанням: “Як може бути, щоб Король, чию совість було так добре піймано, коли його злочин повторно розіграли в п'єсі, не зреагував на пантоміму?”

І мав би відповісти на нього так: Король не зреагував на пантоміму насамперед тому, що він – вроджений актор (далеко кращий і розумніший актор, ніж його радник Полоній). Таким він є *скрізь* у П'єсі, адже саме таку роль – досконалого Лицедія і твердого в гріху Лицеміра – й приділив йому його Автор. Може, відповідь на це питання була б ще аргументованішою, якби дослідники Шекспіра шукали її не тільки по горизонталі, зіставляючи, для відстеження пантомімної традиції, різні драматичні тексти, а й порівнювали різні версії-редакції його “Гамлета” – тобто, вивчали його власну часову *вертикаль*, його дедалі вищий рівень розуміння природи речей і поетичної майстерності⁹. Цей підхід був би закономірніший ще й

⁸ *The Arden Shakespeare Hamlet*, ed. Harold Jenkins, 1994 (1982), p. 501-2. Thompson/Tailor 2006 (p. 306, note to 3.2.128 SD, 128.1-11): «The dumb-show has often been omitted in performance, partly in order to avoid the problem of the King's failure to react to it, but this leaves the audience ignorant of the outcome and especially of the role of the Queen».

⁹ Я дотримуюся думки, що текст “Гамлета” у Фоліо-1623 (F) – це *передрук* видання 1602 року, яке з'явилося відразу після реєстрації його до друку (26.07.1602, вид. Робертс), та тільки жоден його примірник до нас не дійшов. Наклад цього видання, вочевидь, розпродали швидко, що спричинилося до появи у 1603 р. старого тексту “Гамлета”, Q₁ (вид. Лінг і Транделл), а за ним – нового тексту, Q₂ (1604, 1605: Робертс+Лінг). Видання 1603 року теж було передруком видання 1589 року, жоден

тому, що в ієрархії літературних цінностей рівень Шекспіра не йде в жодне порівняння з рівнем його літературних сучасників чи наступників.

Перше кварто “Гамлета”, Q₁ (1589, 1603)

*Enter in a Dumb Show, the King and the Queene, he sits downe in an Arbor, she leaves him: Then enters Lucianus with poyson in a Vial, and pours it in **his eares**, and goes away: Then the Queene commeth and finds him dead: and goes away with the other.*

Входить пантоміма, Король з Королевою, він сідає в Альтанці, вона покидає його. Далі входить Лукіан, з отрутою у Фіалі, вливає її йому у вуха і йде геть. Тоді приходить Королева і застає його мертвим, і йде геть з тим другим.

*Ofel. What meanes this my Lord?
Enter the Prologue.*

*Офелія. Що це значить, мілорде?
Входить Пролог.*

Ham. This is myching Mallico, that meanes my chiefe.

Гамлет. Це лиходійство потаємне, інакше кажучи, злочин.

Ofel. What doth this meane my lord?

Офелія. Що воно значить, мілорде?

Ham you shall heare anone, this fellow will tell you all.

Гамлет. Зараз почуєте, цей хлопець вам усе розкаже.

Ofel. Will he tell vs what this shew meanes?

Офелія. Розкаже нам, що це показане значить?

Ham. I, or any shew you'le shew him, Be not afeard to shew, hee'le not be afeard to tell: O these Players cannot keepe counsell, thei'le tell all.

Гамлет. Так, – та й будь-що, що ви йому покажете. Ви не бійтесь показати, і він не побоїться розказати. О, ці Актори не вміють мовчати, все розкажуть.

Prol. For vs, and for our Tragedie, Heere stowpiug to your clemencie, We begge your hearing patiently.

Пролог. Просимо вас уклінно слухати нас терпеливо і Трагедію нашу.¹⁰

примірник якого не зберігся: його згадує Томас Наш у Передмові до “Менафона” (1589) і цитує у Передмові до “Астрофіла і Стелли” (1591).

¹⁰ Актор-Пролог звичайно давав усний короткий виклад змісту (*the argument*) п'єси, що був озвученим аналогом німої пантоміми: таким чином розказаний і показаний зміст можна було і почути, і побачити. Тут усний виклад змісту усунуто, але читачеві цього тексту весь його контекст

... <i>King.</i> Haue you heard the argument, is there no offence in it? <i>Ham.</i> No offence in the world, poyson in iest, poison in iest. <i>King.</i> What do you call the name of the play? <i>Ham.</i> Mouse-trap: mary how trapically: this play is the image of a murder done in <i>guyana</i>, <i>Albertus</i> was the Dukes name, his wife <i>Baptista</i>, Father, it is a knauish peece a worke: but what A that, it toucheth not vs, you and I that haue free Soules, let the galld iade wince, this is one <i>Lucianus</i> nephew to the King. Q₁ [sig. F₄]	... <i>Король.</i> Ви чули зміст? У нім нічого образливого? <i>Гамлет.</i> Абсолютно: труять жартом, жартома труять. <i>Король.</i> Як ви називаєте п'єсу? <i>Гамлет.</i> “Мишоловка”. А чому? Фігурально. Ця п'єса зображає вбивство, вчинене у Гвіані. Герцога звали Альбертом, його жінку – Баптістою. Це, батьку, мерзенне діло – та що нам з того, нас це не стосується, вас і мене, у кого Душі чисті. Хай шкапа здригається, коли карк натерла... Оце Лукіан, небіж Короля.
---	---

«*Король.* Ви чули зміст? У нім нічого образливого?»¹¹ Немає сумніву, що, на відміну від наївної Офелії, Король здогадався, що «це *показане* значить», та, для більшої певності, хотів би ще «*почути* зміст». А почувши його від Гамлета, зумів *удати*, що «душа в нього чиста»¹², тож «йому не свербить»¹³.

Хоча опис пантоміми і сам текст п'єси-в-П'єсі, як їх подає Q₁, були значно розширені у пізніших версіях F і Q₂, цитовані тут провокаційні моменти діалогу Гамлета з іншими персонажами залишилися в цих версіях без посутніх змін. Жодних змін не зазнав монолог Отруйника Луціана (Лукіана). Але ось відразу за ним іде розширена

(антураж, тут частково пропущений) говорить, що п'єса, яку збираються грати, – про жіночу любов.

¹¹ У цих питаннях Короля Перше кварто нічим не відрізняється від наступних редакцій, F і Q₂: «Have you heard the argument, is there no offence in it? What doe you call the play?».

¹² «it toucheth not vs, you and I that haue free Soules» (Q₁ [sig. F₄]) = «and wee that haue free soules, it touches vs not» (F/Q₂ [1953]).

¹³ Q₁ [–]; «our withers are vnwrong» (F/Q₂ [1954]).

Гамлетова репліка і полілог, що цитуються в перекладі вище (Q₂ [1971-8]) і в оригіналі – тут:

Ham. He poisons him for his estate.

King. Lights, I will to bed.

Cor. The King rises, lights, hoe.¹⁴

Exeunt King and Lords.

Ham. What, frightened with false fires?

Q₁ [sig. G]

Ham. A [he] poisons him i'th' Garden for his estate, his name's Gonzago, the story is extant, and written in very choice Italian, you shall see anon how the murtherer **gets the love of Gonzago's wife.**

Oph. The King rises.

Queen. How fares my Lord?¹⁵

Pol. Give over the play.

King. Give me some light, away.

Pol. Lights, lights, lights.

Exeunt all but Ham. & Horatio.

Q₂ [1971-8]

Як бачимо у Q₁, акторська витримка Отруйника Короля дала збій щойно за четвертим нагадуванням про вбивство (після пантоміми, після першого Гамлетового опису змісту "Мишоловки" та після демонстрації вбивства актором Лукіаном).

У замішанні Q₁ дві присутні в цій сцені дами, Офелія і Королева, взагалі десь загубилися. В розширеному тексті цього мініепізоду у F (1602) їхні стурбовані репліки переплітаються з Гамлетовою фразою про «холостий постріл» (*false fires*). Але й цю фразу-реліквію з Q₁ Автор усунув у Q₂ (1604), висунувши на перший план репліки двох жінок. Зміст, місце цих їхніх реплік – точні й психологічно правдиві, бо відбивають *спонтанно співчутливу реакцію* будь-якої жінки на біду. Заманивши в свою мишоловку гризьку совість Короля фразою «Зараз побачите, як

¹⁴ *Cor.* = *Corambis* = *Polonius* у F/Q₂.

¹⁵ *Королева.* Що, мій пане, з вами? (Л.Гребінка)

Що з вами, ваша величність? (Г.Кочур)

Что с вашим величеством? (М.Лозинский)

Что с его величеством? (Б.Пастернак)

Що з вами, господарю мій? (Ю.Клен)

IV. Полемічна трибуна

душогуб здобуває кохання [gets the love] Гонзагової жінки», Автор-Гамлет ще й прихлопнув цю Мишу правдою життя: правдива, щира, спонтанна жіноча любов, як і співчуття, не «здобувається»: вона *дається*. У дар.

Саме тому в текстах F/Q₂ пантоміма розписана так детально (набагато детальніше, ніж у Q₁), щоби кожен – читач, прочитавши, глядач і Король, побачивши, – уяснив собі різницю між любов'ю, яка *дарується*, і хіттю, вдоволення якої можна здобувати дарунками.

“Гамлет” у Фоліо, F (1602; 1623)

Enter a King and Queen, very lovingly; the Queen embracing him. She kneels, and makes show of Protestation unto him. He takes her up, and declines his head upon her neck. Lays him down upon a Bank of Flowers. She seeing him asleep, leaves him. Anon comes in a Fellow, takes off his Crown, kisses it, and pours poison in the King's ears, and Exits. The Queen returns, finds the King dead, and makes passionate Action. The Poisoner, with some two or three Mutes comes in again, seeming to lament with her. The dead body is carried away: The Poisoner Woos the Queen with Gifts, she seems loath and unwilling awhile, but in the end, accepts his love.

Входять Король і Королева, дуже закохані; Королева обіймає його. Вона стає перед ним навколішки і врочисто жестикулює, мовби в знак протесту. Він підводить її й прихиляє голову їй до шиї. Лягає на моріжок з квітами. Вона бачить, що він заснув, і покидає його. Тут-таки входить якийсь Чоловік, знімає його корону, цілує її, вливає отруту у вуха Королю й відходить. Повертається Королева, застає Короля мертвим і впадає в розпач. Знову приходить Отруйник з трьома-чотирма Безмовними, і вдавано розпачає разом з нею. Мертве тіло виносять. Отруйник зваблює Королеву Дарунками, спершу вона ніби гидиться й не хоче, та вкінці приймає його любов.

Друге кварто, Q₂ (1604, 1605, 1611)

Enter: The Trumpets sounds. Dumb show follows. Enter a King and a Queen, the Queen embracing him, and he her, he

Входять: Звуки сурм. За цим пантоміма. Входять Король і Королева, Королева обіймає його, а він – її, він підносить її й

takes her up, and declines his head upon her neck, he lies him down upon a bank of flowers, she seeing him asleep, leaves him: anon come in another man, takes off his crown, kisses it, pours poison in the sleeper's ears, and leaves him: the Queen returns, finds the King dead, makes passionate action, the poisoner with some three or four come in again, seem to condole with her, the dead body is carried away, the poisoner woos the Queen with gifts, she seems harsh awhile, but in the end accepts love.

*прихиляє голову їй до шиї, лягає на моріжок з квітами, вона бачить, що він заснув, покидає його; тут-таки надходить інший чоловік, знімає його корону, цілує її, вливає отруту у вуха сплячого й відходить; повертається Королева, застає Короля мертвим, впадає в розпач, знову приходить отруйник з трьома-чотирма іншими, вдавано співчують їй, мертве тіло виносять, отруйник зваблює Королеву дарунками, спершу вона ніби невдоволюється, та вкінці приймає **любов**.*

Коментарі до F/Q₂:

3.2.133 S.D.2-11. ...Речення, яке починається *She kneels*, з огляду на *he takes her up*, було, мабуть, пропущене у Q₂. (Jenkins, p.296).

3.2.128 SD, 128.2 *takes her up* Схоже, що вона клякнула (як у сценічній ремарці тексту F) і що він протягує руку, допомагаючи їй встати (Thompson-Taylor, p.306).

Тобто, коментатори не уявляють собі іншого способу *to take smb. up*, як “підвести (когось) на ноги”, хоча, за відсутності клякання Королеви у Q₂, *he takes her up* можна зрозуміти й дослівно: “він підносить її” – тобто, підхоплює на руки. Але чи то підвівши з колін, чи то підхопивши “слабку стать” (*frailty...*) на сильні чоловічі руки, актор, який грає Актора-Короля, не “схилить голову їй на плече”¹⁶, а – як вказує Автор – притулиться схиленою головою до її *шиї* (*neck*). І притулиться він до цієї шиї щогою, скронею, тім’ям, або чолом. Не пальцями. І тим більше не котячими пазурами.

¹⁶ «...він її **підводить** і схиляє голову їй на **плече** (*shoulder*)» (Всі перекладачі).

IV. Полемічна трибуна

Якщо (як всі кажуть) чоловік у шлюбі-Ми – голова, а жінка – шия, то саме так, як показують і розказують нам Шекспір та королівська пара його акторів, повинна зв'язатися голова з шиєю, думка з голосом, пульс із пульсом, куля з колом, земна куля – з її коловим рухом довкола її ж осі. Тоді щойно вписуватимуться два людські Я – одне людське Ми – у всесвітній лад.

Вчинок (“піднесення її Я”) у Короля-актора не розходиться ні з думкою, ні зі словом – коли (у Q2) він розпочинає п’єсу-в-П’єсі, він думає й говорить з погляду вічності, у яку вписує пульс прожитого їхніми двома Я одного Ми-життя:

Вже тридцять раз об’їхав Феб круг сфери

[Сонце (чол.): куля, коло-колесо]

Нептунових глибин, ланів Церери,

І місяць тридцять по дванадцять раз

[Місяць (жін.): куля, коло-колесо]

Світив огнем позиченим і гас,

Відколи нам узлом священним злуки

Ерот з’єднав серця, Гімен – ці руки.

(Пер. Л. Гребінки).

Коли кінчається діалог королівської пари акторів і на сцену вдруге виходить отруйник Лукіан, то завдяки пантомімі, яка «без слів (мовою символів – *emblematically*) представила усе, що зараз буде викладене словами», Король Клавдій уже знає, що зараз у словесний діалог з двійником Королеви вступить його власний двійник – «Королів *небіж*», який щойно продемонстрував дію отруйного «опівнічного зілля» на чоловікові: зараз буде продемонстровано, як діє його словесний чаклунський хист на жінку. Цей хист у них з небожем (і з Шекспіром) однаковий.

О, слабкосте, тобі імення – Жінка! Почувши з “Мишоловки” знайомий запах словесної отрути, хижий коцур-Король сліпо втікає разом з пійманою ним (і небожем) мишкою. Бо, якщо зараз буде винесено на світло

(= розвінчано) «здобуту любов» цієї Миші – котру «умом чаклунським й чорним даром зваби», удаваним співчуттям та дарунками зумів «схилити до втіх ганебних» (Л. Гребінка), – то він втратить *усе*, на що покладав свій ум і хист й задля чого чинив братовбивство: саму Мишу, даровану нею корону і сенс власного життя.

Відкриття, завдяки наскрізності цієї деталі – образу Миші, – його подвійної метафорики (чи радше, його багатомірності) каже нам звернути увагу на те, що в тексті П'єси звучить приглушено: Гамлетова “Мишоловка” призначалася для совісті не тільки дядька Короля, а й матері Королеви. (Пор.: «дядько-батько й моя тітка-мати», 2.2; «батько й мати – чоловік та жінка, тобто одне тіло», 4.3. Див. зміст всієї сцени в спальні Королеви, 3.4.) Про це зокрема свідчить характерна редакція тексту самої “Мишоловки”, що з Першого кварто потрапив у пізніші версії, – пор. засоби, якими автор досягає якнайвідчутнішої «матеріалізації» метафоричного образу, щоб ударити по совісті самої Миші, пор. у Q₁ і Q₂:

Duchesse. O speake no more for then I am accursed,

None weds the second, but she kills the first:

A second time I kill my Lord that's dead,

When second husband kisses me in bed.

Ham. O wormewood, wormewood! (Q₁[sig. F₄])

Queen. O confound the rest,
Such love must needs be treason
in my breast,

In second husband **let me be**

accursed,

None wed the second, but who

killed the first.

Ham. That's wormewood¹⁷

Актор-Королева. О, дальш не мов!

Чорніша зради отака любов;

Будь проклята я з другим в парі

жити!

Побратись вдруге – першого тра

вбити.

Гамлет. (Набік) Полин, полин!

(Пер. Л. Гребінки)

¹⁷ Цією й іншими подібними вставними репліками Гамлет перериває текст виключно Актора-Королеви, щоб нарешті звернутися до самої Королеви: «Madam, how like you this play?» – «Як вам, шановна пані, подобається вистава?» (Ю. Клен)

IV. Полемічна трибуна

Queen. The instances that second
marriage move
Are base respects of thrift, but
none of love,
*A second time I kill my husband
dead,*
*When second husband kisses
me in bed.* (Q₂ [1891-9])

Актор-Королева.
О, другий шлюб — то завжди шлюб
нечистий,
бо вдруге дружаться лише з
користи,
і вдруге мертвого вбиває та,
яка цілує другого в уста.
(Пер. Ю. Клена)

Миша як людська совість (схована в темряві підсвідомості), Миша як здобич — пожива й іграшка — хижого Кота, Миша як «пестливе слово до дружини», — в усіх своїх метафоричних втіленнях цей простий фізичний образ тут, як і в інших шекспірівських творах, символізує слабкість і незахищеність слабкості перед силою — чи то духовного, чи фізичного — тиску. І якщо «імення слабкості — Жінка», то це *та жінка*, завжди невидимо присутня і *жива Єва*, що споконвіку ховається в силі — в ребрі (у грудях? у крайній плоті?) — Адама.

Дух. *О Гамлете, що за страшне падіння!* (1.5)¹⁸.

¹⁸ Цей кровозмісник, хтивий звір
Умом чаклунським, чорним даром зваби, —
О згинь, мерзенний хист, що має силу
Облесництва! — схилив до втіх ганебних
Мою на взір чеснотну королеву.
О Гамлете, що за страшне падіння!
Від лицаря, чия любов шляхетна
З обітницею шлюбною руч-об-руч
Завсіди йшла, скотитися до гада!
(Пер. Л. Гребінки)

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 821.111Ш – 12.09

Черняк Юрій
(Запоріжжя)

Національні модифікації романтичного топосу геніальності Вільяма Шекспіра

У статті розглядається специфіка й механізми формування топосу геніальності Шекспіра, який сприяв перетворенню англійського драматурга на іконічну постать світової літератури, на взірець художнього психологізму і поетичної майстерності. Самобутність національних модифікацій цього топосу детермінувалася конкретно-історичними обставинами входження англійського драматурга в інтелектуально-духовний простір інших народів. Закладений співвітчизниками поета смисловий потенціал топосу специфічним чином засвоювався представниками інших культур, нерідко набуваючи актуального культурологічного змісту, нового аксіологічного звучання або певного ідеологічного забарвлення. У Німеччині його зміст відчутно аксіологізувався в площині етнокультурної самоідентифікації, що породило тенденцію до апропріації постаті драматурга («наш Шекспір») та сприяло кристалізації концепту загальногерманського національного духу. В США англійський геній поставав втіленням трансцендентної поетичної досконалості, а його творчість проголошувалася символом Поезії, знаком-еталоном, який допомагає оцінювати здобутки власної національної літератури. У Франції, де згаданий топос став важливим чинником художньо-естетичної самоідентифікації літераторів, найбільшою мірою розкрився його культуротворчий потенціал. Геній Шекспіра виступав тут каталізатором формування нових естетичних уявлень, символом нової естетики – естетики романтизму.

Ключові слова: Вільям Шекспір, природний геній, топос, романтизм, естетика класицизму, естетика романтизму, природа геніальності, культуротворчий потенціал топосу.

Культурний ландшафт сучасної цивілізації важко уявити без тих художньо-естетичних, філософських та психологічних ідей, що були народжені в діалозі з Вільямом Шекспіром, в процесі осмислення позачасової світоглядної цінності його художніх відкриттів та поетичних прозрінь. Про потужний вплив англійця на розвиток світової культури влучно висловився Нортроп Фрай: «Можливо, якби у нас не було „Гамлета”, могло б не бути і романтичного руху або творів Достоевського, Ніцше і Кіркегора, які йшли за ним»¹.

Кожне покоління відкриває у текстах Великого Барда нові глибини філософських смислів, знаходить там відлуння своїх умонастроїв та інтелектуально-духовних пошуків, черпає натхнення для власних творчих замислів та мистецьких проектів. Тож цілком природно, що вже протягом кількох століть у своєрідний діалог з Шекспіром вступають і філософи (Вольтер, Р.В. Емерсон, Ф. Ніцше, М. Бердяєв, Л. Шестов, П. Флоренський та ін.), і психологи (З. Фройд, С. Виготський), і літератори (Й.В. Гете, О. Пушкін, В. Гюго, І. Тургенєв, Ф. Достоевський, Л. Толстой, М. Твен, Т.С. Еліот, Б. Брехт, Е. Іонеско, О. Хакслі, Т. Стоппард, Дж. Джойс, Дж. Фаулз, А. Мердок, А. Картер, Дж. Апдайк, Б. Акунін та ін.). У творчому доробку кожного театрального режисера постановка будь-якої Шекспірової п'єси завжди є подією надзвичайною, своєрідним випробуванням його професійної зрілості. А для акторів ролі шекспірівських персонажів є одними з найбажаніших, оскільки саме вони дозволяють якнайповніше виявити акторський талант. Саме з виконанням ролей у п'єсах Шекспіра, до речі, пов'язана слава таких

¹ Frye N. Northrop Frye on Shakespeare / N. Frye / [ed. by R. Sandler]. – Markham, Ontario : Fitzhenry & Whiteside, 1986. – P. 99-100.

видатних акторів, як Д. Гаррік, Дж. Кембл, А. Олдрідж, П. Мочалов, В. Каратигін, М. Єрмолова, В. Коммісаржевська, Л. Олів'є, І. Смоктуновський.

Популярність творів Великого Барда з плином часу лише зростає. Як слушно наголошує М. Коренева, «час не владний над творіннями генія. Ця аксіома, що не потребує доказів, по відношенню до Шекспіра має певний парадоксальний смисл. Час не просто зберіг красу і чаруючу привабливість його творінь. Всупереч будь-якій логіці, сторіччя, що минули після його смерті, не віддаляють людство від Шекспіра, а навпаки, неначе за законом зворотної перспективи, наближають до нього, зміцнюючи і безкінечно розширюючи зв'язок з його художнім світом, роблячи його більш значимим, насиченим та багатограним»².

Аналізуючи таке специфічне соціокультурне явище, як тотальний вплив Шекспіра на поступ західно-європейської цивілізації, дослідник Т. Іглтон констатує: «Шекспір сьогодні – не стільки реальний автор, історична особа, скільки ідеологічний апарат. Його ім'я синонімічне цілій політико-культурній формації і тому більш споріднене з такими поняттями, як Дісней чи Рокфеллер... Найглибша іронія шекспірівської індустрії полягає в тому, що вчені все ще продовжують сперечатися про достеменність того чи іншого фрагменту шекспірівського тексту, тоді як історична особистість на ім'я Вільям Шекспір відійшла в тінь, поступившись місцем самоцінній репродуктивній активності від виробництва календарів і сувенірних чашок до нових режисерських інтерпретацій. Праця вчених даремна принаймні в одному смислі: навіть якщо хто-небудь доведе, що під ім'ям Шекспір приховувався Крістофер Марло, це навряд чи дозволить закрити

² Коренева М. М. Художественный мир Шекспира и современная английская драма / М. М. Коренева // Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М. : Наследие, 1997. – С. 20.

Стретфорд. Механізм давно вже досяг повної автономії, незалежно від того, хто саме стоїть біля його витоків»³.

Унікальність позиції Шекспіра у світовій культурі зазвичай пояснюється позачасовою геніальністю поета. «Те, що пройшло крізь цю людину, яку називають Шекспіром, та вилилося на папір, – це щось зовсім не схоже на творчість будь-якого іншого автора. – Зазначає відомий англійський театрознавець Пітер Брук. – Це не шекспірівський погляд на світ, це, можна сказати, сама дійсність. Однією з ознак цього є те, що в будь-якого слова, рядка, персонажа чи події – не просто велика кількість, а безкінечна кількість інтерпретацій. А це властиве самій дійсності... Написане Шекспіром наділене цією властивістю, написане ним – не інтерпретація; це сама дійсність»⁴.

Теза про спроможність англійського генія залишатися вірцевим поетом для всіх часів і народів виступає своєрідним топосом⁵, який остаточно сформувався в культурному контексті доби романтизму. Саме цей топос, до речі, став одним із ключових у структуруванні так званого «культу Шекспіра», який почав зароджуватися в ряді країн Європи ще у XVIII столітті й поступово набув світових масштабів⁶.

Хоча романтична рецепція Шекспіра неодноразово привертала увагу зарубіжних (М. Добсон, Г. П. Фреско,

³ Цит. за *Джебраилов А. С.* Английская шекспировская критика XX века: направления, концепция, полемика / А. С. Джебраилов // Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М. : Наследие, 1997. – С. 256.

⁴ *Brook P.* Shifting point: Forty Years of Theatrical. Exploration, 1946–1987 / P. Brook. – L. : Methuen, 1988. – P. 76.

⁵ Під топосом мається на увазі тематична категорія, яка характеризується повторюваністю й широкою рецептивною адресованістю та тяжіє до аксіоматичності. Актуалізація смислового потенціалу топосу забезпечується спільністю ціннісних колективних уявлень і переконань.

⁶ Детальніше про цей соціокультурний феномен див.: *Луков В., Захаров Н.* Культ Шекспира / В. Луков, Н. Захаров // Шекспірівський дискурс. – Запоріжжя : КПУ, 2011. – Вип. 2. – С. 202–219.

Д. Делабастита, Б. Соколова, Н. Чінпоеш, В. Кейс, А. Романовська, Н. Дяконова, Б. Реізов, Ю. Ковальов, Ю. Левін, Вл. Луков, М. Захаров та ін.) і вітчизняних (Т. Михед, Н. Жлуктенко, Т. Хитрова-Бранц, Д. Москвітін та ін.) науковців, історія структурування топосу його позачасової геніальності вперше постає об'єктом спеціального дослідження. Метою цієї статті є виявлення специфіки і механізмів формування топосу геніальності Шекспіра в добу Романтизму.

Згаданий топос – епістемологічна похідна від характерних для романтичного художнього мислення роздумів щодо природи і сутності геніальності – програмував орієнтацію на естетичне наслідування Шекспіра та закріплював у масовій свідомості уявлення про вірцевість чи навіть еталонність його мистецьких рішень. Разом з тим, вже за часів Романтизму топос геніальності Шекспіра почав набувати певного національного забарвлення.

Попри усталеність семантичного ядра, цей топос не є феноменом статичним. На думку польської дослідниці Я. Абрамовської, будь-який топос «аж ніяк не є вічним. Ми можемо простежувати як його народження, так і смерть, що приходить тоді, коли ота відправна ідея втрачає обов'язковість»⁷. Сформований за часів Романтизму топос, який має певні часові й національні модифікації, найбільшою мірою сприяв тому, що англійський драматург поступово перетворився на іконічну постать світової літератури, абсолютний вірець художнього психологізму та поетичної майстерності.

Показовою в цьому плані є думка сучасного культуролога Гарольда Блума, котрий проголосив Шекспіра центром західного канону, людиною, яка за

⁷ Абрамовська Я. Топос і деякі спільні місця літературознавчих досліджень / Я. Абрамовська ; [пер. з польськ. С. Яковенко] // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. / [За заг. ред. В. Моренця]. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 369.

всепронизуючою гостротою думки, мовленнєвою енергією і потужністю художнього вимислу не має собі рівних серед західних майстрів слова: «Якщо є письменник, що став смертним богом, то це Шекспір»⁸.

Наріжні камені топосу «Шекспір – геній усіх часів і народів», були закладені ще сучасниками драматурга і метафорично вербалізовані у Першому Фоліо – повному виданні його драматичних творів, яке вийшло друком у 1623 році. Один із перших англійських літературних критиків Френсіс Мерез називав Шекспіра «медоточивим» та передрікав йому велику славу, а письменник Джон Девіс, високо оцінюючи смисловий потенціал Шекспірових історичних хронік і трагедій, вважав їхнього автора «достойним співрозмовником монархів». Навіть конкуренти змушені були визнати велич Шекспірової музи: зокрема, відомий драматург Френсіс Бомонд передрікав, що поетичні твори Вільяма зі Стретфорда «вчителі будуть наводити нашим нащадкам як приклад того, що іноді смертний спроможний знаходити дорогу при туманному світлі Природи»⁹. Друг і колега Шекспіра по письменницькому цеху Бен Джонсон в епітафії, що вміщена у Першому Фоліо, писав: «Радій, моя Британіє! Ти можеш пишатися тим, кому всі театри Європи повинні складати шану. Він належить не тільки своєму часові, а й усім вікам! Усі музи були саме в розквіті, коли з'явився він, щоб, наче Аполлон, приємно потішити наш слух і щоб зачарувати нас, наче Меркурій! Сама Природа пишалася і з радістю вбиралася в шати його поезії!»¹⁰.

⁸ Bloom H. Shakespeare: The Invention of the Human / H. Bloom. – N.Y. : Riverhead Books, 1998. – P. 3.

⁹ Chambers E. K. William Shakespeare. A Study of Facts and Problems : in 2 vols / E. K. Chambers. – Oxford : Clarendon Press, 1930. – V. 2. – P. 224.

¹⁰ Johnson Ben. To the memory of my beloved, the author, master William Shakespeare and what he hath left us / Ben Johnson // The Complete Works of William Shakespeare / [ed. by A. H. Bullen]. – L. : Collector's Library Edition, 2005. – P. x.

Не мали сумнівів щодо високих достоїнств драматургії Шекспіра і англійські літератори наступних епох, які, щоправда, незрідка дозволяли собі досить вільне поводження з його текстами. Приміром, драматург і літературний критик Джон Драйден проголошував Шекспіра «єдиним поетом душі й серця з-поміж усіх давніх» і водночас закликав до виправлення його «варварської» мови та усунення непрозорої затемненості стилю¹¹. Відомий театральний діяч епохи Реставрації, постановник шекспірівських п'єс Томас Отвей вважав великого співвітчизника найкращим поетом свого часу, чия слава ніколи не згасала, оскільки «зі щедрого врожаю його Пера нащадки й досі смиренно годуються»¹².

У XVIII ст. в Англії, з легкої руки одного із законодавців естетичного смаку Джозефа Аддісона, за Шекспіром закріпилася репутація «великого природного генія», який не визнавав над собою жодних правил, норм чи обмежень. Геній такого роду «однією лише силою своїх природних здібностей, без будь-якої допомоги з боку мистецтва або науки створив творіння, що викликали захоплення у людей його покоління та здивування у нащадків»¹³.

Аргументована реабілітація «неправильностей» шекспірівського стилю (тобто всього того, що через невідповідність принципам класицистичної естетики так дратувало критиків другої половини XVII – першої половини XVIII ст.) остаточно поклала край спробам відкоригувати, виправити чи «покращити» тексти англійського драматурга. Умонастрої тих часів доволі яскраво

¹¹ Essays of John Dryden : in 2 vols. / [ed. by W. P. Ker]. – N.Y. : Russell & Russell, 1961. – V. 1. – P. 267.

¹² The Works of Thomas Otway, Plays, Poems and Love-Letters. / [ed. by J. C. Ghosh]. – Vol.1. – Oxford: The Clarendon Press, 1968. – Prologue. – P. 26–27.

¹³ Аддисон Дж. Спектейтор / Дж. Аддисон ; [пер. с англ. И. С. Нарский] // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. – М. : Искусство, 1982. – С. 142.

відображені на сторінках популярного літературно-критичного журналу «Спектейтор»: «Неперевершений наш Шекспір – камінь спотикання для всього племені цих недолугих критиків. Хто з нас не вважає за краще прочитати хоча б одну з його п'єс, в якій не дотримано жодного правила сцени, аніж будь-яке творіння сучасного критика, де жодне з них не порушено? Шекспір був воістину народжений з усіма задатками поета, і його можна порівняти з тим каменем у персні Пірра, прожилки якого, як говорить нам Пліній, утворювали фігури Аполлона та дев'яти Муз, створених стихійною рукою природи, без будь-якої допомоги мистецтва»¹⁴.

Отже, твори видатного поета в ті часи використовувалися як аргумент у боротьбі із застарілими естетичними уявленнями та сприяли якісному оновленню культурної традиції. Вони були не лише взірцем для наслідування, але й своєрідним інтенсифікатором художніх пошуків та естетично-філософських розмислів. Визнаючи неперевершену майстерність Шекспіра в зображенні негативних персонажів, О. Джерард, приміром, підкреслює, що саме такі характери, або персонажі, що наділені як вадами, так і чеснотами, найчастіше зустрічаються у реальному житті, тож саме вони й спроможні викликати психологічний резонанс, збуджувати думки та емоції¹⁵.

У культурному контексті англійського романтизму апологетичне ставлення до Шекспіра не лише збереглося, але й ще більше конкретизувалося за рахунок суто філософської кореляції таких понять, як художня правда і краса. В естетичних розмірковуваннях поета-романтика Семюела Тейлора Колріджа повністю реабілітовано затемнену стилістику, смислову непрозорість шекспірів-

¹⁴ Там само. – С. 231.

¹⁵ *Джерард А.* Опыт о вкусе / А. Джерард ; [пер. с англ. Е. С. Лагутина] // Из истории английской эстетической мысли XVIII века. – М. : Искусство, 1982. – С. 258–259.

ських текстів і «відкрито» органічний зв'язок старих символів з новими художніми формами. Сутність Шекспірової геніальності Колрідж пов'язував з унікальним умінням породжувати потужний потік смислів, органічно поєднуючи естетичні запити і самий дух часу. Драматургія Шекспіра, на його думку, втілює найвищий рівень мистецької досконалості, і навіть так звані «похибки» драматурга є лише підтвердженнями його таланту, його природної божественної геніальності, частиною великого задуму поета-філософа, який стоїть поза часом, ізольовано від інших письменників і драматургів тієї доби¹⁶.

Близькою за пафосом була й оцінка відомого есеїста Вільяма Гезлітта, котрий на сторінках своїх «Лекцій про англійських поетів» (1818) проголосив Шекспіра творцем поетичної мови надзвичайно широкого діапазону – від потужної патетики до граничної простоти, від вершин поетичності до непристойних грубощів. «Мова Шекспіра, – писав він, – подібна до ієрогліфів, думки переливаються у зримі образи, переходить в нього несподівані, висловлювання напружено-стислі, метафори заплутані... Смысл усвідомлюється цілісно, ми не розбираємо окремих слів»¹⁷.

Учнем Шекспіра визнавав себе Вальтер Скотт, чий роман рясніє цитатами, алюзіями та ремінісценціями з шекспірівських творів. Засновник історичного роману наголошував, що саме Великому Барду найкраще вдалося передати дух історії, вправно відтворити людську природу, а це, в свою чергу, поставило його драматургію на найвищий щабель естетичної ієрархії¹⁸.

¹⁶ *Кольридж С. Т. Лекции о Шекспире и Мильтоне / С. Т. Кольридж // Писатели Англии о литературе (XIX–XX вв.) : сб. статей / [пер. с англ.; сост. К. Н. Атаров]. – М. : Прогресс, 1981. – С. 42–47.*

¹⁷ *Hazlitt W. Lectures on the English Poets [Електронний ресурс] / W. Hazlitt. – Режим доступу : <http://filiiby.com/file/233842/as3bulc405.html>.*

¹⁸ *Scott W. An Essay on the Drama / W. Scott // The Prose Works of Sir Walter Scott, Bart. – Edinburgh : Robert Cadell; L. : Whittaker and Co., 1834. – V. 6. Essays on chivalry, romance, and the drama. – P. 217–395.*

Отже, ціннісний зміст рецепції Шекспіра в лоні англійської національної літературної традиції XVIII – першої половини XIX століть розгортається від визнання ідейної глибини його творів до чіткого усвідомлення органічного зв'язку між формою і змістом, до аргументованої реабілітації смислової поліфонії його Слова. Концепт геніальності Шекспіра оприявнює ідею синкретизму духовної величі та поетичної віртуозності, що саме по собі є абсолютно суголосним романтичній теорії мистецтва і відповідним уявленням про художника-деміурга як єдиного, хто спроможний подолати розрив між високим ідеалом романтичних устремлінь та мізерною дійсністю буденності.

Для представників німецького преромантизму і романтизму, яким, по суті, належить пріоритет у формуванні основ загальносвітової популярності англійського драматурга, наріжним каменем рецепції Шекспіра слугувало співвіднесення поета з деміургом, акцентування позачасової філософської, естетичної та пізнавальної цінності його творів. Про титанізм Шекспіра писав ще Й. В. Гете: «Шекспір змагався з Прометеєм! За його прикладом, риса за рисою, створював він своїх людей, але в колосальних масштабах – саме з цих причин ми й не впізнаємо наших братів, – і потім оживив їх диханням свого генія, це він говорить їхніми вустами, і ми мимоволі бачимо їх спорідненість»¹⁹. В унісон з думкою автора «Фауста» звучать і слова Людвіга Тіка: «Дух Шекспіра – центр моєї любові й пізнання. Підсвідомо я співвідношу з ним усе пізнане мною... З ним пов'язані мої ідеї і моя сутність. Усе пояснює його, а він пояснює все, тому я й вивчаю його постійно»²⁰.

¹⁹ Гете И. В. Ко дню Шекспіра / И. В. Гете ; [пер. с нем. Н. Ман] / Собрание сочинений в 10 т. – М. : Худ. литература, 1980. – Т. 10. – С. 262.

²⁰ Tieck L. Kritische Schriften : in 4 bd. / L. Tieck. – Leipzig : Brockhaus, 1848. – Bd. 1. – S. 141.

Унікальну спроможність Шекспіра впливати на свідомість мас відзначали й культурні діячі більш пізніх епох. В одному з листів до своїх батьків літератор Х. Д. Граббе, говорячи про «Гамлета», зазначав: «Це свого роду перша книга світу, і для багатьох вона означає більше ніж Біблія, оскільки вона є книгою королів і народу, це книга, яка, на думку декого, написана самим Богом»²¹. «Учителем людства і поетом природної правди» називав Шекспіра і відомий німецький популяризатор його творчості К. Ельце²².

Близькою за тональністю і загальним пафосом була й рецепція постаті Шекспіра в соціокультурному контексті американського романтизму. Попри те, що більшість американських діячів культури в першій половині XIX ст. ставилися до англійської культури з певною упередженістю і намагалися «звільнитися від тиранії генія старого світу»²³, Великий Вілл завжди залишався об'єктом апологетики, якого не торкалися ані тотальна негачія, ані критична переоцінка. Показовим у цьому сенсі є зізнання відомого романіста Дж. Ф. Купера: «Шекспір для Америки – таке ж велике ім'я, як і для Англії, і, я певен, тут його люблять не менше»²⁴. Засновник філософії трансценденталізму Р.-В. Емерсон проголошував Шекспіра «генієм одкровення», визначальною рисою якого є унікальна спроможність «прозирати у найвіддаленіші куточки

²¹ *Grabbe Ch. D. Ueber Shakespearomanie / Ch. D. Grabbe // In Sh-Rezeption. Diskussion um Shakespeare in deutschland. Bd. 2: Ausgewaehlte Texte von 1793–1827. Hrsg.v.Hansjuergen Blinn. – Berlin, 1982–1988. – S. 13.*

²² *Elze K. Shakespeare als Dichter, Weltweiser, Christ / K. Elze // Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. – Leipzig : Kamp, 1873. – S. 357.*

²³ *Симмс У. Г. Американизм в литературе / У. Г. Симмс ; [пер. с англ. Е.А. Морозкина] // Писатели США о литературе. – М. : Прогресс, 1982. – Т. 1. – С. 70.*

²⁴ *Купер Дж. Ф. Просвещение и словесность / Дж. Ф. Купер ; [пер. с англ.] // Эстетика американского романтизма. – М. : Искусство, 1977. – С. 83.*

природи і зв'язувати в єдине ціле вищим духовним зв'язком речі, що якнайдалі розташовані одна від іншої»²⁵.

У XIX столітті в культурі й повсякденному побуті мешканців США спостерігалася надивовижу висока частотність згадування імені Шекспіра, відкрите та приховане цитування його текстів. Так, приміром, одного з найпопулярніших пуританських проповідників Генрі Ворда Бічера називали «Шекспіром американської кафедри», оскільки у своїх проповідях він майстерно обігрував образи англійського драматурга нарівні з образами Святого Письма. Порівняння з Шекспіром вважалося ознакою найвищого мистецького визнання: рецензуючи збірку новел Н. Готорна, американський романтик Г. Мелвілл зазначав: «... я і не стверджую, що Натаніел із Салему величніший за Вільяма з Ейвону, чи рівний йому за величчю. Я стверджую лишень, що різницю між цими двома чоловіками у жодному випадку не можна вважати безмірною. Не так вже й багато потрібно для того, аби Натаніел повністю зрівнявся з Вільямом»²⁶.

Філософ Г. Торо, постулюючи трансценденталістську концепцію мистецтва, згідно з якою геніальний поет здатний інтуїтивно пізнавати істину та нести її людству, проголошував Шекспіра богонатхненним пророком, спроможним навіть «історію своєї парафії розказати цікавіше, ніж інший – історію світу»²⁷. Поет-романтик В. Вітмен, що вважав Шекспіра не тільки взірцем для наслідування, але і своїм конкурентом, відзначав його визначну роль як у розвитку світової драматургії, так і у формуванні духовної практики американського пуританізму. Прагнучи знайти в Шекспірі опертя для створення

²⁵ *Эмерсон Р. Природа* / Р. Эмерсон ; [пер. с англ.] // Эстетика американского романтизма. – М. : Искусство, 1977. – С. 208.

²⁶ *Мелвилл Г. Готорн и его «Мхи старой усадьбы»* / Г. Мелвилл ; [пер. с англ.] // Эстетика американского романтизма. – М. : Искусство, 1977. – С. 386.

²⁷ Цит. за: *Михед Т. Поетологічні етюди з історії літератури Англії та США* / Т. Михед. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2005. – С. 20.

власної поетичної програми, він акцентував увагу на позачасовому значенні шекспірівських філософських ідей та проголошував досвід англійського поета надзвичайно цінним для формування американської національної літературної традиції. Звертаючись до співвітчизників, В. Вітмен писав: «Може, й справді, скористаємося сонцем англійської літератури та найяскравішими зірками її системи як кілочками, аби повісити наші думки, просто так, для домашнього вжитку?»²⁸.

Отже, можна погодитися з думкою української дослідниці Т. В. Михед, що для американських романтиків «Шекспір – це досягнення гармонії і долучення до божественної душі засобами символічної інтерпретації матеріального світу, ... це метафора генія і осердя літературного канону»²⁹.

Французька модифікація топосу геніальності Шекспіра за своїм характером помітно відрізнялася від аналогів в інших національних культурах. Для адекватного розуміння її сутності слід пам'ятати, що інтерпретація будь-якого топосу вимагає від дослідника, як слушно наголошує Я. Абрамовська, відтворення важливих колективних переконань, «джерела яких можна загалом знайти в релігійних, філософських та ідеологічних системах»³⁰. У Франції знайомство з Шекспіром розпочалося в той час, коли класицистичні тенденції у мистецтві в цілому, і в царині театру зокрема, сягнули свого апогею. Тож Шекспір, чия творчість не вписувалася у завузькі для неї рамки естетики класицизму, сприймався французами доволі упереджено. Якщо П'єр Летурнер – один із перших перекладачів і популяризаторів Шекспіра – проголосив

²⁸ *Whitman W. Complete Poetry and Collected Prose / W. Whitman / [ed. by J. Kaplan]. – N.Y. : The Library of America, 1982. – P. 1016.*

²⁹ *Михед Т.В. Пуританський дискурс в американській літературі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д. філол. наук : спец. 10.01.04 “література зарубіжних країн” / Т. В. Михед. – К., 2007 – С. 11.*

³⁰ *Абрамовська Я. Цит. вид. – С. 369.*

його «богом театру»³¹, то ревні блюстителі чистоти національної театральної традиції дорікали англійському драматургові за непристойності й поганий смак.

Володар умів кількох поколінь французів Вольтер називав його «п'яним дикуном», що позбавлений найменшого знання правил та найменшої іскри гарного смаку. Однак навіть він, попри всю свою іронічність і злостивість, змушений був визнати природну геніальність Шекспіра: «Поетичний геній англійців до нинішнього часу нагадував народжене природою густе дерево, яке навмання розкидає тисячі гілок та росте з нерівномірною силою»³². Молодший сучасник Вольтера Жан Франсуа Лагарп вважав Шекспіра «варварським автором варварського століття, чиї п'єси позбавлені здорового глузду, правдоподібності, стилю, єдності та пристойності»³³.

Один із найвпливовіших теоретиків мистецтва XVIII століття Дені Дідро також критикував Шекспіра за відсутність смаку, однак визнавав при цьому і його велич. Він порівнював митця з незугарною статуєю Святого Христофора в Соборі Паризької Богоматері – «грубо вирізьбленим колосом, між ногами якого ми усі могли б пройти, не зачепивши його срамотних частин»³⁴. Саме Дідро був першим із-поміж французів, хто обґрунтовано довів право Шекспіра називатися генієм, використовуючи апеляцію до його творчості як аргумент у тогочасних дискусіях стосовно естетики французького театру. На сторінках трактату «Естетика і літературна критика»

³¹ Цит. за: *Кагарлицкий Ю.И.* Шекспир и Вольтер / Ю. И. Кагарлицкий. – М. : Наука, 1980. – С. 75.

³² *Вольтер.* Философские письма / Вольтер ; [пер. с фр. С. Я. Шейнман-Топштейн] // *Вольтер.* Философские сочинения / Вольтер. – М. : Наука, 1989. – С. 164.

³³ Цит. за: *Lacroix A.* Histoire de l'influence de Shakespeare sur le theatre français jusqu'à nos jours / A. Lacroix. – Bruxelles : Th. Lesigne, 1956. – P. 40.

³⁴ *Дидро Д.* Собрание сочинений : в 10 т. / Д. Дидро ; [пер. с фр.]. – М.-Л. : Academia, 1936. – Т. 5. Театр и драматургия. – С. 592.

енциклопедист розмежував геніальність і смак, як різні духовні якості, причому першу він пов'язав з потужною творчою уявою та блискавичною інтуїцією, проголосивши її стихійною силою природи: «Смак часто не пов'язаний з генієм. Геній – це чистий дар природи; його твори народжені миттєвістю; смак – результат навчання та часу; і він вимагає знання великої кількості правил – встановлених або очікуваних; він породжує краси, які мають лише умовне значення. Для того, аби річ була прекрасною з точки зору смаку, необхідно, аби вона була вишуканою, завершеною, ретельно оздобленою, але так, щоб це не кидалося в очі. А щоби належати генію, вона має іноді виглядати неохайною. Справляти враження неправильності, нерівності, дикості. Високе і геніальне виблискує в Шекспірі, як блискавка посеред ночі, а Расін прекрасний завжди... Правила і закони смаку для генія – пута; він розриває їх, щоб злетіти до величного, патетичного, високого»³⁵.

Отже, як бачимо, у Франції топос шекспірівської геніальності зароджувався в контексті гострої полеміки. Його співвіднесення з надзвичайно важливою для естетики класицизму категорією смаку, а також зіставлення драматургічної техніки англійця з нормативними вимогами класицистичного театру не стільки посилювали критичний пафос в рецепції Шекспіра, скільки стимулювали інтерес французів до осмислення природи геніальності.

Ідеї Дідро були підтримані та розвинуті його молодшими сучасниками – романтиками. Франсуа Рене де Шатобріан, приміром, пов'язував масштабність величі Шекспіра з трьома важливими прикметами його творчості – суголосністю національному духові, мовною віртуозністю та майстерністю в зображенні людської природи.

³⁵ Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Д. Дидро ; [пер. с фр.]. – М. : Художественная литература, 1980. – С. 209.

Своєрідність англійського митця, на думку Шатобріана, полягала «у його красномовстві, у його думках, афоризмах, заснованих на розумінні людського серця та придатних для характеристики різних соціальних станів, і особливо у надмірі життєвих сил. ... Під пером Шекспіра не мертва навіть смерть»³⁶. Аргументом на користь того, що шекспірівська геніальність не має часових обмежень, Шатобріан вважав вплив англійського драматурга на розвиток своєї національної мови: «Уся Англія – це Шекспір; і сьогодні його мовою говорить Байрон, а Вальтер Скотт успадкував від нього майстерність діалогу»³⁷.

Вагомий внесок у формування шанобливого ставлення французів до Шекспіра зробила й відома письменниця та літературний критик Жермена де Сталь. У книзі «Про літературу, розглянуту у зв'язку з суспільними звичаями» (1800) вона виклала власне бачення його трагедій, детально проаналізувавши їхню естетику крізь призму тогочасних уявлень. Попри окремі закиди на адресу англійця за «грубі порушення смаку», поєднання трагічних сцен з комічними та надмірне захоплення зображенням фізичних страждань, Ж. де Сталь пов'язувала майбутній поступ національної літературної традиції саме з орієнтацією на Вільяма Шекспіра. Оскільки він за своїм духом ближчий до сучасності, ніж давні греки або римляни, то саме з нього, на її думку, й «починається нова література»³⁸.

Суголосною була і позиція її молодшого співвітчизника Фредеріка Стендаля, який насмілювався протиставити англійського генія Расінові, чий авторитет на французькій

³⁶ *Шатобріан Ф. Р.* Опыт об английской литературе и суждения о духе людей эпох и революций / Ф. Р. Шатобріан ; [пер. с фр. В. А. Мильчин] // Эстетика раннего французского романтизма. – М. : Искусство, 1982. – С. 227.

³⁷ Там само. – С. 237.

³⁸ *Сталь Ж. де.* О литературе, рассмотренной в связи с общественными установлениями / Ж. де. Сталь ; [пер. с фр. В. А. Мильчина]. – М. : Искусство, 1989. – С. 196.

сцені був у ті часи абсолютним і незаперечним. На сторінках брошури «Расін і Шекспір» (1823) Стендаль проголосив художній метод Шекспіра близьким до нового романтичного мистецтва та закликав своїх сучасників вчитися у нього і майстерності зображення людських характерів, і енергійності поетичного мовлення. «Шекспір, Шиллер і лорд Байрон восторжествують над Расіном і Буало»³⁹ – писав він, передрікаючи перемогу романтичного мистецтва над класицистичним. Геній Шекспіра під пером Стендаля набув певної емблематичності, перетворившись на символ нової естетики – естетики романтизму. Така доволі специфічна рецепція ренесансного автора як провісника майбутнього романтичного мистецтва демонструє потужні культуротворчі потенції аналізованого топосу. Постать англійського драматурга перетворюється у цьому контексті на важливий чинник художньо-естетичної самоідентифікації французьких літераторів. В умовах напруженого протистояння традицій та новаторства на французькій сцені, де позиції класицизму були надзвичайно міцними, орієнтація на Шекспіра ставала своєрідним маркером приналежності драматурга до когорти романтиків.

Найбільш рельєфно зазначена тенденція простежується у творчості Віктора Гюго, котрий протягом життя декілька разів звертався до осмислення творчих здобутків Шекспіра та доклав великих зусиль для остаточного подолання упередженості французів щодо англійського генія. Як істинний романтик, В. Гюго вірив у трансцендентну природу геніальності, тому його ставлення до Шекспіра було сповнене пієтету і обожнення: «Шекспір, цей бог сцени, в якому поєдналися неначе в триєдності три великі і найхарактерніші генії нашого театру – Корнель,

³⁹ *Стендаль. Собрание сочинений* : в 12 т. / Стендаль ; [пер. с фр.]. – М. : Правда, 1978. – Т. 7. О любви. Расин и Шекспир. – С. 318.

Мольєр і Бомарше»⁴⁰. У повній відповідності до світоглядних уявлень романтизму, геніальність він пов'язував з природністю, а ігнорування будь-яких правил і приписів вважав не недоліком, а перевагою драматургічної техніки великого англійця, який нікого не наслідував і не визнавав жодних авторитетів: «Поет має радитися лише з природою, істиною і своїм натхненням, що є такою ж істиною, як і природа»⁴¹.

І у передмові до своєї драми «Кромвель», і у трактаті «Вільям Шекспір» В. Гюго неодноразово підкреслював геніальність Шекспіра, пов'язуючи її то з дивовижною силою поетичної уяви, то з всюдиприсутністю світових антитез і протиріч, то з запаморочливою незбагненністю ритму. Ірраціональна природа цієї геніальності, на думку В. Гюго, залишається незбагненою, неповторною і недосяжною: «Шекспір – це родючість, це сила, буяння, це набухлі груди годувальниці, пінна чаша, переповнений чан, прискаючий сік, потоки лави, насіння, що кружляє в пориві вітру, животворний ливень; все у нього – тисячами, все – мільйонами; ніякої поміркованості, ніяких пут, ніякої розважливості, безрозсудна і спокійна щедрість творця»⁴².

Самобутність національних модифікацій топосу геніальності Шекспіра, як бачимо, детермінується конкретно-історичними обставинами входження англійського драматурга в інтелектуально-духовний простір інших народів. Закладений співвітчизниками поета смисловий потенціал цього топосу специфічним чином засвоювався представниками інших культур, нерідко набуваючи при цьому актуального культурологічного змісту, нового аксіологічного звучання або певного ідеологічного забарвлення.

⁴⁰ Гюго В. Собрание сочинений : в 15 т. / В. Гюго ; [пер. с фр.]. – М. : Гослитиздат, 1956. – Т. 14.: Критические статьи, очерки, письма. – С. 98.

⁴¹ Там само. – С. 106.

⁴² Там само. – С. 274.

У Німеччині, приміром, де головними аспектами рецепції Шекспіра стали співвіднесення поета з деміургом та акцентування позачасової філософської, естетичної й пізнавальної цінності його творів, а також їхньої унікальної спроможності впливати на свідомість мас, в процесі формування цього топосу відбувалася відчутна аксіологізація його змісту в площині етнокультурної самоідентифікації, що породжувало тенденцію до апропріації постаті драматурга («наш Шекспір») та сприяло кристалізації концепту загальногерманського національного духу.

Натомість американська модифікація аналізованого топосу, в якій момент привласнення Шекспіра також був доволі значимим, яскраво демонструє роботу когнітивних механізмів у структуруванні семіосфери. Англійський геній постає втіленням трансцендентної поетичної досконалості, а його творчість, що вважалася вершинним досягненням культури Старого світу, проголошується не стільки взірцем для наслідування, скільки символом Поезії, знаком-еталоном, який допомагає оцінювати здобутки власної національної літератури.

У Франції згаданий топос зароджувався в атмосфері гострої полеміки стосовно вад і достоїнств англійського генія, стимулюючи інтерес до осмислення природи геніальності та перетворившись, зрештою, на важливий чинник художньо-естетичної самоідентифікації літераторів. Саме тут найбільш яскраво розкрився культуротворчий потенціал цього топосу, що постає як каталізатор формування нових естетичних уявлень. Творчість Шекспіра французькі романтики вважали суголосною англійському національному духові, а його геній став для них символом нової естетики – естетики романтизму.

УДК: 821.111.09:7.035/.036В.Шекспір

Бандровська Ольга
(Львів)

Шекспір і модерністи: літературно-критичний діалог

У статті подано аналіз літературно-критичних поглядів представників англійського модернізму на творчість В. Шекспіра. Розуміння та вираження людської природи, естетичний ресурс творів В. Шекспіра, діалог з художньою традицією елизаветинців у цілому, слугували митцям за орієнтир у пошуках нових можливостей художнього слова, а естетична співзвучність елизаветинській добі та настроям неодноразово ставала лейтмотивом письменників-модерністів.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, англійський модернізм, традиція, діалог, літературна критика.*

Аналізуючи художні тенденції в англійській літературі перших десятиліть ХХ століття і зокрема літературний авангард, дослідники, як правило, погоджуються, що створити єдину уніфіковану картину модерністського руху в Англії практично неможливо. Причиною можна вважати ідею онтологічного плюралізму і антинормативізм, що фундує модернізм у літературі та філософії. Кожний з поетів і прозаїків, чия творчість зв'язана з англійською літературою модернізму, мав власне естетичне кредо, художню мету і завдання. Різнились й індивідуальні літературні смаки, ставлення до традиції, до попередників, навіть до творів своїх колег-«однодумців». Тим не менш, у своїй плюральності це був послідовний рух, інтенційно скерований до експерименту та інновацій, тому можливо і важливо, як пише Д. Лодж, створити «певний іденти-

фікаційний портрет модерністського роману»¹. Англійський письменник і вчений цілком правомірно виділяє такі риси як зосередженість модерністів на дослідженні сфери свідомості, підсвідомого і несвідомого, що приводить до зміни наративної структури твору, естетичного і хронологічного порядку, ставить читача у позицію сумніву щодо фінальної долі персонажів.

Певні закономірності можна виявити також у ставленні письменників-модерністів до своїх попередників, точніше до тих віддалених у часі літературних епох, усвідомлена спорідненість з якими дозволяє митцям здійснити розрив з попередньою стадією літературного розвитку і утворити ціннісне ядро нової естетики і нового мистецтва. Історія літератури знає такі приклади: пам'ятаємо, що для додання середньовічного теоцентризму і становлення антропоцентричного світосприйняття ренесансні митці сповідували культ Античності, а, скажімо, романтичні новації своїм джерелом мають міфопоетичний потенціал раннього Середньовіччя – часів формування національних міфологій і культу лицарства.

Англійські письменники-модерністи сприймали сучасність як складову європейського загальнокультурного континууму і, в певному смислі, кожний по-своєму, намагалися здійснити «переоцінку всіх цінностей» культури. Аналіз їхніх художніх текстів, програмних статей і декларацій показує, що центральною фігурою для багатьох із них був Вільям Шекспір. Універсальність і естетичний ресурс творів видатного поета і драматурга, космологічна пустка (за висловом Г. Блума) слугували їм за орієнтир у власних творчих пошуках, були точкою відліку в розумінні та вираженні людського, в можливостях художнього слова. Це не означало, що усі вони були апологетами видатного англійця, проте й не було

¹ Lodge D. The Modes of Modern Writing / D. Lodge. – London: Edward Arnold (Publishers), 1977. – P. 45.

серед них таких, хто подібно до Л. Толстого або Б. Шоу заперечував масштабність В. Шекспіра. Загальновизнані інтелектуали та естети свого часу, О. Гакслі, В. Вулф, Дж. Джойс, Т. С. Еліот вибудовували художній пошук у діалозі з Шекспіром, і можна стверджувати, ширше – у діалозі з мистецькою традицією єлизаветинців.

На початку ХХ століття діалогічне художнє мислення поступово стає ознакою літератури, а проблема діалогу з традицією набуває все більшої актуальності в літературознавстві. Значний інтерес до проблематики традиції підтримується впродовж минулого століття її належністю до найсуттєвіших вимірів культури, багатоманітністю тих явищ, які розуміють під цим поняттям, а також цілком обумовленими спробами здолати сформовану просвітницьким дискурсом настанову на інтерпретацію традиції через бінарну опозицію «традиція – сучасність». Продуктивними і перспективними виявляються ті концепції, в яких ключові для аналізу культурного розвитку поняття «Модерн» і «модернізм» невід’ємні від усвідомлення традиції як чинника сучасного розвитку суспільства і культури, користуючись словами Ю. Габермаса, невід’ємні від «передачі цінностей культури в усій її повноті». Звертаючись до проблем естетичного модерну і аналізуючи поняття «сучасність», Ю. Габермас доводить, що Модерн зберігає «прихований зв’язок, співвіднесеність з класикою, з тим, що є непідвласним часу», а модерним є те, що «сприяє об’єктивному вираженню актуальності духу часу, який спонтанно оновлюється»².

Важливо також, що діалогічне начало стає у ХХ ст. основою нових художніх моделей світу, які були запропоновані в літературі модернізму. Ці нові моделі засвідчили відмову від монологічності, розширили

² *Хабермас Ю.* Модерн – незавершений проект [Електронний ресурс] / Ю. Хабермас. – Доклад 1980 г. // Режим доступу : http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/Philos/Article/Hab_Modern.php

наративну картину літератури, що призвело до принципової зміни літературно-критичних підходів до інтерпретації художнього тексту.

Діалогічне мислення поступово стає ознакою літературно-критичного дискурсу. Якщо в авангардистських маніфестах початку ХХ століття висловлювалось радикально негативне ставлення до класичного мистецтва (наприклад, палкий бунтівник проти канонів Філіпо Марінетті у «Маніфесті футуризму» 1909 року називає музеї «кладовищами, суспільними спальнями і абсурдними скотобійнями художників і скульпторів»), то з часом опозиція між традицією і сучасною літературою не тільки знімається на користь діалогу з традицією, а й новаторськи переосмислюється.

З цього погляду, у розумінні традиції безперечним авторитетом у ХХ столітті був Т. С. Еліот. «Значення митця, його оцінка, – писав він, – встановлюються, якщо з'ясувати, як створене ним співвідноситься з творіннями митців і поетів минулого. Про нього не можна судити ізольовано, потрібно – для контрасту і для порівняння – судити про нього, порівнюючи з попередниками... коли створено новий художній твір, ця подія одночасно зачіпає усі творіння, які йому передували. Існуючі пам'ятники утворюють ідеальну відповідність, яка видозмінюється з появою нового (істинно нового) твору мистецтва...»³. Видатний поет і літературознавець знімає жорстку опозицію «традиція – сучасність» і пропонує діалектичний, двонаправлений погляд на традицію: не лише традиція виступає мірилом сучасного твору мистецтва, а й новітні досягнення в царині літератури впливають на конфігурацію традиції.

³ *Элиот Т.С.* Назначение поэзии. Статьи о литературе / Томас Стернз Элиот ; [пер. с англ., отв. ред. И. Булкина]. – К.: Airland; М.: Совершенство, 1997. – С. 159.

Запропонована Т. С. Еліотом концепція традиції відкриває нові можливості аналізу естетичної свідомості модернізму, в якій смислотвірний і поетологічний потенціал Вільяма Шекспіра реалізовано в нових площинах і перспективах.

Історія присвячених драматургові досліджень, по суті, ніколи не припинялася. Перші спроби з'ясувати місце Шекспіра в англійській літературі належать сучасникам митця – Роберту Гріну, Бену Джонсону, багатьом іншим і співпадають, таким чином, в часі з першим, елизаветинським, етапом становлення національної літературно-критичної думки. Вагомість цього етапу слушно наголошує Н.Торкут: «теоретичні та прикладні рекомендації “перших критиків” надавали потужного творчого імпульсу розвиткові мистецтва наприкінці XVI століття», «єлизаветинська літературна критика <...> значною мірою впливала й на формування нової системи художнього мислення», на «специфічне розуміння єлизаветинцями “індивідуального авторства” як власної інтерпретації “загальновідомого”»⁴. Цей невинуватковий, на наш погляд, збіг наголошує відповідність і співставність масштабу індивідуального таланту Шекспіра і становлення нової галузі знання.

З єлизаветинських часів і донині творчість Великого Барда є тим феноменом культури, аналізуючи який різноманітні наукові ідеї та школи формували погляди на літературу і традицію, відбувалось становлення літературознавства як наукової галузі філологічної науки. У цьому неосяжному, необмеженому в часі багатоголоссі один з найпотужніших голосів належить модерністам, які виробили сучасний погляд на видатного митця доби Відродження. І можна стверджувати, що цей діалог з

⁴ Торкут Н. М. Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу / Н. М. Торкут // Ренесансні студії. – 2000. – Вип. 4. – С. 46-64.

Шекспіром мав інтелектуальний характер, оскільки увиразнив естетично-філософські паралелі між завершенням доби Відродження і завершенням доби Раціоналізму наприкінці XIX століття, виявив мультикультурні суперечності англомовного шекспірівського дискурсу – своєрідність сприйняття Шекспіра ірландцями Дж. Джойсом та В. Б. Йейтсом, американцем Т. С. Еліотом, і що найголовніше – через усі суперечності, протистояння і долання цей діалог наново розкрив загальнолюдський зміст Шекспірового слова.

Співзвучність єлизаветинській добі та настроям неодноразово стає лейтмотивом письменників-модерністів. Леонард Вулф у нарисі про Бена Джонсона висловлює характерне для них світовідчуття, коли пише про те, що «Бесіди» молодшого сучасника Шекспіра примушують його зануритись в атмосферу того часу, дають відчуття співпадіння: «“Бесіди” рідкісною силою примушують мене відчувати, що я живу і дихаю атмосферою іншої епохи»⁵.

Така естетична суголосність, на наш погляд, підтверджується на глибшому, філософському рівні. Завершення доби Відродження вже містило умонастрої початку, передчуття тих ідей, які розвиватимуться у Нові часи. Абсолютно новаторську якість шекспірівського творення характерів визначив Гегель, зауваживши, що драматург перетворює своїх персонажів на творців, які творять самих себе⁶. Свобода становлення і змінності, властива драматичним персонажам Шекспіра перегукується з філософськими ідеями Ф. Бекона. В трактаті

⁵ Protopopova D. Voicing the Epoche: Leonard Woolf's Literary Essays: Leonard Woolf and Ben Jonson: The Modernist View of the Elizabethans [Електронний ресурс] // Darya Protopopova / Virginia Woolf Miscellany. – Number 72. – Fall/Winter 2007. – P. 58. // Режим доступу : <http://www.home.southernct.edu/~neverowv1/VWM72Fall2007.pdf>

⁶ Цит. за: Блум Г. Західний канон на тлі епох / Гарольд Блум; [пер. з англ. за заг. ред-цією Р. Семків] – К.: Факт, 2007. – С. 8.

«Новий Органон» філософ звертається до міфу про Протея, аби показати матерію через ідею становлення: «Всесвіт з його природними структурами і системами видів є образом матерії незв'язаної, вільної <...> матерія <...> знає дивні перетворення, приймає різні образи, переходить від одного перетворення до іншого, до тих пір, поки не здійснить увесь коловорот... для того, аби пізнати перетворення і процеси матерії, необхідне розуміння в цілому всього суцього...»⁷. Ідея протейстичності актуалізується й у філософській думці наприкінці ХІХ – початку ХХ століття – в понятті становлення у Ніцше, в культурі як становленні Е. Кассіра, у відродженні платонівського розуміння міфу як мови опису світу і в міфомисленні як принципі пізнання протейстичної природи свідомості.

В англійській літературній критиці на зламі ХІХ–ХХ століть переорієнтація поглядів на складність і неоднозначність людської природи поступово, але відчутно змінює акценти у сприйнятті Шекспірової творчості. Одним із перших виразників цих змін був письменник, біограф, літературознавець Літтон Стречі. У статті 1906 року «Заключний період Шекспіра» (“Shakespeare’s Final Period”) він узагальнює сучасний стан шекспірознавства у Британії і наводить усталений на той час погляд на творчість Великого Барда: «... шлях Шекспіра пролягав від закоханої і веселої юності крізь міцний патріотизм ранньої зрілості до боротьби з прихованими проблемами, що стоять перед людиною середнього віку, до похмурості, що обтяжувала Шекспіра (як і багатьох чоловіків) у більш пізньому віці, коли йому, зовнішньо успішному, здавалось, що світ проти нього, і його розум зупинявся зі співчуттям на сценах про безвір’я друзів, зраду стосунків і людей, про невдячність дітей,

⁷ Бэкон Ф. Новый органон [Електронний ресурс] / Френсис Бэкон // Режим доступу : http://srinest.com/book_1037_chapter_204_XIII._Protejj_ili_Materija.html.

нехтування роду; допоки в його рідному Стретфорді мир не прийшов до нього, Міранда і Пердіта з їхньою свіжістю і чарівністю не вітали його, і він не був похований на тихій стороні Ейвону»⁸. Ця версія творчості В. Шекспіра налагоджувала зрозумілу закономірність – «як просу-валося життя Шекспіра, так і відповідний розвиток проходив в метричній структурі його віршів». Встановлений дослідниками того часу один «важливий факт», а саме хронологічний порядок шекспірових п'єс, що був предметом тривалих «розпливчатих припущень», відкривав можливість для зрозумілих, побудованих на еволюціоністському сприйнятті інтерпретацій. «Хаос дав дорогу порядку», – така лінійна, фіналістська версія літературознавців початку ХХ століття, на думку Літтона Стречі, означала кінець «духовної історії Шекспіра».

Аналізуючи твори видатного попередника, написані в останній період творчості – «Цимбелін», «Зимову казку», «Бурю», літературний критик доводить, що ці п'єси виявляють ознаки нового методу, нового світосприйняття, що їх помилково розглядати як наступну ланку розвитку шекспірівського методу після видатних трагедій, написаних між 1601 і 1608 роками. «Протягом шести років, – пише Літтон Стречі, – він наполегливо займався письмом, яке він винайшов не сам, але довів до вищої точки досконалості, – трагедією характеру. Кожен з його шедеврів має своєю темою вплив трагічної ситуації на характер, і без цього колосального творіння характеру його найбільші трагедії, очевидно, втратили б те, що зробило їх тим, чим вони є»⁹. Критик вважає, що більшість п'єс В. Шекспіра до «Коріолана» є «по суті реалістичними», оскільки характери на сцені нагадують справжніх

⁸ Strachey L. Shakespeare's Final Period [Електронний ресурс] / Lytton Strachey // Books and Characters. French and English. – London : 1922. – Режим доступу: <http://www.gutenberg.org/files/12478/12478-h/12478-h.htm>.

⁹ Ibid.

чоловіків і жінок, з ними трапляється те, що трапляється з людьми в реальному житті, «добро є реальним добром, а зло – реальним злом, їх страждання є реальними стражданнями наших друзів»¹⁰. Своєю чергою, Літтон Стречі переконує, що художній світ останніх п'єс – це світ «мінливих видінь, таємниць, де може трапитися що завгодно», у них збережене лише удавання реальності, це створений уявою митця універсум, заселений істотами, лише подібними до людей, а також й гоблінами та духами. Уявний світ «Бурі», продовжує дослідник, можна порівнювати зі «Сном літньої ночі», у них «загальна атмосфера романтики та чаклунства», але ліс біля Афін «сповнений життя», тоді як в «Бурі» «троянди і кульбабки усунені безглуздими кактусами і чарівними, проте занадто делікатними для відкритого повітря орхідеями», і, в цілому, «в цій штучній атмосфері, веселощі юності замінені на розчарування середнього віку»¹¹. Той факт, вважає він, що нереальне досягає в «Бурі» свого апофеозу, а ліричне мистецтво сягає «позахмарних висот» і «торжество його мови заявляє про себе», свідчить про те, що В. Шекспір «більше не цікавиться тим, що відбувається, або хто говорить», йому «нудно з реальним життям, нудно з драмою, нудно, насправді, зі всім, окрім поезії та поетичної мрії»¹².

Висновок Літтона Стречі є, на наш погляд, надзвичайно важливим: митця в останній період творчості найбільше цікавить «бездоганність ліричного слова», «неймовірність ритмічних ефектів, грандіозність й містичність художнього мовлення». Це інший Шекспір, відмінний від створеного сучасниками Літтона Стречі, його творчість не можна уявляти інакше, ніж цілісно, всесвіт Шекспіра не приймає послідовного, однорідного

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Ibid.

розвитку. Саме така модель художньої творчості, вільної від усталених відносин між літературою і реальністю, багатомірність й неоднозначність зв'язків художнього макрокосму В. Шекспіра примушувала Дж. Джойса, Т. С. Еліота, О. Гакслі та інших письменників-модерністів бачити Великого Барда своїм попередником.

Прикладом суперечливого ставлення до видатного поета можна вважати літературно-критичні погляди Д. Г. Лоуренса. Неприйняття Шекспірових естетичних і образних новацій виявляє себе у поезії «Коли я читаю Шекспіра». Поет називає шекспірівських героїв «банальними людьми» («trivial people»): король Лір – «стара галка, старий дурень», Гамлет – «нудний, егоїстичний», Макбет і леді Макбет – «дріб'язково амбіційні». Але останній рядок вірша відтворює справжнє захоплення – Д. Г. Лоуренса вражає багатство Шекспірової мови¹³.

«Епатажні випадки проти єлизаветинців демонструють не намір модерністів викинути Шекспіра та його сучасників «за борт сучасності», а бажання намалювати нетривіальний портрет їхньої улюбленої доби», – слушно вважає російська дослідниця Д. Протопопова¹⁴. І в цьому завданні пошук нових способів існування поетичного слова, незалежного від матеріальності світу, є тією

¹³ When I read Shakespeare I am struck with wonder/ that such trivial people should amuse and thunder/ in such lovely language./ Lear, the old buffer, you wonder his daughters/ didn't treat him rougher,/ the old chough, the old chuffer!/ And Hamlet, how boring, how boring to live with,/ so mean and self-conscious, blowing and snoring his wonderful speeches, full of other folks' whoring!/ And Macbeth and his Lady, who should have been choring,/ such suburban ambition, so messily goring/ old Duncan with daggers!/ How boring, how small Shakespeare's people are!/ Yet language so lovelylike the dyes from gas-tar (Lawrence D. H. When I Read Shakespeare [Електронний ресурс] /

D. H. Lawrence // Режим доступу :

<http://www.kalliope.org/en/digt.pl?longdid=lawrence2001061761.10>).

¹⁴ Протопопова Д. А. Шекспировские цитаты и аллюзии в романе Дж. Джойса «Улисс» : автореф. дис. на соиск. у.с. канд. филол. наук : спец. 10.01.03 «литература народов стран зарубежья» / Дарья Андреевна Протопопова. – М. : МГУ им. М.В. Ломоносова, 2008. – С. 14.

поетичною метою або естетичним еквівалентом, що дають змогу співставляти поезію В. Шекспіра і авангардних поетів початку ХХ століття.

Не можна також оминати увагою паралелі в інтерпретації гендерної проблематики В. Шекспіром і англійськими модерністами. Як твердить Г. Храброва, В. Шекспір відчутно вплинув на формування гендерних стереотипів елизаветинського соціуму: «Поетичною уявою Великого Барда створена галерея яскравих, багатогранних та психологічно переконливих образів, гендерна ідентичність яких не вкладається у прокрустове ложе традиційних дефініцій (фемінне і маскулінне), а є певним симбіозом амбівалентних рис, антиномічних амплуа і полярних функцій»¹⁵. Реконструюючи шекспірівський гендерний дискурс, українська дослідниця зазначає, що «системне вивчення гендерних аспектів творчості Шекспіра розпочалося в другій половині ХХ століття, коли феміністичні та гендерні студії структурували власні методологічні парадигми»¹⁶.

Погоджуючись з цим твердженням, важливо наголосити видатну роль фемінізму Вірджинії Вулф у цьому процесі, її погляди на концепт «стать», на гендерні ролі та функції. Англійська письменниця, якій відведено місце біля витоків європейського фемінізму ХХ століття, забезпечила цей рух не тільки, точніше не стільки системою ідей, скільки створила масштаб та інтелектуальне поле для феміністичних та гендерних студій. Вона, за влучним спостереженням Г. Блума, «вважала людську особистість чимось набагато більшим, ніж просто набором історично зумовлених рис»¹⁷, а її фемінізм був

¹⁵ Храброва Г. М. Специфіка художньої репрезентації гендерного дискурсу в ранніх поемах В. Шекспіра : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «література зарубіжних країн» / Ганна Миколаївна Храброва. – Миколаїв, 2012. – С. 1.

¹⁶ Там само. – С. 8.

¹⁷ Блум Г. Цит. вид. – С. 500-501.

непохитним і переконливим, оскільки проголошував «велетенський масив сприйняття і відчуттів»¹⁸. У «Власному просторі» письменниця продемонструвала «мислення суперечностями», коли утвердила, як окреслює це Дж. Барт, «і центральну феміністичну тезу, і романтичну антитезу»¹⁹. І якщо «її релігією є естетизм», а «власна кімната» стає «середовищем, яке надихає на творення літератури»²⁰, то усе написане В. Вулф є надзвичайно вагомою часткою того об'ємного простору, утвореного В. Шекспіром і названого єдиним каноном західної літератури.

Аналізуючи стан шекспірознавства початку минулого століття Т. С. Еліот зауважив позитивні зміни, які полягали в уважному заглибленні в художній світ Шекспіра, його джерела, образність та мотивні комплекси. Він цитує одного із своїх сучасників, який нагадує, що критики XVII–XVIII століть «менше знали про психологію, ніж більш пізні дослідники, зате за духом вони були ближче до мистецтва Шекспіра, <...> ближче до таємниці драматичного мистецтва»²¹. Проте на прикладі образу Гамлета Т. С. Еліот стверджує, що письменники і критики минулого (наприклад, Гете, Колрідж) часто бачили «в Гамлеті непряме вираження власного буття художника», відтак «відбувалася підміна шекспірівського Гамлета власним»²².

Англо-американський поет і критик XX ст., розмірковуючи про класичну спадщину, про роль традиції в літературі, чітко визначив, у чому полягає велич Шекспіра. Статтю «Що таке класик» він починає з твердження: «Зрілість мови повинна природнім шляхом

¹⁸ Там само. – С. 502.

¹⁹ Там само. – С. 503.

²⁰ Там само. – С. 505.

²¹ *Еліот Т. С.* Назначение поэзии... – С. 151.

²² Там само. – С. 151.

доповнювати зрілість розуму і звичаїв»²³. І продовжує: «Одна з ознак наближення мови до класичності – це постійне ускладнення структури фрази і періоду. Такий розвиток виявляє себе в творчості Шекспіра, якщо простежити за його стилем від ранніх п'єс до пізніших; можна навіть помітити, що в своїх пізніх п'єсах він доводить ускладнення до крайніх меж драматичної поезії... Але складність заради складності – хибна мета. Справжньою метою повинно бути, по-перше, точне вираження більш витончених відтінків думки і почуття, і по-друге, введення більшої гармонії та різноманітності в музику поезії»²⁴. Першість у званні «класик англійської літератури», як бачимо, Т. С. Еліот віддає саме Шекспірові.

Статті Еліота про Шекспіра демонструють незалежну, а інколи навіть контрверсійно-упереджену точку зору. Особливо це помітно, коли він аналізує «Гамлета» і стверджує, що «Гамлет» – це «не тільки не шедевр, – це безумовна художня поразка драматурга»²⁵. Як слушно вказує Т. Михед, «стосунки з класиком, у випадку Еліота, ускладнювали фактори глибинного порядку, зокрема, обставини його особистого входження в англійський культурний простір». Власне ця «чужість соціальним і культурним конвенціям Британії»²⁶ підвела поета до «переоцінки шекспірівської драми як найбільш значущої компоненти національного міфу»²⁷. Втім не можна не погодитись з дослідницею, що «за всієї суперечливості й

²³ *Элиот Т. С.* Что такое классик? [Електронний ресурс] / Т. С. Элиот // Лауреаты Нобелевской премии // Режим доступа : <http://noblit.ru/content/view/346/1/>.

²⁴ Там само.

²⁵ *Элиот Т. С.* Назначение поэзии... – С. 153.

²⁶ *Михед Т.* Т. С. Еліот і його Гамлет / Тетяна Михед // Американський модернізм: контекст, постаті. Післяпостмодерністський погляд / Відп. ред. Т. Н. Денисова. – К.: Факт, 2010. – С. 67.

²⁷ Там само. – С. 69.

амбівалентності ставлення Еліота до Шекспіра, шекспірівський дискурс у його творчості чи не найголовніший і не поступається дантовому за частотою референцій»²⁸.

Не менш важливою є думка Еліота про те, що велич творчого духу будь-якого народу полягає у збереженні рівноваги між традицією, втіленою в літературі минулого, і новаторством молодшого покоління. Сьогодні майже столітня часова дистанція добре увиразнює цей модерністський пошук рівноваги між власним, часто провокаційним тяжінням до нової художності і потребою традиції, яку для них представляв Шекспір та його час.

Отже, паралель між умонастроями кінця XVI – поч. XVII століть і кінця XIX – поч. XX ст. простежується і в художній творчості представників модернізму, і в публіцистиці, і у критичній думці. Широкомасштабний діалог з В. Шекспіром, який вони ведуть в широкому просторі культури, актуалізує значення антропологічної моделі, створеної усією творчістю великого майстра, наголошує розуміння художньої творчості як складного нелінійного процесу, в якому поетична мова є речником гармонії протилежностей, невпинних взаємо-зворотних переходів від раціонального до ірраціонального, від простого до складного. У Вільяма Шекспіра його учні – митці XX століття навчаються мистецтву слова.

²⁸ Там само.

УДК: 811.111Ш – 2.09

Poniž Denis
(Ljubljana, Slovenia)

Why was Shakespeare's Romeo and Juliet staged by Slovene Youth Theatre in 1983 Censored?

Поніж Деніс. Чому було цензуровано шекспірівську «Ромео і Джульєтту», поставлену Словенським Молодим театром у 1983 р.?

У статті продемонстровано вплив «незримої цензури» (за відсутності у колишній Югославії цензури офіційної) на словенські драматичні тексти та вистави. Автор наводить докази цензурування трагедії Шекспіра «Ромео і Джульєтта», що була поставлена у 1983 році сербським режисером Любішею Рістичем на сцені Словенського Молодого театру. Приміром, у повідомленні таємного агента зазначалося, що текст Шекспіра нібито містить висловлювання, «образливі для соціалістичного духу трудового народу».

Ключові слова: Вільям Шекспір, «Ромео і Джульєтта», Любіша Рістич, Словенський Молодий театр, цензура.

I.

In the middle of the seventies, when stage director and playwright Dušan Jovanovič started to run it, the Slovensko mladinsko gledališče (SMG, Slovenian Youth Theatre) signed on to the concept of productions that subordinated theatre aesthetics to modern concepts. By 1980 the main Slovenian theatre for children and youth had been transformed into a modern theatre that with two productions by the Serbian director Ljubiša Ristić suddenly showed a new political concept of the socially committed and historically oriented theatre.

In her review of theatre events for the collected essays on the avant-gardes, neo-avant-gardes and retro-avant-gardes in the area of the former Yugoslavia (1918-1991), Eda Čufer¹ enumerates the following theatrical artefacts from the last decade prior to the collapse, and they bring together elements of the *political* and *neo-avant-garde*: Slovensko mladinsko gledališče, EG Glej (Experimental Theatre “Look”), Gledališče Ane Monro (Theatre Ana Monro), Gledališče FV-112 (Theatre FV-112), (Borghesia, a multimedial group)) and Gledališče sester Scipion Nasice (Scipion Nasice Sisters Theatre, a theatrical group founded and conducted by Dragan Živadinov).

A large number of judgements, aesthetic analyses, dramaturgical profiles and socio-historical studies have been made regarding SMG and his concepts in early 80s. Yet it appears that its function in the eighties can be condensed into a quotation from Toporišič's study *Od političnega gledališča do gledališča podob* (From Political Theatre to a Theatre of Images), which reads:

This theatre was a theatre of *opposition, non-agreement (dissidence)*. Its protagonists were the author and director, and its tools the space and body. And there was the special Brook approach to plays, which critics rather clumsily labelled as a phenomenon of ensemble acting, while in fact it needs to be understood in terms of the comprehensive – including political – and especially artistic engagement of the team of actors in an individual performance and of the theatre as a whole, as well as of the entire collective of artists who collaborated on the individual project of this theatre².

¹ Čufer E. Between the Curtains: New Theater in Slovenia, 1980–1990 // Impossible Histories / Ed. by. D. Djurić, M. Šuvaković. – Cambridge (MA): M.I.T., 2003. – P. 381.

² Toporišič T. Od političnega gledališča h gledališču podob. Slovensko mladinsko gledališče osemdesetih let 20 stoletja // Ali je prihodnost že prišla? Petdeset let Slovenskega mladinskega gledališča / Ur. Tomaž Toporišič, Barbara Skubic, Tina Malič, Mateja Dermelj. – Ljubljana: Slovensko mladinsko gledališče, 2007. – S. 89.

Dissidence and political stakes are certainly terms that most accurately describe the social and aesthetic dimensions of the theatre, which gave notice of this trend with Ristić's productions of Aeschylus's *The Persians* (9 December 1980) and the Kiš-Ristić Mass in *A Minor* (with the significant subtitle *de re publika et de rebus novis*, 21 December 1980). It was no coincidence that Ristić revived the first political tragedy in the history of European drama (and the first to be politically censored!), while at the same time he pointed the way with "his" monumental collage production, based on book *Grobnica za Borisa Davidoviča* (*A Tomb for Boris Davidovič*, 1976) of Danilo Kiš (1935–1989), a prominent dissident Yugoslav writer of Hungarian-jewish and Montenegro origin. The concepts of so-called political theatre with significant dissident marks both in stage directory concepts and adaptation of Kiš's texts were used again in a the-part project of Shakespeare's *Romeo and Juliet*.

We may say, that one of the most successful stage productions directed by Ljubiša Ristić was an adaptation of the most beautiful romantic tragedy of the Renaissance, Shakespeare's *Romeo and Juliet*. The production was part of a series of modern, provocative stagings of classic works, from the already mentioned production of Aeschylus' *The Persians* to Genet's *The Balcony*.

Because the building that houses the Mladinsko Youth Theatre contains, in addition to the two theatres belonging to Mladinsko, also a large public ballroom, Ristić and his collaborators devised a three-part production. Professional ballet dancers from the National Opera and Ballet would perform a ballet version of *Romeo and Juliet* in the ballroom. In the middle theatre, professional actors from Mladinsko Theatre would perform a "spoken" version of *Romeo and Juliet*, while for the basement theatre he came up with a dramaturgically complex reinterpretation of *Romeo and Juliet* which he placed in a modern context. Here, professional actors

would collaborate with amateurs selected by the director at a public audition. He therefore decided to call the production *Romeo and Juliet – Commentaries*.

From the point of view of our research into the attempt to censor the entire production, which lasted a total of more than four hours, it is the third and final part of the production that is most interesting. The performance was conceived in such a way that the audience would move from one venue to another, while at the same time symbolically descending from higher, more brilliantly lit settings to progressively darker and abandoned ones. The basement venue at the Mladinsko Theatre was not originally conceived as a theatre but was temporarily converted into a theatrical venue in the 1980s, when a series of "dissident" performances were staged. The brick-built vaulted cellar, with its associations of prisons, interrogation rooms of secret political police and the underground, also had an unusually suggestive effect in the case of the third part of *Romeo and Juliet*, and in the opinion of the majority of critics the venue was extremely well chosen.

In the third part of the production, Ristić asked his collaborators to formulate the details of the fictional contemporary story presented to them: Julija Novak, a student of comparative literature, falls in love with a worker called Stevo Macura, an ethnic Serb from Kninska Krajina in Croatia, who is working in Ljubljana as a seasonal worker. During the Carnival season the two lovers watch at that time very popular Zeffirelli's film *Romeo and Juliet* (1968). After the film Stevo (Romeo) gets involved in a quarrel with some Slovene youths. In the ensuing altercation he fatally stabs one of them and runs away. Later on, the police inspector who is questioning witnesses, particularly Julija, tries to reconstruct the event but at the same time raises all the dilemmas of Julija and Stevo's love, both in its contemporary dimensions and in its associations with the Renaissance story. In a police racia Stevo was killed although he wanted to surrender.

If the first ballet version of the narration of the tragedy, entitled *Principles* (and divided into four parts: Agon, Eros, Polis and Thanatos) is the opening chord, which only announces the transition to modernity and contemporaneity with its final scene, featuring "youths of Verona" who are no longer wearing historical, Renaissance costumes but are dressed as modern teenagers, the second part is already a synthesis and, at the same time, a political supplementing of the Shakespearean story which is placed in a contemporary context: a group of young people watch a professional production of *Romeo and Juliet* and decide to create their own drama group which will also perform this Renaissance tragedy but will try and set it in the present, "without all the Renaissance junk", as one of the participants describes it. This part, called *Space*, takes place in four locations (a suburb of Ljubljana, a fictional Verona, Knin and, finally, the centre of Ljubljana) and we are constantly moving between Shakespeare's time and the present, i.e. the mid-1980s in a country where deep ethnic, religious and political disagreements between nations and republics are already apparent.

The third part, which moves completely into reality, is called *Time* and once again has four parts. The action takes place between 14 February (Valentine's Day) and 17 February, where 15 February is Shrove Tuesday, 16 February is Ash Wednesday and 17 February is an ordinary day, the day the police killed the murderer and the story ends.

In the last part, where the course of the story and the dialogues were created by the participants themselves and the entire story had an extremely provocative background (tensions among ethnic groups in the former Yugoslavia were in the mid-1980s already very evident and strong), there were quite a number of places that disturbed the so-called invisible censors.

Even the theme of the third part attracted their attention: a crime caused by an interethnic dispute between Slovene students and a non-Slovene seasonal worker, similar to the dispute between the two rival Veronese families living in a state of mortal enmity. Officially, even in the 1980s, when it was already possible to foresee those quarrels that degenerated in the 1990s into armed conflicts and, eventually, the "Balkan wars", there were no tensions. All problems were blamed on the "enemies of socialism" and the foreign intelligence services that supported them, in this way igniting conflict between individual nations and ethnic groups. This was the official explanation of the situation in the country. Talking about tensions was actually not permitted – especially not openly and in a context such as the one in which Ristić placed them. But Ristić (and his collaborators) as Shakespeared had done in original *Romeo and Juliet*, open both levels of dramatic narration: political one, which is devoted to the crowd, to the public sphere and intimate one, the story of unhappy and unfulfilled passionate love between student Julija Novak and worker Stevo Macura.

II.

Since invisible censorship operated informally³, the attempts to put pressure on the theatre management to considering deleting or at least radically softening the third part were also informal. Naturally, neither the Mladinsko management nor the team involved in the production were willing to agree to this. The problem was that the theatre management included people whom the regime already had its eye on because of certain earlier stories. Dušan Jovanović,

³ Poniž D. Nekaj vprašanj in ugotovitev v zvezi s cenzuro in samocenzuro v slovenski dramatiki 1945–1990 (Some Questions and Statements About Censorship and Self Censorship in Slovene drama production 1945–1990) // Cenzurirano (Censored) / Ed. by Mateja Režek. – Ljubljana: Nova revija, 2010. – S. 192.

director of the Mladinsko Theatre and a well-known theatre director, was one of the contributors to literary magazine *Perspektive* (1960–64), a publication which the regime had suppressed because it considered it to be crossing the line into open political opposition. In 1968 the theatre's artistic director, the poet and dramatist Ivo Svetina, had caused a scandal with the publication of a poem in which he portrayed the Communist authorities during the war as a band of brigands, only escaping prison because he came from a well-known Communist family (his father was the political head of the secret political police after the war and his mother was a national heroine and a senior Party official). The dramaturge Marko Slodnjak was also from a well-known dissident family of literary historian dr. Anton Slodnjak. All of them were mentioned in files of secret political police as unreliable persons with dissident ideas, pro-western oriented.

The first pressures came by telephone. Later, however, the director and artistic director were summoned to an "informative discussion" at police headquarters where they were interrogated (as they put it) by two members of the secret political police, which in the meantime had obtained a copy of the text (and parts of the director's script), with the result that the two interrogators knew precisely what was contained in the text that the theatre was planning to stage. According to the account of the two subjects of the interrogation, the police officers were initially polite. When, however, they would not be persuaded to delete the third part, the officers became increasingly rude and began making threats. One of them even tried to prove that there was no connection between Shakespeare's text and the additional text, and that Shakespeare was merely a pretext for undermining the regime and insulting a Communist Party that was not capable of resolving both ethnical and economic problems in society. The interview, which lasted several hours, did not lead to the result that the interrogators expected. Finally, they resorted to

threatening that they had "sufficient means to prevent the performance".

Since the director and artistic director refused to be intimidated, since there were no serious arguments for halting or invisibly censoring the project, the authorities adopted new tactics.

A few days later, as the creators of the play continued to work on the project, the secretary responsible for theatre at the Cultural Secretariat (a cultural ministry) called on the director of the Mladinsko Theatre. He persuaded the director that it was not only the third, additional part of the play that was problematic, but also the fact that in the second part of the play the students who wanted to transpose the tragedy to the present day had "an uncultured attitude towards a classic dramatic text of worldwide fame" and that their attempt at adapting the text was actually a kind of "censorship". The culture ministry, which co-financed the activity of the Mladinsko Theatre, could not "stand idly by and watch such a cultural violation of the text of a world-famous dramatic text". He added that the ministry would cancel financial aid to the theatre, but the director replied that they would pay for the project with their own money and that the participants in the project would waive their fees. Since this attempt was clearly a failure, the culture minister himself (actually a state secretary, because Yugoslavia did not have ministries at the republic level) summoned the theatre director Dušan Jovanović and once again attempted to convince him to consider omitting the third part of the production. He also cited excerpts from the text as proof of the "unsuitability" of the whole. Unfortunately, however, because the person who had prepared the material for the secretary was not sufficiently familiar with Shakespeare's *Romeo and Juliet*, he also quoted fragments of Shakespeare's text. The director asked the secretary whether this meant that Shakespeare had also become controversial, to the point that he needed censoring. This provoked a furious reaction from

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

the secretary. When the theatre director, who had with him a copy of Shakespeare's tragedy, pointed out the places in the text that the ministry wished to censor, the secretary apologised and explained that there had been an "administrative error".

This was the end of the attempt at censorship and *Romeo and Juliet – Commentaries* was successfully premiered on 23 June 1983.

УДК 821.111.–3(73).09

Казакова Людмила
(Біла Церква)

**Вічна притча про любов та саодинокість:
гамлетіанські мотиви в романі
Дж. Геллера «God Knows» (1984)**

У статті здійснюється порівняльний аналіз двох відомих творів англійської і американської літератури, простежуються спільні мотиви у поетиці трагедії В. Шекспіра “Гамлет, принц датський” і романі американського письменника ХХ століття Дж. Геллера “Бачить Бог”, детально досліджуються ті мотиви, що переходять на підтекстовий рівень та обумовлюють притчеподібність творів.

Ключові терміни: притча, міфологічність, сповідальний роман, параболічність, підтекст.

Метою статті є співставлення поетики двох відомих творів, п’єси видатного англійського драматурга В. Шекспіра “Hamlet, Prince of Denmark” і роману американського письменника Дж. Геллера “God Knows”. У статті простежуються ті з мотивів, що переходять на підтекстовий рівень, впливають на філософічність і на розвиток параболічності структур двох відомих творів, тобто обумовлюють притчеподібність оповідань.

Вперше трагедія В. Шекспіра (1564–1616) «Гамлет» згадується у нотатках письменника Г. Гарвея: «Молодь захоплюється “Венерою і Адонісом” Шекспіра, а люди зрілого розуму віддають перевагу його “Лукреції” і трагедії “Гамлет, принц Датський”»¹. Найімовірнішим вважається, що трагедію “Гамлет” В. Шекспір написав у

¹ Цит. за: Наливайко Д. Гамлет // Шекспір В. твори в шести томах. Т. 5. – Київ: Дніпро, 1986. – С. 643.

1600–1601 рр., перша скорочена публікація з'явилась у 1603 році. Тобто, феномен трагедії полягає як раз у тому, що вона знов і знов привертає до себе увагу вже понад 400 років. Чи можна співставляти трагедію, що з'явилася на початку 17 століття, з романом, що став бестселером у 1984 році та набув популярності як постмодерністський експеримент, як гра з історичними фактами, біблійною легендою, художнім часом і реальністю? І що спільного можна знайти між ними, якщо у решті решт погодитися на таке порівняння?

Як зазначає літературознавець, член-кореспондент Національної Академії наук України Д. С. Наливайко, «сюжет трагедії йде від давньоскандинавської саги про напівлегендарного принца Амлета, який жив іще в дохристиянські часи (Данія набула християнства у 827 р.)». Ця легенда-сага про кровну помсту передавалася усно з покоління в покоління, перш ніж її зафіксував датський середньовічний хроніст Саксон Граматик (1150–1220) в своїй латиномовній "Історії Данії"². Міфологічність сюжету є першою рисою, що поєднує сюжети творів, але це не головне. У трагічній історії принца Гамлета йдеться про кохання та ненависть, душевні страждання і бездушність, взаємність та самотність, почуття та обов'язок, проблему взаєморозуміння, смерті та життя, на тлі яких конкретні історичні події постають тільки ширмою для того, щоб довести до читача думку про цінність любові, її міцний зв'язок з життям. Коли зникає любов, коли ненависть заповнює очі, тоді перемагає смерть, гинуть королівства і герої. Саме такі ключові мотиви розвиває й американський письменник Дж. Геллер (1923–1999) у своєму сповідальному романі, що написаний майже 400 років по тому.

На перший погляд, концепція дебютного твору 36-річного на час закінчення роману Дж. Геллера "Catch-22"

² Там само.

(1961) має більше спільного із сюжетною лінією п'єси його видатного англійського попередника, якому на момент створення трагедії "Hamlet, Prince of Denmark" теж, до речі, виповнилося 36 років. Історія про те, як, виявивши велику хитрість та вдавши із себе божевільного, принц Амлет без будь-яких вагань здійснює помсту, після чого стає королем та протягом багатьох років править країною, у цілому дуже схожа на оповідь про те, як молодий лейтенант Йоссаріан вдає з себе дурня, з'являється оголеним на офіційну церемонію нагороди, підписує листи ініціалами T. S. Eliot та рятується від смерті на острові Пьянос у 1943 році, наприкінці Другої світової війни. Читачу пропонується дізнатися – це світ збожеволів чи збожеволів головний герой – як в трагедії Шекспіра, так і в романі Дж. Геллера (1923–1999). Але вже те, що В. Шекспір губить свого героя заради того, щоб донести до читача вагомість моралі, закладеної у твір, є доказом того, що притча перемагає і стає сильнішою, ніж історія власного життя людини.

Що ж спільного між досі живою і актуальною трагедією В. Шекспіра і романом Дж. Геллера, написаним після тяжкої хвороби письменника, коли понад 8 місяців він залишався прикутим до ліжка, після того, як розпався його перший шлюб, а потім він знов повірив у любов, став на ноги і повернувся до письменництва? Безумовно, це мотив любові, людяності, відвертості щирого серця, мотив діалогу людини з небом, який переривається тоді, коли перемагає ненависть, помста, амбіційність, порушуючи гармонію людини і світу. Стан внутрішньої кризи був характерним як для великого англійця В. Шекспіра, так і для самовідчуття американця Дж. Геллера.

Герой Дж. Геллера, 75-річний цар Іудеї Давид (с. 1040–970 BC), веде діалог з Творцем протягом багатьох років, але діалог закінчується, коли серце Давида заповнює ненависть: «Свого Бога і свого сина я втратив

водночас»³; «мене з'їдала злоба, спрямована на Бога і на людину»⁴. Якщо ставитися до містичних явищ як до дій Бога, то згадка раціонального Гораціо про те, що він бачив Короля (батька Гамлета), а потім поява привида, який кличе сина, розмовляє з ним, можна трактувати як відповідь Бога на страждання молодого принца, як діалог з Творцем. Але триває він недовго. Принц Гамлет більше не чує голосу вбитого батька, відповіді не шукає, його очі застить помста... Саме тоді він втрачає і любов. У романі Дж. Геллера з'являється заснований на пастиші персонаж Мепістопель, якого тільки і заслуговує Давид, точніше, його пихатість, коли він порівнює себе з Фаустом або хвалиться власними талантами. Умовність історичних подій, умовність головного персонажу – це ще одна риса, яка простежується і в трагедії «Гамлет», де образ Гамлета теж є двоплановим. Історія Гамлета-Амлета відбиває кризу ставлення автора до ідеалів гуманізму, до віри в духовну і моральну природу людини. Класичне формулювання теорія гуманізму знайшла в трактаті італійця Піко делла Мірандоли «Про людську гідність» (1486), де автор, звертаючись до людини від імені бога-творця, проголошує: «Я ставлю тебе в центр світу, щоб звідти було тобі зручніше бачити все, що є в світі». У трактаті йдеться про «дивне і високе призначення людини, якій дано досягнути всього, до чого вона прагне, і бути тим, ким вона захоче», бо тільки людині «надана можливість впасти до тваринного рівня або піднятися до богоподібної істоти – виключно завдяки внутрішній волі». Вінцем трактату-утопії є ідея гармонії духовної людини і зовнішнього світу.

У внутрішньому стані шекспірівського героя відбивається контраст двох епох європейської думки й

³ *Heller J. God knows: [novel] / Joseph Heller. – New York.: Simon and Schuster, 1988. – P. 34.*

⁴ *Ibid. – P. 48.*

культури. Для кризи ренесансної самосвідомості характерним є ставлення до людини, як його висловлює Гамлет у II акті трагедії: «Що за майстерний витвір – людина! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою – до божества! Окраса всесвіту! Найдовершеніше з усіх створінь! Одначе, що мені ця квінтесенція праху? Чоловік не тішить мене... ані жінка...» Гамлет починає славити людину цілком в дусі Піко делла Мірандоли, – протягом монологу іронія наявно посилюється, – а завершує різкою і несподіваною антитезою, чому й «розпадається ренесансна гармонія, натомість з'являється маньєристична антиномічність, суперечність, що не знімається у найвищому діалектичному синтезі»⁵.

Протягом п'єси кілька разів нагадується, що Гамлет багато років провів у Віттенберзькому університеті, який у XVI ст. був одним з визначних осередків гуманістичної освіти й культури, тому Віттенберг зрештою сприймається як символ духовного світу, контрастного Датському королівству. Гамлет серед усіх героїв Шекспіра є найбільш мислячим і, сказати б, ідеологічним, що знов поєднує його з образом Давида у трактуванні Дж. Геллера. Обидва персонажі обрані їх авторами для оголошення найважливіших власних тез. Давид – амбівалентний персонаж-маска, він водночас відповідає і не відповідає своєму біблійному прототипу, його історія поширюється до притчи, вічної і тому сучасної. Сучасне значення історії Гамлета обумовлено мотивом самотності і любові, притчеподібною історією про самотню душу, яка мислить і страждає, яка прагне любові, але не може її отримати. Саме ця теза поєднує концепції двох творів, так само, як і серйозність ставлення авторів до неї.

Якщо жанр трагедії одразу передбачає серйозне ставлення, то постмодернізм, як напрям, в межах якого

⁵ *Наливайко Д. Гамлет... – С. 645.*

писав Дж. Геллер, припускає переплетіння різних тональностей, але не у цьому випадку. Навіть іронічні, жартівні або скептичні спостереження Давида закінчуються серйозними узагальненнями, тобто не перетворюються в гру, а проростають скрізь неї. Якщо пригадати, що літературі постмодернізму відповідає розвиток думки в напрямку «від пафосу до жарту», тоді треба визначити й те, що Дж. Геллер у більшості випадків використовує зворотній напрямок «від жарту до щирого філософського узагальнення», тобто такий собі «постмодернізм навпаки», хоча це і не порушує загальну формулу ставлення до реальності, притаманну постмодернізму як плюралізму думок: «Одного разу перед тим як піти на Кеїль я вперше звернувся до Бога. І він відповів мені. Допоміг прийняти рішення. Того часу він завжди відповідав, тому і не було у мені потреби в порадах Самуїла або Іонофана. Я сам звертався до нього. Це відбулося, коли я дружив з Богом тісніше, ніж навіть вони вдвох. Тому й не дивно, що я загордився. Я тільки пізніше зрозумів, що гордіня веде до погибелі, а зверхність – до падіння»⁶.

«Дізнайтеся, що відчуває людина наприкінці свого життя, і ви зрозумієте, як завжди ця людина ставилася до свого життя. Хто б повірив, що наблизиться час, коли такому чоловіку як я день смерті буде подобатися більше, ніж день народження? Нічого так не обманює, як успіх»⁷.

Біблійна історія про діалог людини і Творця поступово оформлюється у роман про любов як головний сенс життя людини, нагороду і вимір внутрішнього розвитку, що відбиває наявність стрижню, можливість гармонійного життя. Прагнення до матеріального, до влади і величчя Дж. Геллер вустами свого героя називає «марністю»: «Людина, яка прагне срібла, не буде задоволена ним, той, хто хоче пролити кров іншої людини, не буде задоволений

⁶ *Heller J. God knows...* – P. 302.

⁷ *Ibid.* – P. 134.

цією кров'ю, саме так, як жінка, у якій є багато дорогоцінностей, не знаходить в них задоволення, а чоловік, що прагне багато жінок, не знайде щастя з жінками... Що поганого в суєті? Вона не приносить щастя»⁸.

Сила почуттів перетворює Афелію з невиразного персонажу на живий, психологічно глибокий образ. Душу, що страждає від самотності й помилок минулого, Дж. Геллер зображує, інтерпретуючи біблійну історію, його персонаж розвивається, стає мудріше, аналізує і переосмислює свої помилки. Давид у романі Геллера – персонаж-маска, для якого характерна нульова фокалізація, тенденція виходити за межі історичного часу, підніматися над сучасним і зазирнути у майбутнє. Саме тоді думка автора змішується зі ставленням наратора, експлікаційне ніби переплітається з імплікаційним: «Доля це характер. Фрідріх Ніцше мене б зрозумів. Якщо доля людини – це його характер, святі прокляті. Я бачу велику печаль у такій думці. Якщо б у роки молодості я знав, як буду відчувати себе у останні роки життя, тоді я б того Голіафа за три версти обійшов. Минуле не має цінності, якщо теперішнє життя погіршується»⁹. Наведена алюзія має філософський сенс і доводить, що реальність головного персонажа є неважливою для автора умовністю. Наратор не тільки згадує Ніцше, знає про існування Старого і Нового Заповітів та володіє сучасним жаргоном, коли жартує: «In a moment I caught everything she meant and noticed which slam happened. Melchola, the bride of mine, was not a simple girl; she was a true Jewish American princess! I had married to a JAP! I am the only in the Old Testament who occurred in such a trap»¹⁰. «Хто може пояснити, чому один літературний твір живе довше

⁸ Ibid. – P. 295.

⁹ Ibid. – P. 102.

¹⁰ Ibid. – P. 237.

інших?» – запитує цар Давид¹¹ і далі хвалитися власною літературною обдарованістю, що, як він каже, переважає талановитість Шеллі і Кітса¹². Але далі фрагмент переходить вже в іншу тональність, тому і виникає питання, він чи автор закінчує думку: «Дозвольте мені сказати щиро, що незаймане ім'я для чоловіків і жінок є найдорожчим. Добре ім'я краще за королівське походження. Хто краде гроші – забирає тлін. Щодо нашого незайманого імені, то, хто нас його позбавляє – веде нас до убогства, але і сам від того не стає багатшим»¹³.

Як свідчить Біблія, Давид мав схильність до літератури, навіть писав власні твори, створив велику бібліотеку, ключі від якої передав названому сину Соломону. Мотив стосунків між батьком і сином є вагомим у структурі творів як В. Шекспіра, так і Дж. Геллера. Рідний син зраджує батька, тому Давид його вбиває, прийомний наслідує трон, як колись сам Давид унаслідував трон Саула. Мотив циклічності історичних подій простежується в романі Дж. Геллера, його Давид не приховує негативно-іронічного ставлення до Соломона, що наближує його образ до образу Саула, який у своєму ставленні до названого сина теж пройшов шлях «від любові до ненависті». Мотив взаєморозуміння і стосунків між поколіннями батьків та дітей є вагомим у поезії обох творів, де набуває трагічності і неоднозначності, розвивається завдяки сюжетним ситуаціям, але продовжується на підтекстовому рівні. Провина мучить Давида, саме тому він каже, що «свого Бога і свого сина втратив водночас». Розірвані стосунки між рідними стають показником того, що «щось погане коїться у Датському королівстві». У літературному дискурсі оповідання Дж. Геллера з'являється навіть В. Шекспір. Давид згадує, і у цьому випадку його думка не збігається з

¹¹ Ibid. – P. 115.

¹² Ibid. – P. 158.

¹³ Ibid. – P. 159.

голосом автора, «перехваленого писаку Шекспіра з Англії, головне вміння якого полягало у таланті злодійською манерою красти найкращі думки з творів Кіта Марло, Томаса Кіда, Плутарха, Рафаеля Голіншеда і моїх»¹⁴. Про літературний талант царя Давида йдеться у Заповіті, на старих іконах він часто зображується з лютнею, бо на ній цар чудово грав. Суміш іронії та пародії, звісна як пастіш, постає засобом характеристики персонажу, демонструє ставлення автора до свого героя.

У структурі образу поєднуються міф, художня та історична реальність, що припускає жанр притчи. Образ Давида у творчості Геллера відкриває цикл історичних портретів 80-х років, у числі яких ще й Рембрандт, Сократ. Письменник порушує канон у трактуванні Рембрандта, йде за традиційним розумінням життя і вчинків Сократа. Щодо Давида, в структурі образу вагому функцію виконує пастіш, поруч з чим відчувається мудрість, якою автор і персонаж-наратор діляться з читачем. «Якщо лежать двоє, то тепло їм; а одному як зігрітися?», – каже Біблія. Дж. Геллер бере епіграфом до свого роману тільки фрагмент фрази можливо тому, що любов Давид залишив у минулому, коли ще прислуховувався до Бога і людей? Коли чув, що вони кажуть, коли відбувався діалог, від якого зараз залишився тільки спогад. Любов є діалогом, може тому і сповідальний роман Дж. Геллера засновується на монологі головного персонажа про втрачений діалог з Богом?

Силу свого розуму і своєї душі Гамлет витрачає на помсту. У другій сцені першого акта є згадка про силу розуму персонажа, який бачить свого батька спочатку: «In my mind's eye»¹⁵. Душа Гамлета, яка страждає, відрізняє його від інших персонажів трагедії до того часу, поки ще

¹⁴ Ibid. – P. 114.

¹⁵ Shakespeare W. Hamlet / Ed. by John F. Andrews. – L.: J. M. Dent, 1993. – P. 35.

ненависть не повністю перемагає в ній любов. Трагедія Гамлета полягає у тому, що він відмовляється від живих почуттів, ускладнює своє розуміння долі, бачить тільки одну мету, одну глобальну проблему боротьби зі злом. Після смерті Гамлета Фортінбрас каже: «Похороніть його як солдата», бо він і був солдатом, тому що боротьба, а не любов у решті решт постає сенсом його життя. Відстань між словом і подією, між розвинутим інтелектом і слабкою волею характеризує не тільки образ молодого принца, від цієї хвороби страждає і Давид у трактуванні Дж. Геллера. Фанатичність, помста, ненависть руйнують гармонію душі, віддаляють людину від любові й щастя, ведуть до самотності, замикають у колі невіри. В інтерв'ю 1984 року Джозеф Геллер розповідає: «Я вірю в любов. Принаймні двічі у моїй книзі цар Давид каже про те, що щасливий шанс любити дається людині тільки раз, тому бережіть його, таку пораду я даю всім, і собі у тому числі»¹⁶. Те ж саме радить нам і В. Шекспір, заради такої поради, здається, і написано було його трагедію, стару і сучасну, вічну у прагненні привернути увагу людини до любові, до важливості чуйного, тонкого ставлення до душі коханої людини.

¹⁶ J. Heller interview with R. Koval. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.abc.net.au/rn/arts/booksw.htm>

УДК: 821.111:82-31:82-94

Марінеско Вікторія
(Запоріжжя)

**Жанрова модель
літературної біографії письменника
як форма авторської саморефлексії
в романі Пітера Акройда “Шекспір. Біографія”**

У статті розглянуто основні чинники, які зумовили інтерес англійського письменника Пітера Акройда до особистості й творчості великого драматурга Вільяма Шекспіра, а також проаналізовано роман «Шекспір. Біографія» з точки зору реалізації в ньому металітературних тенденцій. Для Акройда авторефлексивність є своєрідним способом дослідження літературності, що здійснюється за рахунок використання різноманітних художніх стратегій, формування ігрового начала та поступового розмивання меж між літературною вигадкою й реальністю.

Ключові слова: літературна біографія, літературна біографія письменника, біографічна белетристика, алюзивно-концептуальна проза, авторефлексивність, автотематичність, металітературність.

У другій половині ХХ ст. відчутно пожвавився інтерес письменників до різних жанрових модифікацій біографічного письма. Це було пов'язано зі специфікою постмодерного світосприйняття: криза метанаративів, недовіра до великих жанрових форм і авторитету автора призвели до того, що наріжним каменем художнього пошуку став не факт, а вимисел. Внаслідок цього суттєвого світоглядного зсуву література перестала сприйматись як “вікно у реальність” і набула особливої естетичної автореференційності. Якщо література не здатна правдиво мовити про світ, то у будь-якому випадку вона завжди так чи інакше мовить сама про себе. Тож у центрі інтересу постмодерних

літераторів опинились такі автотематичні проблеми, як письмо, письменництво, письменник.

В останні десятиліття в об'єктив письменницької уваги все частіше потрапляють не лише відомі політики, соціальні діячі або інші публічні персони, але й видатні літератори минулого. Напевно, немає жодного покійного видатного письменника, образ якого не оживила б художня література тієї чи іншої доби. І хоча це явище не є новим, правомірно говорити про його надзвичайну актуальність саме сьогодні. Голландська дослідниця А. Фоккема наголошує на тому, що без будь-яких перебільшень образ літератора можна назвати традиційним для постмодернізму¹.

Такій “традиціоналізації” піддаються перш за все ті автори, чия творчість знаходиться на вершині літературного Олімпу – Гомер, Вергілій, Данте, Сервантес, Шекспір, Пушкін, Вайльд, Вулф та ін. Це пов'язано з цілою низкою факторів. По-перше, сам літературний авторитет названих письменників автоматично підвищує культурну вагу нового тексту. По-друге, діалог з такими корифеями красного письменства неодмінно збагачує твір семантично і стилістично, вдосконалює творчий інструментарій автора. Крім того, одним із найважливіших факторів є сам художній світ літературного доробку цих геніїв. Він є настільки привабливим, багатоманітним, інтригуючим, що неодмінно провокує бажання долучитися до нього, зазирнути у приховані куточки, додумати, дописати, дослідити.

Не дивно, що чи не найчастіше погляд сучасних письменників звертається до творчості й життя англійського драматурга Вільяма Шекспіра. І тут справа не лише

¹ *Fokkema A. The Author: Postmodernism's Stock Character / A. Fokkema // The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature. / [ed. by P. Franssen, T. Hoenselaars] – Madison, NJ : Fairleigh Dickinson University Press, 1999. – P. 41.*

в тому, що його літературний спадок, за висловом Г. Блума, є центром західного канону². Сама його постать є тією загадкою, яку намагаються розгадати вже понад чотириста років. Адже сьогодні існує небагато однозначних та достеменних відомостей, які допомагали б реконструювати життя Великого Барда. Та й ті нечисленні факти, що маютьсся в розпорядженні вчених, не тільки мало прояснюють ситуацію, але й іноді ще більше заплутують її. Тож природно, що серед біографів Шекспіра поряд із тими, хто дошукується правди, нерідко зустрічаються й ті, хто воліє вигадувати власні “правдиві версії”.

Ще одним важливим аспектом, що привертає увагу все нових інтерпретаторів, є дивовижна універсальність генія Шекспіра. У Г. Л. Борхеса є оповідання “Усе і ніщо”, яке яскраво ілюструє всеохоплюючу природу Шекспірової творчості. В цьому оповіданні Бард звертається до Бога зі словами: “Я, той, хто був такою великою кількістю людей, даремно намагаюсь залишатися самим собою”. Всевишній відповідає: “Я також не є тим, хто я є. Я вигдав світ так само, як ти вигдаєш свої п’єси, дорогий Шекспіре. Ти – втілення однієї з моїх вигадок: як і я сам, ти – усе і ніщо”³. Г. Блум розвиває цю думку у своїй роботі: “Мабуть, можна піти ще далі й сказати про Шекспіра дещо більш борхесівське, ніж “універсальність”: Шекспір – одночасно ніхто і кожен, ніщо і все, Шекспір і є західний канон”⁴.

Відомий шекспірознавець Гаррі Тейлор пов’язує унікальність і винятковість драматургічного таланту В.Шекспіра з тим, що сьогодні великий англієць перетворився на “чорну діру”: “Світло, осяяння, інтелект, матерія – усе нескінченно ллється в нього, в той час як

² Блум Х. Шекспир как центр канона / Х. Блум // Иностранная литература. – 1998. – № 12. – С. 194–214.

³ Gross J. After Shakespeare / J. Gross. – Oxford : Oxford University Press, 2002. – Р. 6.

⁴ Блум Х. Цит. вид. – С. 214.

критиків зтягує вир його репутації; вони додають свою власну вагу до його зростаючої маси. Світло інших зірок – інших поетів, інших драматургів – викривляється і заломлюється, проходячи повз нього на своєму шляху до нас. Він деформує культурний часопростір; він переінакшує наше бачення всесвіту навколо нього”⁵. Отже, продовжуючи думку Тейлора, можна припустити, що в сучасному інтелектуальному контексті творчість Шекспіра постає чимось на кшталт “підсилювача культурних імпульсів”, який дозволяє цивілізації подивитись на себе збоку в новому масштабі. Як пише М. Гант, “в пошуках Шекспіра ми одночасно намагаємося знайти самих себе у постійному внутрішньому полюванні за відповіддю на запитання про те, хто ми є”⁶.

Здається, саме в цьому полягають основні причини, що зумовили появу численних біографій Вільяма Шекспіра, зокрема, у другій половині ХХ ст. Кожна епоха створює “свого Шекспіра”, прагнучи підлаштувати його образ до актуальних стереотипів і потреб, що і обумовлює розмаїття жанрових модифікацій біографічного письма про Шекспіра. Це і літературні біографії, в яких автори мають на меті сформулювати якомога цілісніше та правдивіше бачення життя Великого Барда (С. Грінблатт “Віллі у світі. Як Шекспір став Шекспіром”, П. Гонан “Життя Шекспіра”, Дж. Шапіро “1599: Один рік з життя Вільяма Шекспіра” та ін.). Це і біографічна белетристика, де факт і вимисел примхливо переплітаються (Е. Берджес “Закоханий Шекспір”, Дж. Вінфілд “Мене звати Віл”, Ю. Домбровський “Смаглява леді” та ін.). Це і алюзивно-концептуальна проза, що перетворює Шекспіра на виключно літературний персонаж, який діє за законами

⁵ *Taylor G. Reinventing Shakespeare. A Cultural History From the Restoration to the Present / Gary Taylor. – London : Hogarth Press, 1990. – P. 410.*

⁶ *Hunt M. Looking for Hamlet / M. Hunt. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2007. – P. 10.*

художньої літератури, або навіть на ледь відчутну алюзію, яка слугує меті авторської доактуалізації (А. Азімов “Безсмертний Бард”, Дж. Ффорде “В державі завелась гнилизна, або Гамбіт Мінотавра”, У. Сандерс “Невідомий Гамлет” та ін.).

Одним із найбільш репрезентативних зразків саме літературної біографії є роман Пітера Акройда “Шекспір. Біографія”. Пітер Акройд належить до найбільш відомих та популярних письменників сучасної Великої Британії. Його творчість незмінно привертає до себе увагу дослідників. Так, зокрема, вивченню творчого шляху письменника присвячені дослідження Р. Філда⁷, Р. Кейвні⁸, Дж. Гібсон і Дж. Вулфрейза⁹, П. МакГреса¹⁰, Г. Колесник¹¹ та багатьох інших.

Уже перший роман письменника “Велика лондонська пожежа” (1982), побудований на алюзіях до біографії Чарльза Діккенса та його роману “Крихітка Дорріт”, окреслив коло його творчих зацікавлень: це діалог історії й літератури, взаємодія вимислу і факту, переплетення реальних біографічних деталей з авторськими фантазіями. Саме цю проблематику Акройд ретельно досліджує у таких своїх наступних романах, як “Заповіт Оскара Уайльда” (1983), “Чаттертон” (1987), “Будинок доктора Ді” (1993), “Мільтон в Америці” (1996), “Листи Платона” (1999), “Лондонські автори” (2004) та ін.

⁷ Field R. Writers. Peter Ackroyd [Електронний ресурс] / R. Field. – Режим доступу : <http://literature.britishcouncil.org/peter-ackroyd>

⁸ Kaveney R. Sinclair, Ackroyd and the London Novel / R. Kaveny // New Statesman and Society. – 1994. – № 39 (Sept. 9). – P. 39.

⁹ Gibson J., Wolfreys J. Peter Ackroyd: The Ludic and Labyrinthine Text / J. Gibson, J. Wolfrey. – N.Y. : Routledge, 2000. – 311 p.

¹⁰ McGrath P. Peter Ackroyd [Електронний ресурс] / P. McGrath. – Режим доступу : <http://bombsite.com/issues/26/articles/1168>

¹¹ Колесник Г. Л. Модифікація жанру біографії у творчості Пітера Акройда : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Ганна Леонідівна Колесник. – К., 2008. – 20 с.

Родерік Філд писав про творчість Акройда: “Укорінене в одній з найулюбленіших операцій Акройда – реконструкції минулого – біографічне письмо Акройда в багатьох аспектах невідділиме від його романістики. Змінюючи тон і стиль у відповідності з тим автором, про якого він пише, Акройд створює свого власного Паунда, Еліота, Діккенса, Блейка і Мура. Він порушує причинно-наслідкову лінійність і відкриває наративні імпульси літературної історії, виразно “фікціоналізуючи” біографію”¹².

Як можна помітити, більшість Акройдових творів тим чи іншим чином пов’язані з літературною тематикою і проблематикою (він писав про Езру Паунда, Оскара Вайльда, Томаса Стернза Еліота, Чаттертона, Блейка, Томаса Мора, Едгара По тощо), тобто є за своєю природою автотематичними. Ключову позицію серед таких творів посідає роман “Шекспір. Біографія”, який присвячено науково-художньому дослідженню життя Шекспіра.

П. Акройд – відомий знавець світової і, зокрема, англійської літератури. Літературні проблеми завжди цікавили його і ставали предметом обговорення у численних інтерв’ю. Так, приміром, в одному з інтерв’ю він наступним чином прокоментував своє захоплення творчістю Шекспіра: “Сьогодні є дуже мало справжніх трагедій англійською мовою, окрім тих, що написав Шекспір; трагедія повільно зісковзує у бік надмірних жахів або готичності; так само дуже мало любові, вона поступово перетворюється на пародію або сентиментальність”¹³. Тож, думається, для П. Акройда дослідження творчості Шекспіра багато в чому було дослідженням літератури як такої, самої природи літературності.

Більш того, Шекспір для Акройда цікавий тим, що драматург є своєрідною “квінтесенцією англійськості”. Проблеми національної літератури завжди були для нього

¹² *Field R. Op. cit.*

¹³ *Kaveney R. Op. cit.*

серед пріоритетних. У 1993 році, приміром, він прочитав у Кембриджському університеті публічну лекцію “Англійськість англійської літератури” ('The Englishness of English Literature'), яка була своєрідною спробою охопити та проілюструвати на прикладах ті якості, які втілюють у собі англійський дух¹⁴.

Однією з причин звернення Акройда до творчості Шекспіра був той факт, що творче життя великого драматурга пройшло саме у Лондоні. Лондон став місцем дії і в більшості романів самого П. Акройда. В його творчості це місто постає цариною потойбічного, в якій діють чарівники, големи і чорна магія, і в той же час Лондон стає тим самим текстом, з якого походять усі інші англійські тексти. Це – колиска англійського Ренесансу, яку Акройд відтворює і оживляє у своїх книгах. Як пише Родерік Філд, “це місто для Акройда – джерело невичерпного натхнення, яке сприяє розгортанню його креативності, самосвідомості і рефлексивності. Католик і лондонець, Акройд прославляв Нереальне Місто протягом усієї кар’єри, намагаючись відобразити його гетерогенність, складність та енергійність в тому стилі, який ми сьогодні називаємо “нео-готичним”, (пост)-модерним епосом, метафізичним детективом й історіографічною металітературою”¹⁵.

Як письменник-постмодерніст, П. Акройд приділяє багато уваги експериментам з формою. Саме жанрові модифікації стають для нього одним із ключових механізмів літературної рефлексії. Жанровий різновид літературної біографії, до якої належить роман “Шекспір. Біографія”, відкриває широкий простір для дослідження природи літературності, адже саме в його межах можна визначити тонку грань між вигадкою і фактом, дослідити

¹⁴ Lewis B. *My Words Echo Thus: Possessing the Past in Peter Ackroyd* / Barry Lewis. – Columbia : University of South Carolina Press, 2007. – P. 13.

¹⁵ Field R. *Op. cit.*

співвідношення реального і уявного, висвітлити взаємодію мімезису і дієгезису, тобто літературного твору як відтворення реальності або створення нової реальності. Сам Акройд відзначав в одному з інтерв'ю, що обидва аспекти художньої творчості є тісно пов'язаними: “В цілому вони стають одним цілим. Вигадування неможливе у вакуумі; йому завжди потрібно від чогось відштовхуватися, або ж на щось спиратися, великою мірою на те, як інші люди використовують мову. Отже, вигадування є формою мімезису. З іншого боку, ідея транскрибування або копіювання зовнішнього світу сама по собі є формою вигадування”¹⁶.

Таким чином, можна стверджувати, що сам жанр літературної біографії письменника стає для Акройда механізмом літературної рефлексії на внутрішньому та зовнішньому рівнях. Експліцитно в романі автор торкається таких автотематичних проблем, як письменник і суспільство, геній і історія, творчість і побут. На імпліцитному рівні сам роман є метатекстуальним дослідженням природи літератури як постійної взаємодії традиції і новаторства, вигадування і копіювання, мімезису і дієгезису, факту і вимислу.

Для П. Акройда авторефлексивність є своєрідним засобом дослідження літературності. В його творі “Шекспір. Біографія” авторефлексивність реалізується через використання різноманітних стратегій, які разом формують дуже своєрідну властивість акройдівського тексту, яку сам автор визначає як “Gamesomeness”¹⁷, тобто ігровий характер, що реалізується у поступовому стиранні меж між літературною вигадкою та реальністю.

Авторефлексивність в романі П.Акройда “Шекспір. Біографія” реалізується на різних рівнях. По-перше, це, звичайно, рівень архітекстуальності, адже роман належить

¹⁶ Kaveney R. Op. cit.

¹⁷ Field R. Op. cit.

до жанрового різновиду “літературна біографія письменника”. Головним героєм роману є письменник – В. Шекспір, а також важливими персонажами є інші елізаветинські літератори та актори. Сюжет обертається навколо постаті драматурга та його літературної діяльності. Тож, природною постає автотематичність роману, тобто зверненість його до проблем письменницької праці.

Крім того, авторефлексивність твору проявляється на рівні самосвідомості тексту, тобто свідомого підкреслення автором того факту, що твір є тільки літературним текстом і не претендує на те, щоб відображати остаточну “істину” про світ.

Авторефлексивність роману есплікується вже на рівні назви, яка відверто маніфестує жанр та основну дійову особу – “Шекспір. Біографія”. Назва є доволі стислою, проте містить вичерпну інформацію про зміст твору. Формально твір поділено на дев’ять основних частин, кожна з яких прив’язана до певної локації або театральної трупи, важливої на даному етапі життя Шекспіра: це 1) Стретфорд-на-Ейвоні; 2) Слуги Її Величності королеви; 3) Слуги лорда Стрейнджа; 4) Слуги графа Пембрука; 5) Слуги лорда Камергера; 6) “Нью-Плейс”; 7) Глобус; 8) Слуги короля; 9) “Блекфрайерз”.

На противагу стислій назві твору та доволі стислим заголовкам підрозділів, розділи біографії мають більш розгорнуті назви, які експліцитно підкреслюють її літературність. Для кожного розділу Акройд обирає певну цитату з шекспірівських творів з огляду на ті події, що відбувалися на відповідному етапі життєвого шляху драматурга. Так, приміром, для першого розділу Акройд обирає рядки з комедії “Багато галасу з нічого”: “There was a star danced, and under that was I born”¹⁸ (“Але саме в той час на небі танцювала зірка, і під нею я народилась на

¹⁸ Ackroyd P. Shakespeare. The Biography / Peter Ackroyd. – N.Y. : Anchor Books, 2006. – P. 3.

світ”¹⁹). Ця цитата розкриває смисл розділу, який оповідає про народження Шекспіра. Уважний читач може пригадати її контекст у тексті комедії, де Дон Педро говорить, що час народження Беатріче був веселим, а дотепна дівчина відповідає, що мати її кричала і плакала, та ще й зірка танцювала в небі. Цим Акройд підкреслює усі ті небезпеки, які чекали на новонародженого малюка у ренесансному світі.

Наступний розділ має назву “*She is my essence*”²⁰ (“Без неї я – ніщо!”²¹), яка є рядком із комедії “Два веронці”. Ця цитата не дає прямого натяку на те, про що йтиме мова у розділі. Навпаки, вона слугує своєрідною загадкою, пропонуючи читачеві самому визначити, в чому ж полягала сутність особистості Шекспіра. Так, у розділі йдеться про Ворікшир, тобто місцевість, в якій народився і виріс Шекспір. Природа цього краю, на думку автора, могла суттєво вплинути на формування творчого генія драматурга.

Важливим елементом авторефлексії в романі є вступ “Від автора”²², де прояснюються певні “технічні” моменти: питання термінології, специфіка історії друкування Шекспірових творів – зокрема наявність “добрих” і “поганих” (піратських) кварто і фолію, а також перші спроби викладення біографічних свідчень про Шекспіра. Сам цей вступ є втіленням виразної літературності твору, а також його орієнтації на науковий шекспірівський дискурс.

Іншими паратекстуальними фрагментами є значна за обсягом бібліографія, що включає наукові шекспірознавчі дослідження, та хронологія творів Шекспіра. Також до

¹⁹ *Шекспір В.* Багато галасу з нічого / Вільям Шекспір // Твори в шести томах. – Київ : Дніпро, 1985. – Т. 4. – С. 27.

²⁰ *Ackroyd P.* Op. cit. – P. 6.

²¹ *Шекспір В.* Два веронці / Вільям Шекспір // Твори в шести томах. – Київ : Дніпро, 1985. – Т. 2. – С. 192.

²² *Ackroyd P.* Op. cit. – P. xv-xvi.

книги увійшли два типи ілюстрацій. По-перше, це художні графічні ілюстрації Джона Гілберта до творів В. Шекспіра, які формують загальний настрій та більш сприятливу атмосферу рецепції. По-друге, це фотографії, на яких зображено шекспірівські пам'ятки та артефакти єлизаветинської доби. І нарешті, дуже цікавими є примітки, що зустрічаються майже на кожній сторінці роману та включають вихідні дані цитат, пояснення, коментарі й уточнення. Усі ці фрагменти є доволі важливими елементами документального плану літературної біографії, написаної П. Акройдом. Вони, з одного боку, полегшують сприйняття значного обсягу інформації читачем і надають йому можливості для подальшого самостійного вивчення проблеми, а з іншого боку – підкреслюють “актуальність” твору, його орієнтацію на історичну достовірність.

На рівні хронотопу авторефлексивність твору втілюється в тому, що, попри точно задані й чітко визначені місце та час дії – Англія 1564–1616 років, пізньоренесансний часопросторовий шар постійно перетинається з сучасністю, оскільки наратор пропонує читачеві уявити собі ті чи інші реалії та співвіднести свої уявлення з ренесансною дійсністю. Так, приміром, Акройд пише: “При згадці про ліс можна було б уявити собі непролазну хащу, але у шістнадцятому столітті було по-іншому”²³. Також в іншому місці: “Вона [Анна Гетевей – **В.М.**] була на вісім років старшою – у рік весілля йому [Шекспіру – **В.М.**] виповнилося вісімнадцять, їй – двадцять шість, однак через те, що тривалість життя в ті часи була коротшою, вікова різниця відчувалася більше, ніж у наші дні”²⁴. Таке суміщення хронотопів дає цікавий ефект, коли увага читача вимушена активно слідкувати за розгортанням авторської думки і, таким чином, навіть найдрібніші деталі не залишаються непоміченими.

²³ Ackroyd P. Op. cit. – P. 6.

²⁴ Ibid. – P. 88.

Співвіднесення двох хронотопів, крім того, допомагає авторові інтерпретувати творчість Шекспіра, проводячи яскраві паралелі з сучасністю: “На цих ранніх етапах своєї кар’єри Шекспір все ще наслідує Марло і Гріна такою мірою, що один або два дослідники приписали їм ці п’єси. Але це й найбільшою мірою є неймовірним. Найкраща аналогія для цих п’єс з наших часів – історичні фільми Сергія Ейзенштейна, зокрема дві частини “Івана Грозного”, де похмурі обряди та гротескний фарс поєднуються на фоні грандіозної величі. Можна уявити, що шекспірівські актори стилізували свою гру так само, як і радянські кіноактори. В п’єсах було представлено ритуалізоване суспільство, в якому величезне значення надавалось геральдиці та генеалогії. Самі п’єси є своєрідним ритуалом – так, релігійна церемонія супроводжується співами й заклинаннями”²⁵. Тут інтермедійна алюзія дозволяє читачеві краще зрозуміти сутність авторської думки, а також співвіднести творчість драматурга з сучасним мистецтвом.

Авторефлексивність літературної оповіді проявляється в тексті на рівні наративу. Так, очевидним є той факт, що наратор – це людина сучасна, обізнана, освічена, образ якої ідентифікується читачем з постаттю самого Пітера Акройда. Вже на першій сторінці роману оповідач демонструє гарне знання тогочасного контексту: “Священик, який вів записи у церковній книзі, написав «Guilelmus filius Johannes Shakespeare», зробив помилку у латинському відмінюванні: він мав написати: «Johannis»”²⁶. Відчуваючи високий рівень знань наратора, читач одразу ж починає поважати його та довіряти його оповіді.

Вочевидь, контакт з читачем є дуже важливим для Акройда і його стратегії стилізації твору. Крім того, доволі виразним є авторський метатекст, що покликаний вести

²⁵ Ibid. – P. 175.

²⁶ Ibid. – P. 3.

читача за собою: приміром, “ми занадто далеко забігли вперед у нашій оповіді”²⁷. Тій самій меті слугують і риторичні запитання, якими насичений текст: “Може, це місто вбило його?”²⁸, “Яке ще ім’я могло звучати більш героїчно?”²⁹, “Хто міг сказати, коли закінчиться чума, і чи закінчиться взагалі?”³⁰ тощо.

Погляд наратора на створення літературного твору є виразно постмодерним. Він намагається уникати однозначних та безапеляційних тверджень. Лексика виразно підкреслює умовність оповіді. Так, уже перший розділ роману починається з подібного метатексту: “Прийнято вважати, що Вільям Шекспір народився 23 квітня 1564 року, в день святого Георгія. Насправді, це могло статись і 21 чи 22 квітня, але збіг зі святом більш личив такій події”³¹. Цей початок задає тон усьому подальшому тексту, адже він містить фразу “прийнято вважати”, яка відразу дистанціює автора від будь-яких суджень, підкреслюючи умовність усіх загальноприйнятих висновків завдяки протиставленню “прийнято вважати / насправді”. Тим самим Акройд з перших рядків підкреслює штучність такого мисленнєвого конструкту, як біографія Шекспіра. Наведена цитата також вказує на приналежність великого драматурга до ключових атрибутів англійського національного духу, адже англійцям, як можна побачити, зручніше було визнати збіг дня народження Великого Барда та дня святого, який вважався покровителем Англії.

Отже, Акройд наголошує на тому, що загальноприйнята інтерпретація біографії Шекспіра базується на здогадках і припущеннях. За умови відсутності ґрунтов-

²⁷ Ibid. – P. 104.

²⁸ Ibid. – P. 4.

²⁹ Ibid. – P. 182.

³⁰ Ibid. – P. 203.

³¹ Ibid. – P. 3.

них доказів, що розкривали б ймовірне автобіографічне підґрунтя його творів, усе, що ми можемо, це конструювати більш-менш правдоподібні історії про великого драматурга. Тим не менш, у зв'язку з відсутністю переконливішої альтернативи, за відправну точку зазвичай береться загальноприйнята усталена інтерпретація ключових біографічних фактів. Тому природно, що автор постійно використовує такі фразеологічні звороти, як “можливо”, “зазвичай”, “можна припустити”, “мали б” тощо.

У цілому ж стиль оповіді відповідає поставленій меті – стилізації тексту під класичні біографічні твори: речення складні, доволі довгі й нерідко займають декілька рядків, містять багато переліків, прикметники є дуже частотними. Так відбувається тому, що Акройд намагається надати читачеві якомога більше інформації для осмислення. Також текст містить чимало безособових конструкцій, що дозволяє автору певною мірою дистанціюватись від оповіді.

Варто відзначити, що текст роману надзвичайно насичений цитатами, які можна умовно розподілити на чотири великі групи:

а) цитати з творів Шекспіра (вони завжди щільно вплетені у текст роману і дозволяють довести ту чи іншу думку. У цьому відношенні, приміром, цікавим є наступний пасаж: “У дванадцяти випадках слово “hum” (дзижчати; містифікувати) тісно пов’язане зі смертю, як в “Отелло”:

Desdemona: If you say so, I hope you will not kill me.
Othello: Hum.

І в “Цимбеліні”:

Cloten: Humh.

Pisanio: I’ll write to my Lord she is dead.

Так, нібито мова сама собі щось тихо бурмоче”³²);

³² Ibid. – P. 257.

б) цитати-висловлювання сучасників Шекспіра (приміром, “Як сказав Томас Неш про своїх колишніх товаришів, «ми веселі, коли нас готові проштрикнути мечем, ми пиячимо у шинках і нариваємося на безліч неприємностей через дрібниці»”³³);

в) цитати шекспірознавців та шанувальників творчості Шекспіра, що належать до різних епох (приміром, “Колрідж у «Застольних бесідах» від 7 квітня 1833 року відзначив, що «кожне речення у Шекспіра природнім чином породжує наступне; смисл “зітканий”. Він проноситься крізь темряву, як метеор»”³⁴).

г) цитати-висловлювання відомих людей, не пов’язані безпосередньо з Шекспіром (приміром, “Джон Кітс писав, що поет – це найменш поетичне у світі створіння, адже у нього немає свого “я”: він постійно заповнює собою різні оболонки”³⁵).

Усі цитати, що обов’язково супроводжуються докладними вихідними даними, формують своєрідну поліфонічність і багатоголосся тексту, завдяки чому створюється ілюзія документальної об’єктивності наративу.

Іншим важливим моментом, який оприявнює літературну рефлексивність твору, є наявність точних статистичних даних. Так, приміром, Акройд детально змальовує демографічну ситуацію в ренесансній Англії: “В XVI столітті смертність серед немовлят була дуже високою. Дев’ять відсотків немовлят помирали в перший тиждень, наступні одинадцять – не проживали й місяця. Того десятиліття, коли народився Шекспір, у Стратфорді в середньому щорічно відбулося 62,8 хрестин і 42,8 відспівувань. <...> Середня тривалість життя дорослого чоловіка дорівнювала сорока семи рокам. <...> Середня тривалість життя в Лондоні у багатших районах складала

³³ Ibid. – P. 143.

³⁴ Ibid. – P. 258.

³⁵ Ibid. – P. 260.

тридцять п'ять років, у бідніших – двадцять п'ять”³⁶. Втім, статистичні відомості письменник завжди супроводжує цікавими літературознавчими або культурологічними висновками. Зокрема, після наведеної вище цитати читаємо: “Такий розгул смерті призвів до неминучих наслідків: половині населення не було й двадцяти. Це було молоде культурне середовище, енергійне та честлюбне. Сам Лондон був вічно молодим”³⁷. Отже, статистика у Акройда завжди пов'язана з власне літературознавчим, літературно-критичним та художнім аспектами тексту.

Цікавою авторефлексивною рисою акройдівського тексту є наявність пояснень етимології того чи іншого слова: “слово “afon” у кельтів означало річку”³⁸, “Назва “Стратфорд” походить від римського *straet* (дорога), що означало бруківку через бід”³⁹, “у словнику елізаветинського театру слово “*shape*” означало сценічний костюм, “*habitation*” — місце, де мусив стояти актор, а “пате” — свиток з ім'ям персонажа, що висів у нього на грудях”⁴⁰. Такі суто лінгвістичні відступи, з одного боку, є корисним для читача інструментальним метатекстом, а з іншого боку, ще раз підкреслюють виразну лінгвоцентричність тексту.

Отже, дослідивши ті метатекстуальні стратегії, які використовуються Акройдом в романі “Шекспір. Біографія”, правомірно сказати, що літературна рефлексивність реалізується в ньому на всіх рівнях: жанру, паратексту, хронотопу, наративу, сюжету і образів, стилю, проблематики.

Таким чином, можна стверджувати, що сама жанрова модель літературної біографії письменника за своєю

³⁶ Ibid. – P. 4.

³⁷ Ibid.

³⁸ Ibid. – P. 9.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Ibid. – P. 263.

природою є поліфункціональною. Вона спрямована не тільки на створення панорамної картини життя історичної особи, що базується в першу чергу на фактах і документах, а й на проникливе та натхненне дослідження іманентної сутності літератури як такої, її національної своєрідності, самого процесу письма, таємниць таланту, осяяння, творчої інтуїції. Акройд не лише скрупульозно складає мозаїку життєпису В. Шекспіра, але й намагається віднайти джерела його геніальності. Одночасно його роман віддзеркалює той культурний стереотип, який є актуальним для сучасного покоління читачів, а також ті рецептивні зміни, що були зумовлені формуванням цього стереотипу. Так, у пошуках Шекспіра акройдівський читач знаходить і самого себе.

УДК: 821.111. – 34 ПРАТЧЕТТ. 09

Канчура Євгенія
(сmt. Любар, Житомирська обл.)

Роль шекспірівського інтертексту в поетиці романів циклу про Дискосвіт Террі Претчетта.

Террі Претчетт, сучасний англійський фантаст, широко використовує інтертекстуальні прийоми у своїй творчості. Значну роль в його поетиці відіграють алюзії на доробок Вільяма Шекспіра, що органічно вводить змодельований фентезійний світ у контекст фонового знання читача. Водночас, переосмислення класичних творів дозволяє письменнику висловити свої етичні пріоритети та виразити ідейні домінанти циклу. Змальовуючи світ, де панує текстуалізована свідомість, Претчетт підкреслює роль зв'язку людини та землі, значущість особистого вибору та свободу волі.

***Ключові слова:** фентезі, постмодернізм, інтертекстуальність, Вільям Шекспір, Террі Претчетт.*

У корпусі текстів Претчетта Шекспірівський інтертекст займає провідну позицію. В циклі про Дискосвіт наявні не лише окремі алюзії на елементи драм чи сонетів Шекспіра: два романи привертають увагу дослідників своїми композиційними рішеннями, якими вони завдячують „Макбету” та „Сну літньої ночі”. Це „Пани та пані” та „Віщі сестри”, які належать до ланкрського підциклу. „Віщі сестри”, окрім „Макбета”, мають інтертекстуальні зв'язки з „Гамлетом” та „Королем Ліром”, „Сном літньої ночі” та „Дванадцятю ніччю”, хроніками („Генріх IV”, „Генріх V”, „Ричард III”), в романі є посилення на „Бурю” та XVIII сонет. Окрім того вже в цьому романі розповідається про будівництво в Анк-Морпорку театру „Диск”, а образ його провідного

драматургу змальовано з Шекспіра. „Пани та пані” також насичені алюзіями на творчість Шекспіра: окрім головного джерела, „Сну літньої ночі”, присутні посилання на хроніки („Генріх IV”, „Генріх V”), „Зимову казку”, „Приборкання норовливої”, „Дванадцяті ніч”, „Гамлета”. Цікаво, що в романі наявна також алюзія на „Мальтійського єврея” Крістофера Марло, тобто, Претчетт відтворює атмосферу не лише шекспірівської драматургії, але й всієї доби.

Наша розвідка присвячена ролі шекспірівського інтертексту в побудові моделі текстуалізованого світу, створеного Террі Претчеттом. Значення феномену інтертекстуальності для вивчення метажанру фентезі відзначається багатьма дослідниками. Зокрема, О. М. Ковтун у монографії „Поетика незвичайного”, де розробляється методика дослідження фантастичних творів, називає інтертекстуальність фентезі-припущення¹ провідною особливістю метажанру, яка визначає його специфіку та формує сюжет творів. Дослідниця зазначає: „У цьому випадку мотивація виноситься за межі тексту і часто видається такою, що взагалі не існує. У фентезі реальність постає у чарівному вигляді тому, що (переконує читачів автор) такою вона є насправді і такою була завжди, але саме через свою чарівність не могла бути адекватно сприйнята раціональною свідомістю епохи. Фентезі-припущення не потребує безпосередньої сюжетної мотивації, оскільки спирається на розмиті та туманні суттєві знання і уявлення про світ, що є в кожній людини ще з до-наукового і поза-наукового джерела: чи то з вродженого підсвідомого досвіду, чи то з культурного тексту епохи”². При цьому важливо, що інтертекстуальне

¹ Ковтун Е. Н. Поэтика необычайного: Художественные миры фантастики, волшебной сказки, утопии, притчи и мифа: (На материале европейской литературы первой половины XX века) / Ковтун Е. Н. — М.: Изд-во Моск. ун-та, 1999. — С. 101.

² Там само.

тло романів фентезі складають не лише фольклорні чи міфологічні джерела. Особливістю фентезі доби постмодернізму є постійне апелювання до культурного фону сучасного суспільства, який сформовано як творами високої класики, так і явищами популярної культури (зокрема, графічними романами, фільмами, тощо).

Враховуючи роль інтертекстуальності для встановлення основних закономірностей поетики метажанру, дослідники фентезі приділяють значну увагу вивченню джерел алюзій кожного з письменників. Так, українськими літературознавцями були досліджені зв'язки творчості Урсули Ле Гуїн з даосизмом та психоаналітичними роботами К. Г. Юнга³, кельтське підґрунтя творчості Дж. Р. Р. Толкіна⁴ та Террі Претчетта⁵. В наших роботах ми прагнемо дослідити зв'язок інтертекстуальності з ідейними домінантами романів Претчетта, саме тому аналіз ролі шекспірівського інтертексту виявляється нам одним із найважливіших аспектів цієї проблеми, як в контексті вивчення метажанру фентезі, так і в контексті дослідження сучасних творів красного письменства, суголосних постмодернізму.

Зв'язок доробку Претчетта з шекспірівською спадщиною є настільки очевидним, що дослідники творчості фантаста нерідко обмежуються простою констатацією факту⁶, не коментуючи деталей, аналіз яких сприяє

³ Криницька Н. І. Фантастичні твори Урсули Ле Гуїн: онтопоетичні аспекти. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. / Криницька Н. І. – Дніпропетровськ, 2008 – 20 с.

⁴ Тихомирова О. В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук. / О. В. Тихомирова. – К., 2003. – 20 с.

⁵ Тихомирова О. В. Кельтські мотиви в фентезі Террі Претчетта // Мова. Культура. Комунікація: Матеріали І-ї Міжнародної наукової конференції (Чернігів, 16 квітня 2010 р.). – Чернігів: Чернігівський національний педагогічний університет імені Т. Г. Шевченка. – 2010. – С. 129-131.

⁶ Butler A. M. Terry Pratchett: Guilty Of Literature / Andrew M. Butler. – Baltimore, Old Earth Books: – 2004. – 344 с.

розкриттю ідейного змісту творів. Розвідки в галузі інтертекстуальності відзначають використання текстів Шекспіра у пародійному чи іронічному контексті⁷ та вказують на походження прототипів багатьох персонажів Дискосвіту (наприклад, трійці відьом) з п'єс класика доби Ренесансу. Слід відзначити спостереження Кристофера Брайанта, який, аналізуючи особливості постмодерністської пародії у Террі Претчетта, підкреслює: запозичення з доробку Шекспіра відбуваються у комплексі з алюзіями на сучасне тло популярної культури (рок-пісні, кінематограф, тощо) та створюють умови для сприйняття й розуміння читачем тексту роману, забезпечуючи, водночас, ефект одивнення реальності та відмежування її від фантазійного світу циклу⁸. Попри встановлену К. Брайантом закономірність, аналіз шекспірівського інтертексту в доробку Претчетта здійснюється фрагментарно, що призводить до найзагальніших висновків. Проте наші дослідження доводять, що ідейний зміст романів Претчетта напряду пов'язаний із джерельною базою алюзій та особливостями їхнього використання. На нашу думку, підхід Претчетта до шекспірівського інтертексту потребує глибшого вивчення, зокрема задля встановлення зв'язку з ідейними домінантами творчості письменника, що й є метою даної розвідки.

За влучним висловом Ф. Міллер, використання Претчеттом шекспірівського інтертексту є „поверненням на рідний англійський ґрунт” („Pratchett returned to English home ground”)⁹. Дійсно, першим і найбільш очевидним

⁷ Andersen D. Bewitching Writing. An Analysis of Intertextual Resonance in the Witchsequence of Terry Pratchett's Discworld / Andersen D. – Aalborg, 2006. – 91 с.; Miller F. Terry Pratchett: The Soul of Wit / Miller F. // Contemporary Literary Criticism. – Detroit, Mich: Thomson Gale, – 2005 – vol. 197.

⁸ Bryant C. Postmodern Parody In The Discworld Novels of Terry Pratchett [Електронний ресурс]: Dissertation presented for the degree of Bachelor of Arts, Single Honours in English, Faculty Of Arts And Education. University Of Plymouth / Bryant C. // The L-Space Web: Analysis – режим доступу до дисертації: <http://www.lspace.org/books/analysis/christopher-bryant.html>

⁹ Miller F. Op. cit.

значенням цих алюзій є створення атмосфери занурення в англійський культурний субстрат, проведення паралелі між Дискосвітом (зокрема його сільською місцевістю, Ланкром) та знайомою кожному англійському читачеві з дитинства літературною основою. Сам письменник стверджує: „я не думаю, що кожен впізнає всі найменші посилення, які є в книзі [йдеться про „Віщих сестер” – Є. К.], та в тому, що стосується „Макбета”, це не має значення, адже кожному в Англії достеменно відомо: в „Макбеті” є три відьми, які ніби то підштовхують шотландських королів вбивати один одного, а ще там є „Булькай, пухкай, чахкай, чан, / Зварюйсь, трута і дурман!”¹⁰. Роль такого звернення до джерела сформульована самим автором: „Одна з переваг, яку ви отримуєте, полягає в тому, що первинний текст, первинні очікування читача діють, як могутній локомотив, що тягне вперед, за собою”¹¹. Алюзії на творчість класика англійської літератури створюють постійний і міцний ефект присутності читача в текстуальному просторі.

У циклі про Дискосвіт наявні не лише окремі алюзії на ті чи інші елементи драм або сонетів Шекспіра. Два романи привертають увагу дослідників своєю композицією, яка побудована за допомогою пародії на драми Шекспіра. Це „Віщі сестри” (Wyrd Sisters, 1988) та „Пани та пані” (Lords and Ladies, 1992). Підкреслимо, що попри очевидний зв’язок „Віщих сестер” з „Макбетом” в романі наявні також чіткі алюзії на „Гамлета”, що привертає увагу до певної закономірності: Претчетт звертається до двох творів Шекспіра, що містять вставні п’єси як

¹⁰ Do You Consider Yourself a Postmodern Author?: Interviews with Contemporary English Writers / Ed. by Rudolf Freiburg, Jan Schnitker. – Münster: Lit, 1999. – P. 189. (Переклад цитат з „Макбета” Бориса Тена (за участю Віктора Гуменюка). Цит. за Шекспір Вільям, твори в 6 томах, К. : „Дніпро” 1986. – Т. 5).

¹¹ Ibid.

елемент, що рухає сюжет, і слідом за першоджерелом, двічі користується цим прийомом.

Фабула роману „Віщі сестри” відтворює не весь конфлікт „Макбета”, а лише його складові частини. Зв’язок образів та елементів сюжету не калькує детально „шотландську п’єсу”, а створює текстуальне тло, яке викликає у читача відчуття занурення в атмосферу трагедії. Так, герцог-узурпатор вбиває законного короля до зустрічі з трьома „віщими сестрами”. Відьми не пророкують його стрімкої кар’єри, а навпаки, відсторонюються від участі у політичних колізіях. Звернення відьом до майбутнього короля відтворюються в сцені сну Томджона (справжнього нащадка престолу), тобто, є закликом до відновлення справедливості, а не спробою схилити героя до зlodіяння. Образи герцога та герцогині Фелметів, змальовані з подружжя Макбетів, в багатьох деталях відтворюють риси класичних образів: герцог постійно намагається відмити закривавлені руки, герцогиня дорікає йому за нерішучість та підштовхує до нових зlodіянь задля зміцнення влади. Мотив Бірнамського лісу звучить у романі в новому ключі – як усвідомлення узурпатором його ненависті до захопленого королівства та як помста землі нелюбому володарю. Слід зазначити, що остання тема постає провідною ідейною домінантою роману. Стосунки землі та людини, що за неї відповідає, розглядаються автором у контексті реалізації міфологічного мотиву зв’язку володаря, жриці та землі, як уже зазначалося в наших дослідженнях¹².

Образи трьох відьом, з першої появи на сторінках роману, викликають асоціації з віщими сестрами Шекспіра: ніч, буря, вогонь під котлом, три темні силуети

¹² Канчура Є. Мотив єднання з землею у постмодерній фентезі (на матеріалі романів Террі Претчетта) / Євгенія Канчура // Вісник Львівського університету. Серія іноземні мови. збірник наукових праць. вип. 18 -- Львів: Львівський Національний Університет ім. І. Франка. – 2011 – С. 120-128.

навколо нього. Та в котлі вариться лише чай (до якого смакує домашнє печиво), а на обов'язкове питання „Коли ще стрінемося ми ...?”¹³, звучить цілком побутова відповідь „Ну, в мене наступного вівторка, ніби то виходить”¹⁴. Аналогічно Претчетт деконструє сцену чаклування біля котла, майже дослівно цитуючи фрагменти, які, завдяки словам його героїнь починають нагадувати розмови домогосподарок на кухні. „*Тигральбухи заляті... – А це ще що таке? – Тож тельбухи тигра! Наш Вейн їх у заїжджого торговця купив. – Ти певна, що це саме воно? – Ну, тож Вейн питав саме них!*”¹⁵. До чаклунської формули додаються екологічні нюанси: наймолодша відьма, долаючи невдоволення подруг, замінює кров мавпи її ж волоссям, а замість жаби додає злакові висівки. Подібна деконструкція відбувається і в сцені сну Томджона, який чує „*все якесь „Славен будь!*” (бо так треба говорити з королями, твердить одна з відьом)¹⁶, а просто під час урочистої промови одна з відьом намагається з'ясувати „майбутній – після чого?” (“*who shall be king hereafter?*” And then one of them said, “*Here after what?*”). Претчетт досягає подвійного пародійного ефекту під час опису інсценізації замовленої п'єси, де відьми чують свій власний рецепт чаклунства у переказі акторів, та спростовують його, як безпідставне звинувачення. „*Ніколи я не спричиняла загибелі кораблів!*” – звучить як відгомін 3 сцени 1 дії трагедії та водночас спонукає відьом зруйнувати магію театральної вистави, позбавивши її впливу на свідомість глядачів.

Вплив сугестивної сили слова на свідомість та реальність – ще одна провідна тема роману, яка роз-

¹³ *Шекспір В.* Макбет / переклад Б. Тена з участю В. Гуменюка / В. Шекспір: зібрання творів у 6-ти томах. Том. 5. – К.: „Дніпро”, 1986. – С. 346.

¹⁴ *Pratchett T.* Wyrd Sisters [роман] / Pratchett Terry – N.Y.: Harpertorch, 2001. – 288 с.

¹⁵ Ibid.

¹⁶ Ibid.

кривається через усвідомлення героями сутності театру. Носієм цієї ідеї є королівський блазень Веренс, в образі якого поєдналися риси шекспірівських блазнів та „божевільного” Гамлета. Постать Веренса в романі „Віщі сестри” досить складна і сповнена протиріч. Він – блазень, та попри дотримання зовнішнього канону (пістрявий одяг, бубонці, викривлена постава, мовні ігри й каламбури), більшість рис, властивих блазню доби Відродження, та шекспірівським блазням зокрема, в його образі інвертуються. Передусім, він не має тієї свободи „божевільного” філософа і носія правди¹⁷. Несвобода Веренса зумовлена соціальною структурою світу, де панує текстуалізована свідомість: блазні та клоуни там поєднані у гільдію, кожен жарт закріплений правилами, імпровізація вважається злочином. Другим фактором несповоди Веренса є його васальна вірність королю. Герой опиняється перед гамлетівською дилемою – слідувати велінню справедливості чи зберігати вірність неправому володарю, вбивці та злочинцеві. Схожість Веренса с Гамлетом проявляється у деталях сюжету: перша зустріч з його коханою відбувається, коли та збирає лісові квіти, наспівуючи про них пісеньку, що нагадує нам пісні Офелії, саме Веренс є ініціатором і організатором театральної вистави, яка стає кульмінацією роману, в цій виставі він отримує удар кинджалом. І, найголовніше, Веренс є носієм ідеї про силу слова, що здатне творити дійсність (згадаймо Гамлета – „слова, слова, слова”). П’єса, яка за підказкою Веренса та наказом герцога Фелмета, мала на меті змінити історію, виходить з-під контролю її авторів та розкриває істину. Таким чином, блазень виконує функцію носія філософської правди про світ – незалежно від його власної волі. У фіналі роману блазень стає королем, призначеним оберігати й захищати країну. Карнавальна трансформація

¹⁷ Пинский Л. Шекспир. / Пинский Леонид Ефимович. – М.: Художественная литература, 1971. – С. 116.

блазень/король перегукується із спостереженнями В. С. Ржевської, котра визначає зв'язок ролей блазня та королевича в образі Гамлета як концептуальний для творчості Шекспіра¹⁸. Як бачимо, образ Веренса Претчетт будує, спираючись на глибинні світоглядні основи, закладені у шекспірівському доробку.

На відміну від „Віщих сестер” роман „Пани та пані” має чітку алюзію на структурно-композиційну основу однієї окремої п'єси. Отже, на прикладі цього твору ми можемо детальніше прослідкувати прийоми мета-текстуальності, до яких звертається Террі Претчетт.

Алюзії в романі виконані на кількох рівнях: від сюжетно-композиційного до окремих деталей та імен персонажів. Проте важливо прослідкувати не лише зв'язок роману з комедією Шекспіра, але й те, як Претчетт звертається до фольклорних вірувань, що увійшли до комедії.

Сюжет комедії повністю відтворюється головною подією роману: заходом, до якого причетні всі герої твору, є весілля короля Веренса та відьми Маграт, – паралель з весіллям Тезея, князя Афінського та Іпполіти, цариці амазонок. І у романі, і у комедії весілля призначено на найкоротшу ніч року, свято літнього сонцестояння. Слід зазначити, що цей день у англійській фольклорній традиції є одним із найважливіших. Обряди середини літа пов'язані з подякою природі за перші плоди землі, в той же час це було свято родючості та вільного еротизму, як засобу заслужити прихильність стихій, забезпечити багатий врожай¹⁹. Цей день вважався днем активації духів природи, магічного елементу, ельфів, перш за все. У

¹⁸ *Ржевская В.* Шут и королевич: две истории одного автора / Ржевская В. С. – Киев: Издательский дом «Промени», 2010. – С. 5.

¹⁹ *Фрезер Д. Д.* Золотая ветвь: Исследование магии и религии // Джеймс Джордж Фрезер; [пер. с англ. М. К. Рыклина] – М.: Издательство политической литературы, 1984. – С. 120-121.

Шекспіра повністю збережений цей відтінок містики²⁰, ніч виявляється чарівною ще й тому, що герої, які мають поєднати свої долі у ніч сонцестояння, зустрілися та покохали одне одного під час святкування Першого Травня, Белтайну. „І в тім гаю, за милю від Афін, Де я тебе з Геленою зустрів, Коли вітали ви травневий ранок” (дія 1, сцена 1)²¹. Таким чином замикається логічний ланцюг літніх календарних обрядів: кохання, що розпочалося на свято на початку літа, вінчається шлюбом у його середині.

У романі Претчетта Бабця Везевокс також підкреслює значущість призначеної дати, проте не як містичного дня, а як дня підвищеної небезпеки, пов'язаного зі сталими уявленнями людей про нього. „Звісно ж, у дні літнього сонцестояння нічого особливого немає – з окультної точки зору. Проте у людей в головах і є те особливе. А ельфи мають надзвичайну силу саме у людських головах”²². Тобто читач очікує магічних подій, і вони відбудуться, натякає автор, та події матимуть протилежне забарвлення.

У п'єсі Шекспіра в один день відбуваються одразу три весілля: князя та ліричних героїв, закоханих, за чийми пригодами, насамперед, і спостерігають глядачі. В романі дві подружки-героїні, бабця Везевокс та нянечка Огг зустрічають на весільному балу свої колишніх коханих. Романтичні історії двох стареньких жіночок всупереч очікуванню читача перетворюються на розповідь про боротьбу проти загарбників, що увірвалися до Ланкру.

²⁰ Елина Н. О фольклорной традиции в драматургии Шекспира. [Електронний ресурс] / Н. Елина // Шекспировские Чтения, 1977 Под редакцией А. Аникста – М.: „Наука”, 1980 – Lib.Ru: Вильям Шекспир. – режим доступу до статті: http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/sh_ch77.txt_Piece40.01

²¹ Шекспір В. Сон літньої ночі / переклад Ю. Лісняка / В. Шекспір. Зібрання творів у 6-ти томах. Том 2. – К.: Дніпро, 1986. – С. 414-476.

²² Pratchett T. Lords and Ladies / Pratchett Terry – N.Y.: Harpertorch, 2002. – P. 200.

Цікавий розвиток дає Претчетт образу Іпполіти, цариці амазонок. У п'єсі Шекспіра вона, практично, бездіяльна. Але образ амазонки переноситься на Маграт, мирну, тиху дівчину, яка, вбирається у лати та бере до рук зброю, коли вирушає рятувати коханого, вкраденого у момент весілля королевою ельфів. Таким чином виникає подвійна алюзія: на героїню-амазонку та на традиційну баладу про визволення Тем Ліна²³. Баладний сюжет втрачає піднесено-романтичне та набуває іронічного звучання, коли з'ясовується, що лати, які врятували Маграт, не належали героїчній пращурці королів Ланкру, чий портрет надихнув Маграт на подвиги, а були навмисно виготовлені на замовлення одного з попередніх королів, який вигадав королеву Інсі, щоб додати трохи героїки у сіру буденність давньої історії. Проте діяння Маграт не стають від цього менш героїчними. Її надихнула на подвиги ілюзія, але сам подвиг є цілком реальний. Вона вступає у нерівний бій та перемагає свою суперницю. Так пародійне співставлення Маграт – амазонка з іронічного стає серйозним.

Іншим важливим композиційним елементом є група ремісників, які готують виставу для весілля свого володаря. У „Сні літньої ночі” – це шестеро на чолі з Пітером Клинцем, у „Панах та пані” – гурт з восьми фольк-танцюристів аматорів, які за сумісництвом працюють у пекарні, у кузні та інших майстернях. Так само, як і в п'єсі Шекспіра, вони носять промовисті імена. Але якщо у Шекспіра імена відображають їхні професії чи характери (хай також у іронічній формі), то Пратчетт пародіює цей прийом, перемішуючи професії та імена. Так, той, хто носить прізвище Візник (Carter), виявляється насправді єдиним пекарем у Ланкрі, справжній візник живе під ім'ям Крівельника (Thatcher), та ін. У момент

²³ Briggs K. M. An encyclopedia of fairies : hobgoblins, brownies, bogies, and other supernatural creatures / Briggs K. M. – N.Y.: Pantheon Books, 1976, – P. 449.

знайомства з ланкрською танцювальною командою Пратчетт детально розповідає про їхні імена, подає розгорнуту авторську примітку про те, як давалися імена у сім'ї Візника та якими були наслідки цього²⁴. До того ж значення імен у процесі розвитку метонімії першого значення стають протилежними справжньому характерові їх носія.

Так само, як і у п'єсі Шекспіра, актори-аматори обирають п'єсу, в якій нічого толком не розуміють. Якщо у Шекспіра це “most lamentable comedy and most cruel death of Pyramus and Thisby” – „Коротка п'єса про Пірама й Тізбу, Трагедія весела і тривала” (дія 5, сцена 1)²⁵, то у Пратчетта це „a beaut-tiful story of the love of the Queen of the Fairies for a mortal man. Plus a hum-our-rus int-ter-lude with Comic Artisans”²⁶ – „Дивовижна історія кохання Королеви ельфів та смертного чоловіка. Та ще й гумористична інтерлюдія про комічних ремісників”. Як бачимо з назви п'єси в „Панах та пані”, ланкрські танцюристи зібралися втілити на сцені саме першоджерело – „Сон літньої ночі”. Якщо взяти до уваги, що Шекспір сам пародіює Апулея, виникає ефект подвійного пародіювання. Посилання на шекспірівський текст у епізодах, присвячених гурту танцюристів, постійні. Так, герої обох творів обговорюють необхідність виведення у п'єсі лева, до того ж ланкрці одразу порівнюють враження від появи на сцені лева та віслюка (алюзія на перетворення Ніка Навія). Обидві компанії сперечаються про те, чи може чоловік виконувати роль жінки, при цьому маска трансформується у грим (точніше, макіяж, *make up*), а борода із соломи – у парик з того ж матеріалу. Керівники обох команд хвалять свою п'єсу, підкреслюючи її „культурність” та вишуканість. Джейсон Огг навіть говорить, що вона ставилася у Анк-Морпорку

²⁴ Pratchett T. *Lords and Ladies* ... – P. 100.

²⁵ Шекспір В. *Сон літньої ночі* ...

²⁶ Pratchett T. *Lords and Ladies* ... – P. 98.

(найбільшому місті планети) у театрі „Диск” (The Disk – паралель з The Globe). Для репетицій обирають галявину коло дуба (де ще проводити магічну ніч, як не біля священного дерева?). Але якщо в Шекспіра дуб названо Князевим, тут дуб зветься Розбитим (Blasted Oak), тобто не піднесене, а знижене наймення.

Так само іронічно перетворюється мотив сну у лісі. Актори, які заснули після добрячої випивки, прокидаються з важким похміллям та зі сподіванням, що минуло вже сто років, усе навколо змінилося, і вони не побачать ані своїх прискіпливих дружин, ані вимогливих діточок (іронічна алюзія на фольклорні перекази про тих, хто потрапляв у країну ельфів)²⁷. Надії не справджуються. Сон у чарівному місті виявляється зовсім не чарівним, а замість голови віслюка актори отримують головний біль. Проте Джейсон Огг „згадав, що бачив сни. В його голові залишилося враження, що хтось говорить до нього, але голос лунав десь здалека, і слів було майже не чути”²⁸. Це вже ознаки проникнення ельфів як паразитів свідомості, які ще не вдерлися крізь огорожу із залізних каменів у Дискосвіт, але їхній розум вже проникає у мозок його мешканців, адже сон робить людину вразливішою.

Численні паралелі між театральними трупами не обмежуються формальними деталями. У комедії Шекспіра актори-аматори виступають як з’єднувальна ланка між весіллям князя та світом лісу, між ельфами та світом людей. Окрім того під час вистави звучить діалог Іпполіти і Тезея про уяву та її роль у сприйнятті п’єси. А ланкрські танцюристи своїми діями матеріалізують уяву, розкриваючи дорогу чужинцям до свого світу. Власне, поява ельфів і стає головним конфліктом роману.

Третя сюжетна лінія „Сну літньої ночі” – лінія Тітанії та Оберона, володарів ельфів. У п’єсі вони посварені, але

²⁷ Briggs K. M. Op. cit. – P. 399.

²⁸ Pratchett T. Lords and Ladies ... – P. 196.

лише тимчасово. Причина непорозумінь, хлопчик-паж навіть не з'являється на сцені. Проте розбрат між найвеличнішими серед ельфів чоловіком та жінкою, втіленням сил природи, відбивається на стані навколишнього світу. Тітанія докоряє Оберонові, що через його роздратування з-за моря піднялися зловісні тумани, річки вийшли з берегів через рясні та холодні дощі, врожай гине на корені, а люди вже зими чекають із нетерпінням. „Весна, і літо, / І плідна осінь, і зима сердита / Міняються уборами, збивають / Із пантелику світ, і він не може / їх розрізнити. І весь цей рій нещастя / Із нашої зродився суперечки./ Ми винні тут, ми їхні батько й мати” (дія 2, сцена 1)²⁹. Цікаво, що холодне літо, про яке говорить Тітанія, зафіксоване хроніками у 1596 році. У романі Претчетта появу ельфів супроводжує сніг та різкий холод. Кожне слово, що сказане про них, приносить порив вітру, який пахне снігом. Важливо відзначити: опис приходу зими посеред літа Претчетт подає без іронії. Це надто серйозний момент, трагізм ситуації підкреслено снігопадом. Він ніби окреслює межі розірваного простору.

На відміну від тимчасового непорозуміння Тітанії та Оборона, сварка ельфійського короля і королеви міцна та постійна. Вони живуть у різних просторах, їхні світи влаштовані за різними законами. Повернення Королеви у Дискосвіт дратує Короля. „Він її чоловік, і, звісно ж, на дух її не терпить. Можеш це назвати громадянським шлюбом”³⁰, говорить про ситуацію Нянечка Огг. У відповідь на небажання Короля втручатися в хід подій Нянечка погрожує розкопати його пагорб (алюзія на фольклорне уявлення: згідно з легендою, ельфи живуть у порожніх пагорбах) і, головне, знищити ілюзію існування Короля у людських головах, бо „Він (король) є таким, яким ми його бачимо”. Вона наказує королю відновити рівно-

²⁹ *Шекспір В. Сон літньої ночі ...*

³⁰ *Pratchett T. Lords and Ladies ... – P. 306.*

вагу. Зустріч подружжя описана із епічною урочистістю: Король знову приборкує норовливу Королеву. Слова, з якими він звертається до неї, – це перші слова Оберона до Титанії у „Сні літньої ночі”, але у переказі Маграт: „Там була згадана якась зустріч при місячнім сяйві”³¹.

Проведена розвідка продемонструвала, що мета-текстуальність працює не лише на пародіювання та зниження тексту-першоджерела. Претчетт надає додаткового значення класичному сюжету. Чарівна посмішка ельфів Шекспіра перетворюється у злу насмішку над панів та пані над смертними. Претчетт знімає романтичний флер з образів казкових героїв-вершителів щасливої долі та нагадує про первинне фольклорне сприйняття ельфів як чужого незрозумілого народцю. Поєднання алюзій на фольклорні джерела з шекспірівським інтертекстом створюють умови для звільнення від наративного шаблону, переконують читача у необхідності особистого вибору та самостійної оцінки подій. Слабка, недосконала людина здатна перемогти приниження та протистояти намаганням втрутитися у її долю, розум та світ. Пародійний тексту набуває високого звучання – віри у духовну силу людини.

Таким чином, ми можемо констатувати, що звертаючись до спадщини Шекспіра, Террі Претчетт створює міцне інтертекстуальне підґрунтя вигаданого світу, вводить його у культурний контекст сучасного читача. Тема країни як ойкумени – поєднання землі, людей та історії, підсилюється безперервним відлунням голосу Великого Барда. Тема зв'язку людини та землі, одна з головних у романах, які були об'єктом розгляду, вплітається у текстуальний та ментальний простір Англії, що надає їй більшої цілісності та органічності.

³¹ Ibid. – P. 342.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

УДК: 811.111 III – 2.09 (437)

Драбек Павел
(Брно, Чехія)

Корабельні аварії на Чеському морі: п'ять шквалів «Бурі»

У статті йдеться про специфіку культурної апропріації шекспірівської «Бурі» на чеських землях, яка виявилася вельми неспокійною і навіть бурхливою. Грунтуючись на архівних матеріалах, автор розповідає п'ять історій про чеських перекладачів «Бурі». Свою оповідь, що охоплює період з часів Австро-Угорської імперії до Чеської Республіки, він супроводжує дотепними і проникливими коментарями.

Ключові слова: «Буря», переклад, «Чеське море», Ладіслав Челаковський, Йозеф Вацлав Сладек, Елішка Красногорська, Франтішек Неврла, Отто Франтішек Баблер, Мілан Лукеш, Чеське шекспірівське товариство.

На чеських землях Шекспірова «Буря» мала свою культурну історію, яка, за іронією долі, була доволі неспокійною і навіть бурхливою. Саме цей буремний характер і намагається наочно продемонструвати ця публікація, де розглядається п'ять віднайдених в архіві випадків – свого роду «шквальних поривів», що стосуються як часів Австро-Угорщини і Чехословаччини, так і сьогодення, тобто Чеської Республіки після 1989 (а точніше, після 1992) року. Те, що увага фокусується саме

на «Бурі», а також дещо анекдотична природа цієї статті, може здатися комусь випадковим і незрозумілим. Однак, моя увага до «Бурі» обумовлюється історичними чинниками; ця п'єса слугує доволі зручним центром, навколо якого я вибудовую власні спостереження над культурним контекстом та буремною природою рецепції Шекспіра у Чехії. Що стосується анекдотичного характеру роботи, то він слугує двом цілям: я не тільки хочу зробити статтю цікавішою для читача, але розраховую також і на інтелектуальний потенціал жартів. Тед Кoen (у своєму блискучому есе 1978 року про метафору) вказує на те, що жарти є одним із ключових інструментів пізнання, адже в них є та фінальна родзинка, яку можна зрозуміти лише за умови активації у слухачів певного запасу культурних знань¹. Відомі чеські коміки авангарду 1920–1930-х рр. Іржи Восковець і Ян Веріх уїдливо зауважують, що гумор – це правда в скриньці. Ті історії, які я розповідаю у статті, також можуть здатися смішними, адже вони вкладають культурний контекст саме в таку скриньку. За збігом обставин, усі ті скриньки, які я пропоную, приховують у собі чеські версії «Бурі».

Вибір цієї п'єси має ще один культурний резонанс; драматург Девід Драбек (котрий, до речі, не є мені родичем), одна з провідних персоналій сучасної чеської драми, вважає, що нинішній стан чеської культури обумовлюється психоаналітичним потягом до Чеського моря, яке, з одного боку, не існує, а з іншого – стало об'єктом палкої любові саме тому, що є лише продуктом уяви. Зосереджуючись на цій провокуючій, але водночас і приреченій на провал ідеї, моя стаття презентує декілька болісних мрій з чеського минулого, винайдених в архівних записах про «Бурю», перекладену чеською.

¹ *Cohen, Ted* (1978). "Metaphor and the Cultivation of Intimacy". *Critical Inquiry* 5: 1 (Autumn 1978, Special issue on Metaphor): 3-12.

1. Перекладач-привид, або «Буря» Челаковського 1856–1870 рр.

Чеське національне відродження (The Czech National Renaissance) було культурним рухом, що прагнув звільнити чеську культуру і мову від пригноблюючого впливу австрійської германізації. Цей рух зародився у 1820-ті рр., активно розвивався у 1850-ті та 1860-ті, а його апогеєм стало створення Чехословаччини в жовтні 1918 р. на руїнах охопленої війною Австро-Угорської імперії. Як і у випадку визвольних рухів багатьох інших країн Європи, чеські потуги також були тісно пов'язані з повним перекладом Шекспіра і заснуванням Національного театру. В ті часи, коли шекспірівський канон слугував свого роду сурогатом Біблії, театр, по суті, був «окремим світом». У віддалених від моря європейських країнах театр, як і боротьба за чистоту мови, а також ентузіастичне захоплення ономастикою національної мови та часом до смішного уперте прагнення знайти для кожної речі назву національною мовою, були сурогатною версією колоніалізму. Називання речі бачилось як акт отримання влади над нею; пуристична тенденція формування назви для речі засобами національної мови була спрямована на те, щоб привласнити її². Такі спроби виглядають сьогодні дещо комічно, адже нові слова нерідко були механічними перекладами з німецької, тобто тієї самої мови, яку планувалося викорінювати. Ззовні це була вдавана незалежність, але по суті і за семантичним ядром такі слова залишалися свідченням німецького домінування. Ця тенденція лінгвістичного пуризму зберіглася і в ХХ столітті. Вже у 1932 році Роман Якобсон (1896–1982), російський емігрант, вчений-формаліст із Москви, який

² Також див. *Macura, Vladimír. Znamení zrodu: české národní obrození jako kulturní typ* [The Sign of Birth: Czech National Renaissance as a Cultural Type]. Second, enlarged edition. Praha: H&H, 1995., особливо Розділи 3 і 4.

тоді працював у Чехословаччині, називає сучасне йому пуристичне намагання де-германізації чеської мови «скоріше демонстративною спробою, ніж справжньою де-германізацією», вважаючи його по суті «расизмом»³. Більш того, він визначає це явище як «фашизм у філології»⁴. Створення для Шекспіра «чеського ареалу» шляхом перекладу його робіт відповідало такій тенденції. Це дорівнювалося створенню національного культурного і літературного канону, укоріненого в Європейському контексті, який був би максимально незалежним від консервативного культурного істеблішменту.

Коли безладдя революційного 1848 року вщухло, чеські культурні активісти повернулися до ідеї перекладу і публікації драматичних творів Шекспіра. Першою спонукою до цього ще у 1842 році став заклик національного ентузіаста Карела Славоя Амерлінга укласти повне зібрання його творів. Саме тоді Амерлінг започаткував серію світової класики, до якої увійшло декілька томів, у тому числі трагедія «Отелло» в перекладі Якуба Малі (1842). Це був перший повний переклад цього твору чеською, що цілком ґрунтувався на англомовному виданні. До згаданої серії увійшла також трагедія «Ромео і Джульєтта» в перекладі Франтішека Доухи (надруковано у 1847, перекладено у 1843). Попередні переклади Шекспіра, як, до речі, й пізніші, що мали виключно сценічне призначення, були скороченими а часом і адаптованими – як-от, приміром, версія «Короля Ліра» Йозефа Каєтана Тіла (1835), що мала щасливий фінал, та його ж переклад «Генріха IV» (1838), «Венеціанський

³ Jakobson, Roman (1932). "O dnešním brusičství českém" [On the Current Czech Word-Whetting]. Spisovná čestina a jazyková kultura [Standard Czech and the Language Culture]. Praha: Melantrich, 1932 : 118-119.

⁴ Levá fronta, October 1932, p. 11; цит. за Glanc, Tomáš, ed. (2005). Roman Jakobson: Formalistická škola a dnešní literární věda ruská. Brno 1935 [R. J. : The Formalist School and Contemporary Russian Literary Studies]. Praha: Academia, 2005 : 151.

купець» (1839) Йозефа Іржи Колара та «Макбет» (1839), перекладений ним за версією Фрідріха Шиллера, а також «Приборкання норавливої» у версії Шинка (1846). У 1854 році Комітет з питань мови та літератури при Чеському музеї в Празі оголосив про публікацію видання вибраних п'єс Шекспіра, яке згодом поступово перетворилося на перше повне зібрання його творів, перекладених однією зі слов'янських мов (виходило друком у 1855–1872 pp.).

Команда з п'яти перекладачів розподілила роботу між собою: дехто з них до цього перекладав Шекспіра головним чином для сцени, для інших це був новий досвід. Серед цих «новачків» була доволі неочікувана постать – 20-річний студент-ботанік Ладіслав Челаковський. Як це не дивно, його завданням було перекласти ні що інше як «Короля Ліра», дві частини «Генріха IV» та «Бурю». Не існує жодного пояснення такому дивному вибору. Хоча дещо прояснюється, якщо звернутися до іншої важливої постаті, яку – навпаки – не було включено до складу перекладацької команди. Йозеф Каетан Тіл, видатний чеський драматург, який перекладав «Короля Ліра» у 1835 р. з німецькомовної версії, використовуючи й англomовний оригінал, продовжував активно працювати у 1854 році та був відомий своїм інтересом до Шекспіра і перекладів. У 1836 році в одній із наукових публікацій стверджувалося, що йому належали переклади й інших Шекспірових драм: «серед них «Ромео і Джульєтта», «Макбет» і «Венеціанський купець»⁵. Видається мало-ймовірним, що Тіл насправді переклав хоча б одну з цих драм, не кажучи вже про всі, однак він, безперечно, був тією людиною, яку мали б покликати, коли постало питання про переклади Шекспіра. Причину такого ігнорування можна зрозуміти, якщо пригадати репутацію Тіла як проавстрійського митця, особливо після 1848 року. Не можна забувати і про те, що він був у поганих стосунках з

⁵ Česká včela 3: 24 (14 June 1836) : 198.

Йозефом Іржи Коларом, який мав перекласти чотири драми для Музейної колекції. Крім того, Тіл вважався суперником Ф. Л. Челаковського (батька Ладіслава), який помер у 1852 році. Тож вірогідно, що молодого Челаковського було залучено до перекладу чотирьох надзвичайно складних драм як живу згадку про його батька – суперника Тіла. Той факт, що двадцятирічному хлопцю доручили перекладати якраз ті три п'єси, над якими двадцятьма роками раніше працював Тіл, не здається випадковим. Та й те, що «Бурю» додали до інших архіважливих драм, вочевидь, мало сприйматися суспільством як посмертний заповіт покійного Просперо чеської літератури, адже саме цю роль і грав Ф. Челаковський. Молодий Челаковський мав стати перекладачем-привидом, спадкоємцем і живим втіленням свого батька – це був хитрий хід, завдяки якому можна було утримувати скомпрометованого Тіла на відстані. Ще парадоксальнішою ця ситуація видається, якщо враховувати той факт, що після створення чотирьох перекладів Шекспірових драм (1854–1856) і до самої смерті (1901) Л. Челаковський ніколи більше не виявляв жодної зацікавленості у творчості Барда і повністю присвятив своє життя ботаніці.

2. «Книжки втоплю в морі», або «Зігнуті плодом віти саду» Й. В. Сладека і Буря 1870 р.

У 1868 році, в річницю революції 1848 року, молодий Йозеф Вацлав Сладек, майбутній великий чеський поет і перекладач Шекспіра, якому щойно виповнилося двадцять років, брав активну участь у студентських акціях протесту. Вочевидь, він прагнув бути схожим на Йозефа Вацлава Фріча – революціонера 1848 року, якого інтернували як одного з лідерів революційного руху ще коли йому було дев'ятнадцять років, і до кінця свого життя (1890 р.) він залишався Агасфером, постійним вигнанцем, якого час од

часу вибачали, однак ніколи не приймали як свого у чеському вибраному колі Праги. У 1855 Фріч також мав стати одним із перекладачів Шекспіра для Музейної колекції, але боязкий секретар Чеського музею побачив у ньому загрозу та виключив з команди перекладачів, внаслідок чого переклад «Троїла і Крессіди» залишився незавершеним. У 1868 році Фріч був наставником молодого революціонера Сладека, якого він називав «мій хлопчик»⁶. У той же самий час – що є надзвичайно важливим для цієї статті – Сладек був асистентом Ладіслава Челаковського, тоді вже відомого вченого при Чеському музеї. Челаковський для Сладека важив більше, ніж просто керівник: Ладіслав був старшим братом його найкращого друга Яроміра Челаковського, а також зразком для наслідування. У своїх життєвих амбіціях Сладек орієнтувався як на Фріча, так і на Челаковського, тож, коли поліція вийшла на слід Сладека-революціонера (Фрічевого хлопчика), Сладек – молодий вчений зник із Праги та вирушив до США як студент-ботанік (асистент Челаковського).

В Америці Сладек листувався з Чеським музеєм стосовно рослин та інших ботанічних зразків (безумовно, без жодних згадок про студентські протести). Як представник Чеського музею, Сладек домовився з Університетом Вісконсіну та Чиказькою академією точних наук про обмін ботанічними і геологічними зразками. Тим часом у Празі Ладіслав Челаковський активно клопотався про справу Сладека, адже обмін зразками мав відбутись у 1870 році. Додаткові зразки були зібрані у Техасі та інших місцях. Щасливий Сладек написав до Чеського музею і, завдяки заступництву Челаковського, Музей прихильно поставився до «особливого бажання» Сладека, яке полягало в тому, щоб його єдиною нагородою стало право

⁶ *Frič, Josef Václav* (1960). *Paměti [Memoires]*. Vol. 2. Ed. Karel Cvejn. Praha: SNKLHU, 1960 : 209.

«ідентифікувати і назвати» зразки⁷ – що само по собі було квазі-колоніальним ономастичним жестом. На жаль, конвой, який перевозив колекцію Сладека, зазнав корабельної аварії в Атлантичному океані. Це сталося у 1870 році, у тому самому році, коли Музей нарешті надрукував здійснений Ладіславом Челаковським переклад «Бурі». У цій корабельній аварії потонули «книжки» Сладека, його ботанічні амбіції. Немає жодних свідчень того, що Сладек, який помер у 1870 році, ще колись виявляв цікавість до природничих наук. Однак, його листи свідчать про зростаючий інтерес до Шекспіра, який згодом переріс у переклад тридцяти двох з половиною п'єс (надрукованих у 1894-1912), і це зібрання стало одним із наріжних каменів чеської літературної культури.

3. Бурхлива інтермедія 1893/94 років

Серед тридцяти двох п'єс Сладек переклав також і «Бурю», але це був лише «запасний» варіант перекладу. Коли на зламі 1880-х – 1890-х рр. почало формуватися нове покоління перекладачів Шекспіра, зародився намір створити нову команду, до якої увійшли б Й. В. Сладек, Ярослав Врхлицькі (ще один великий чеський поет) і Елішка Красногорська. Саме останній було доручено перекладати «Бурю», але вона так і не переклала її, як, до речі, й жодну іншу п'єсу Шекспіра. Одні пояснюють це тим, що вона була ображена (за свідченням її сучасників), оскільки їй не надали можливості самій вибрати п'єсу для перекладу (інше джерело стверджує, що їй доручили переклад «Зимової казки», але це видається малоімовірним, адже жоден чех не відмовився б від такої пропозиції). Інші нагадують, що Красногорська, яка бачила у творах

⁷ Цит. за Polák, Josef (1959). „Asistent Josef Václav Sládek píše z Ameriky Museu království Českého“ [Assistant J.V.S. write from America to the Czech Royal Museum]. Sborník Národního musea v Praze 4: 1 (1959): 1–6.: 5.

Шекспіра «виверткий і двозначний матеріал», заявляла: «Я ніколи не була заміжня, я цього не розумію і не збираюся нікого питати»⁸. Однак найбільш вірогідною видається думка про те, що їй бракувало знання англійської (як на це натякають її мемуари), і саме це стало головною причиною тієї «корабельної аварії», якої зазнав її переклад «Бурі» (або «Зимової казки»?).

4. Шквал загиблих «Бурь» у 1950-х і 1960-х рр.

Офіційні хроніки чеських перекладів Шекспіра називають 1950-ті і 1960-ті роки ерою Е. А. Саудека, природженого перекладача Шекспіра, з яким зміг конкурувати у пізніші роки тільки Зденек Урбанек, і після якого прийшло покоління нових перекладачів (зазвичай згадують лише Йозефа Топола і Бржетіслава Годека). Втім, реальна ситуація в той період була зовсім іншою; розрив між офіційною версією та реальністю призвів до появи двох окремих світів. Офіційний світ – це світ монументальний, в якому панують мас-медіа і фінансова винагорода. Альтернативний же був світом приреченим, опозиційним, безутішним, однак саме ця неофіційна сфера і опікувалася справами буденними. В той час, коли офіційний підтримуваний режимом (і водночас надзвичайно талановитий) перекладач Саудек відстоював свої чотирнадцять перекладів (які, фактично, диктували, що саме з Шекспірових п'єс мало ставитися на сцені у 1950-х роках), над своїми перекладами Шекспіра працювало ще багато інших митців, чиї імена сьогодні абсолютно невідомі, попри те, що їхні переклади були численними і високоякісними: деякі з них переклали понад десяток п'єс; а один, Франтішек Неврла, навіть переклав усього Шекспіра, хоча його подвиг ще й досі ігнорується чеським

⁸ Цит. за *Klásterský, Antonín* (1934). *Vzpomínky a portréty* [Memoires and Portraits]. Praha: Borový, 1934 : 434.

культурним простором (але був визнаний Всесвітньою книгою рекордів Гіннеса, до якої Неврла звернувся з розпачу). Іншими словами, офіційна версія – яку постійно підтримують і поширюють навіть сучасні науковці – міцно тримає свої позиції, не дивлячись на наявні факти.

Згідно з офіційною версією, у 1950-х – 1960-х фактично не було жодних перекладів «Бурі». Насправді ж між 1953-м і 1968-м роками з'явилося принаймні сім таких перекладів. Історія кожного з них сама по собі є «корабельною аварією», свідомством на користь реальних подій, яке підриває офіційно прийняту маніхейську дихотомію прокомуністичної та дисидентської культур.

Отто Франтішек Баблер (1901–1984) був поліглотом, який перекладав з південнослов'янських мов, польської, італійської, німецької та англійської. Будучи релігійною людиною, він завжди перебував на межі того, що влада була згодна терпіти. У 1947 році він видав друком свій переклад «Макбета», а невдовзі здійснив переклад «Короля Ліра» (надруковано у 1954 р.). Усе це визнає і офіційна версія, адже вагомим аргументом слугують опубліковані томи, хоча надруковані вони були приватно, майже «самвидавом». Втім, у 1953 він переклав і «Бурю» (яка збереглася в архіві). Цей текст ніколи не друкувався, і причиною цього, ймовірно, могло бути те, що Баблер занадто довірився фахівцям. Він листувався з реакційним (і примусово відправленим на пенсію) шекспірознавцем Отокарком Вочадлом (1895–1974) та переймався його думкою. Якби Баблер ставився до статусу професора з меншим пієтетом, то, можливо, видав би друком і цей переклад. Він звернувся до Вочадла та попросив його оцінити, «чи не були його переклади Шекспіра помилкою і марними зусиллями кохання»; «Часом я маю серйозні сумніви щодо них» – писав він професорові 1 травня 1953 р. Під впливом Вочадла Баблер змушений був визнати, що він «не зовсім задоволений перекладами, а також не мав

успіху ані на сцені, ані в друці [...] Я вважаю цей розділ моєї роботи завершеним» (у листі до Богуміла Штепанека від 6 березня 1955 року). Баблерів переклад «Макбета» знову був використаний у постановці лише в 2004 році (!); драматург Штепан Отченашек писав мені, що в цьому перекладі він дуже високо цінує «поетичний пафос, виразний ритм, а також, до речі, і середньовічну жорсткість» (приватне листування). Відродження інтересу до перекладів Баблера – всупереч усім тенденціям, окресленим перекладознавчими студіями, – наводить на думку, що, можливо, здійснений Баблером переклад «Бурі», який загинув у «корабельній аварії», аж ніяк не був «марним зусиллям кохання».

У 1957–1958 роках з'явилося щонайменше три переклади «Бурі». Версія, створена Ярославом Краусом (1894–1969), реакційним дипломатом у відставці, була інсценізована як радіовистава у 1961 році; але ця радіопостановка – як, до речі, і 12 інших перекладів Шекспіра, що використовувалися здебільшого провінційними театрами – не стали достатнім аргументом для того, щоб вписати його ім'я у шекспірознавчі хронічки; він абсолютно невідомий навіть спеціалістам. Ярослав Кутта (дати невідомі), як подекуять, був учителем у середній школі; усі три його переклади були виконані на замовлення та інсценізовані у відомому театрі міста Градец-Кралове. Франтішек Неврла (1898–1982), про якого вже йшлося вище, був відставним військовим ветеринаром, що намагався компенсувати свою вимушену і ненависну професійну кар'єру перекладанням німецької та англійської класики після виходу на пенсію (тобто, після того, як кавалерію в чехословацькій армії було розформовано). Він був першим, хто спромігся перекласти чеською всього Шекспіра. Його доля – це до смішного банальна трагедія; його досягнення і сьогодні продовжують ігноруватися. Вищезгаданий Вочадло теж був

консультантом Неврли (який сплачував його послуги із власної кишені); Вочадло відредагував значну частину перекладів Неврли і навіть намагався посприяти їхньому поширенню, але йому, вочевидь, із самого початку бракувало віри як у перекладацький талант Неврли, так і в успіх його перекладів. У нього була мета, як стало тепер відомо, позиціонувати Неврлу як суперника офіційного перекладача Саудека і водночас спробувати звільнити простір для власного видання перекладів Сладека – у чому йому надавав допомогу молодий перекладознавець Іржи Левий (фігура світового рівня у перекладознавчих студіях).

Вочадло дошкуляв Неврлі своїми безглуздими (і досить зухвалими) запереченнями стосовно чеських поетичних неологізмів, які перекладач вигадував, приміром, з метою відтворення таких англійських термінів, як *boatswain* або *master of ship*. Він цікавився у Неврли, де той відкопав вжите ним слово (доволі безглузде запитання, якщо враховувати те, що не існує актуальної чеської морської термінології, адже Чехія ніколи не мала флоту). Коли ж Неврла став захищати свій переклад та дорікнув Вочадлові, що очікував від нього на більшу довіру і підтримку, той досить різко відповів:

«У мене немає сумнівів щодо Ваших талентів, інакше б я не підтримував Вас та не витрачав свій час на Ваші твори. Але точний переклад – це головна вимога для мене і я ненавиджу помилки. Ну, це ж професорська кров; Вам варто з цим змиритися. – Що стосується слова *lod'mistr* [неологізм для поняття *master of ship*], то мені воно подобається. Я просто хотів спитати, звідки Ви його взяли».

Це він написав на поштовій листівці від 22 лютого 1957 року. Оскільки то був день народження Неврли, можна припустити, що Вочадло просто намагався зберігати люб'язність. Інакше кажучи, за виключенням «Ричарда II» (назва звучить якось не по-чеські),

поставленого мандрівною театральною трупю (яка працювала здебільшого для робітників на фабриках), жоден із перекладів Неврли так і не був втілений на сцені. Щоправда, видання його «Гамлета», яке вийшло друком у 2005 році, було сприйнято навдивовижу тепло.

Ще три переклади «Бурі» були здійснені у 1964–1968 роках. Це був час, коли ліберальний соціалізм досяг свого апогею перед вторгненням на територію Чехословаччини дружньої армії, до чого доклали руку ті з комуністів, що були прихильниками жорсткої лінії. Ладіслав Фікар (1920–1975), поет, редактор і перекладач, здебільшого перекладав з російської (Пушкін, Чехов); з огляду на його поетичні таланти, Фікару доручили працювати над дворівневим перекладом «Бурі» для театру «Na zábradlí» («На поручнях»). Лінгвістичну частину роботи виконав Мілош Вавра, а поетичний переклад (високо оцінений Зденеком Стршібрні у рецензії 1964 р.) став завданням Фікара. Втім, цей переклад так ніколи й не прозвучав зі сцени. Ярослав Крал (1931–1994) – доволі відома постать у чеській театральній історії; однак, чотири його переклади Шекспіра, що майже незнайомі публіці, використовуються здебільшого у вигляді драматургічних адаптацій, і це зменшує їхню естетичну вартість. Його «Буря» з'явилася на сцені у 1968 році і зазнала долі багатьох подібних починань 1960-х рр.; коли після 1968 року цінності змінилися, добре стало тим, хто зміг забути про 1960-ті роки. Завжди безпечніше не згадувати про минуле, адже ніколи не знаєш, яка правда може відкритися. Вацлав Ренч (1911–1973), один із найвидатніших чеських поетів ХХ століття, відсидівши у в'язниці 12 років за католицькі переконання, після свого звільнення у 1962 році продовжував активно працювати: як драматург і перекладач, він здійснив 13 перекладів Шекспірових драм протягом менш ніж десяти років. Незважаючи на такі визначні досягнення та високу якість перекладів, офіційна версія досі ігнорує

Ренча; до речі, його переклад «Бурі», як і переклад Крала, також залучався до постановок у 1968 році.

Ті «корабельні аварії», в які потрапили переклади 1950-х і 1960х рр., не були зумовлені політичними чинниками, пов'язаними з вимогами режиму, не має жодних свідчень про будь-яке політичне або ідеологічне втручання. Цей таємний реальний світ, який перебуває в тіні світу офіційного, досі приховується від стороннього ока, що зумовлюється якимись особистими уподобаннями або чимось, подібним до історичної малодушності.

5. Остання корабельна аварія *au Fin de Siècle* (1997)

Остання парадоксальна історія, що пов'язана з «Бурею», датується 1997 роком та стосується покійного шекспірознавця і перекладача Мілана Лукеша (1933–2007), який був надзвичайно впливовою фігурою – критик у 1960-х рр., перекладач, викладач і посадова особа, драматург і головний режисер Національного театру в Празі, і зрештою, міністр культури у пост-комуністичній Чехії (хоча сам він був комуністом). У справі перекладів Шекспіра Лукеш сфокусувався майже виключно на трагедіях. Єдиним не трагедійним твором була «Буря», переклад якої, до речі, став і останнім: після 1989 року окрім цієї п'єси він більше не перекладав Шекспіра.

У 1995–1996 рр. нарешті було засноване Чеське шекспірівське товариство, яке об'єднало усіх перекладачів Шекспіра (за виключенням Іржи Йосека), вчених-шекспірознавців і ентузіастів. Товариство організовувало та планувало лекції і, що було особливо важливим, започаткувало публікацію видання нових перекладів Шекспіра, які періодично виходили з-під пера Мілана Лукеша і Мартіна Гільського. Перший том містив, як це не дивно, переклад «Перікла» (1997), надрукований видавництвом бібліофілів «*Lyra pragensis*». Другим томом мав

статися переклад «Бурі» Мілана Лукеша. Однак, як і повне зібрання творів Шекспіра чеською мовою на початку 1840-х, це видання також розбилося об скелі одразу ж після виходу першого тому.

Товариство мало спільну з видавництвом «Luga pragensis» штаб-квартиру, яка знаходилась у бароковому палаці неподалік від Карлового мосту в Празі, в одному з найприбутковіших і дорогих місць на планеті. Те, що потім сталося, досі добре пам'ятають безпосередні учасники подій, але офіційної версії немає, не кажучи вже про те, щоб хтось захотів знову «копирсатись у тому бруді». Однак факт залишається фактом: невдовзі після заснування Товариства і публікації «Перікла» у перекладі Гільського видавництво «Luga pragensis» збанкрутіло і було ліквідовано. Такою була доля більшості державних підприємств, які мали хоч якийсь капітал після 1989 року. Цей процес одержав неофіційну назву «тунельна економіка», а його головний принцип полягав у тому, що дочірня компанія переводила на себе («через тунель») будь-який достойний капітал, залишаючи базовому підприємству лише борги. Ті закони, які відстоював тогочасний міністр фінансів, згодом прем'єр-міністр, а нині президент Вацлав Клаус, уможливили та легалізували цей процес. У нашому випадку бароковий палац, зрештою, потрапив до рук головного бухгалтера видавництва «Luga pragensis» та її спільників, що «втопило» видавництво і нове видання Шекспірових творів. Як наслідок, «за бортом» опинилася і вся подальша діяльність Чеського шекспірівського товариства. За знаковим збігом обставин, першим «потонув» саме той том, в якому мав бути Лукешів переклад «Бурі». Лише через десять років, незадовго до смерті, автор виявив бажання надрукувати цей переклад, але воно так і залишилося нездійсненим. Інший перекладач із цієї команди, Мартін Гільський, також переклав цю п'єсу (1999) – разом з усіма іншими

драмами, а згодом її переклав ще й Іржи Йосек (2005). І хоча повне зібрання творів у перекладі Гільського все ж таки побачило світ, випадок з видавництвом «Luga pragensis» та новим виданням перекладів, потонулим у Чеському морі тіньової економіки, говорить про те, що проєкт колективної роботи над перекладами шекспірівських творів, який за два століття вже став культовим, зайшов у глухий кут.

Доволі популярна серед чехів історіофобія, що живиться страхом перед минулим, яке може занадто багато розказати про те, ким ми є, вплинула не лише на історію перекладів творів В. Шекспіра; вона інспірувала розвиток навдивовижу утилітарного ентузіазму щодо всього нового. Зречення минулого та викорінення традиційних інституцій – що за своєю суттю є примітивними повтореннями заходів комуністичної революції – стали реальністю на чеських землях після 1989 року і використовуються для вирішення цілої низки проблем. Усі сім «Бурь» 1950–1960 років існували у тій тіньовій зоні, яку сьогодні поглинуло забуття; сьогодні вона анітрохи не приваблює вчених. Вигідніше розпочати заново, вибудувати світ без історії; у такому світі кожен може звести собі монумент. «Партизанські» спроби окремих драматургів і дослідників відродити історію перекладу сприймаються як намагання додати локального колориту (*la couleur locale*) здебільше статичному баченню історії. В онтологічному плані сам акт викриття старих помилок або відкриття чогось нового про минуле стає – у сьогоднішній Чехії – не Шекспіровою «Бурею» визнання і спокути, а скоріше чимось, на кшталт копірсання «жовтої преси» у бруді, що має на меті заплямувати недоторкані монументи минулого.

Мої наміри зовсім інші; метою висвітлення згаданих історичних парадоксів є створення панорами культурної історії «європейського Шекспіра» в усьому її багатстві, і в

той же час ушанування всіх видатних, часто несправедливо забутих і «потонулих» зусиль чеських перекладачів Шекспіра. А останнє і перетворюється на подорож недоступним, але доволі буремним Чеським морем.

*Переклала з англійської
Лазаренко Дар'я*

УДК: 821.111Ш – 12.03

Білоус Богдан
(Житомир)

Вільям Шекспір у перекладах Бориса Тена

У статті йдеться про перекладацький досвід Бориса Тена – автора українських перекладів п'єс Вільяма Шекспіра: «Віндзорські жартівниці», «Ричард III», «Тім Андронік», «Антоній і Клеопатра» та «Макбет». Зазначається, що у своїй роботі перекладач намагався передавати особливості мовлення шекспірівських персонажів та враховувати специфіку української традиційної версифікації і мови.

***Ключові слова:** Борис Тен, Вільям Шекспір, Віктор Гуменюк, переклад, версифікація*

Житомирський перекладач Борис Тен (Микола Васильович Хомичевський) (1897–1983) відомий не лише перекладами «Одіссеї» та «Іліади» Гомера, «Поетики» Аристотеля, драм Софокла, Аристофана, Есхіла, а й кількох п'єс Вільяма Шекспіра. Творчість англійського драматурга зацікавила його ще у 40-х роках XX ст., відтоді інтерес до Шекспіра не згасав ніколи. Більше того, Борис Тен мріяв про повний переклад Шекспіра українською мовою. Дізнаємося про це із його листування з українським літературознавцем Тимофієм Духовним. У листі від 30 квітня 1976 р. Борис Тен писав: «Виступ М. Бажана на з'їзді письменників у Москві із згадкою про те, що в грузинів та естонців є вже повний Шекспір, а в нас нема, кінець кінцем наведе когось на думку, що й нам треба мати повного. Не знаю, чи знайомив Вас із своєю епіграмою з цього приводу:

*Шекспір – дозрілості театрів міра,
А може, і народів та країн.*

*Чи зле, чи добре, а Куліш один
Нам переклав тринадцять п'єс Шекспіра.
І повністю для естів і грузин
Співця британського лунає ліра.
Ми ж тільки на тритомник спромоглись,
А повністю – ще видамо колись»¹.*

У цій епіграмі Борис Тен натякає на україномовне тритомне видання творів Шекспіра, яке з'явилося у «Дніпрі» 1964 року, де були вміщені переклади і самого Бориса Тена, зокрема: вірші до «Віндзорських жартівниць» та «Життя і смерть короля Річарда III». Перед тим перекладач взяв участь у виданні двотомника Шекспіра (1952), до якого увійшли переклади, використані згодом у тритомнику.

Проте Шекспіром Борис Тен зацікавився ще раніше. У музеї Житомирського театру імені Івана Кочерги зберігається афіша, в якій подано докладні відомості про репертуар театру у сезоні 1945–1946 рр. У тому репертуарі значиться п'єса Шекспіра «Приборкання непокірної», над перекладом якої спільно працювали Борис Тен та Іван Кочерга.

Після тритомного видання Шекспіра Борис Тен, напружено працюючи над перекладом «Іліади» Гомера (переклад «Одіссеї» з'явився друком ще 1964 р.), переймався і «повним Шекспіром», про що свідчить його учень, нині доктор філології із Сімферополя Віктор Гуменюк. «Нашою спільною роботою, – згадує В. Гуменюк, – став переклад трагедії Шекспіра «Тіт Андронік», здійснений для Запорізького театру імені М. Щорса. Передача всіх змістових і художніх відтінків (наприклад, розлогих шекспірівських метафор), особливостей мови персонажів – на все це майстер, природно,

¹ Духовний Т. Незабутні зустрічі // Жадань і задумів не спокій. З творчої спадщини Бориса Тена: Вірші, переклади, статті, листи, спогади. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 340.

звертав пильну увагу і при тому наголошував на необхідності невимушеного плину вірша. Найменша версифікаційна незграбність, казав, зводить нанівець немало старань»².

Працюючи поруч із Борисом Теном, В. Гуменюк помітив чимало такого із його досвіду, що стосується мистецтва перекладу. Борис Тен тонко відчував не лише проблематику, специфіку образів-персонажів у творах Шекспіра, а і його стилістику, особливе мовлення. Зокрема, він помітив, що у Шекспіра кожен рядок – по-своєму завершена фраза, на що слід зважати перекладачеві. Але при цьому ставитися до рядка не сліпо, догматично, а мати на увазі, що подекуди у драматурга трапляються закінчення фраз посеред рядка, урізані рядки тощо. Головне, що варто врахувати у цих випадках, при перекладі необхідно домагатися, аби фраза (навіть переходячи з рядка в рядок) звучала природно, органічно.

«Борис Тен, – зазначає В. Гуменюк про ставлення перекладача до текстів Шекспіра, – був рішучим прихильником однакової кількості рядків в оригіналі й перекладі. Збільшення такої кількості вважав поразкою, ознакою невміння зорієнтуватись у невичерпному багатстві мовної стихії. Безвихідних моментів, казав, не буває – скільки разів зневірявся знайти вдалий український відповідник, а врешті-решт знаходив»³.

Перекладаючи Шекспіра, Борис Тен зважав не лише на специфіку англійського тексту, а й на закономірності та особливості української традиційної версифікації та мови. Наприклад, у десятискладовому шекспірівському рядку останній склад є ненаголошеним (трагедія «Тіт Андронік»), проте Борис Тен такий рядок, як «Просіть прощення в

² Гуменюк В. *Amici vitam ornant* // Жадань і задумів не спокій. З творчої спадщини Бориса Тена: Вірші, переклади, статті, листи, спогади. – К.: Рад. письменник, 1988. – С. 375.

³ Там само. – С. 376.

імператора» замінював на рядок «Прощення в імператора просіть», тобто робив останній склад наголошеним, як цього вимагала традиція українського віршування. Так само вважав, що українська приблизна рима звучить у загальному мовному контексті значно приблизніше, ніж англійська, тому радив уникати приблизних рим, незважаючи на їх наявність в оригіналі.

У часи, коли клична форма за офіційним правописом фактично була ліквідована, Борис Тен був її принциповим прихильником, зокрема і в перекладах із Шекспіра. У цьому перекладач вбачав навіть деякі мовні нюанси: наприклад, вважав, що коли звертання складається з двох іменників, другий здебільшого доречніше ставити в називному відмінку – «трибуне Марк», «лорде Йорк».

Робота Бориса Тена над перекладами п'єс Шекспіра у 70-х – на початку 80-х років увінчалася успіхом. Не без його ентузіазму та конкретної перекладацької роботи на світ з'явився у видавництві «Дніпро» шеститомник творів Шекспіра (1984–1986), куди увійшли такі переклади Бориса Тена: «Річард III» (т. 1), «Тіт Андронік» (т. 1), «Макбет» (т. 5), «Антоній і Клеопатра» (т. 5). На жаль, перекладач своїх результатів творчої праці у цьому шеститомнику вже не побачив: у березні 1883 року його не стало.

Переклади Бориса Тена окремих творів Шекспіра відзначаються високою перекладацькою майстерністю, природністю мовного звучання, збереженням композиційно-структурних особливостей оригіналу.

Так Борис Тен сполучив свій перекладацький досвід із давньогрецької літератури з класичною спадщиною видатного англійського драматурга Вільяма Шекспіра, твори якого зазвучали українською мовою та увійшли до скарбниці культурних надбань вітчизняного перекладацтва.

Summaries

Anastasiia Bokovets

Thomas Wyatt's lyrics in the context of English Renaissance poetry of the first half of the XVI century

The article represents a wide spectrum of creative achievements of Sir Thomas Wyatt, the poet of early English Renaissance, whose lyrical works for a long time had been treated as inferior when compared with his younger contemporary's, Henry Howard, Earl of Surrey. The author of the paper underlines the pioneer work of Sir Thomas Wyatt and the integrity of the poetical world of his lyrics.

Key words: *sonnet, song, satire, epigram, national and continental traditions, artistic world.*

George Volceanov

Difference versus sameness in Shakespeare and Fletcher's Palamon and Arcite: a study in characterization

This article refutes the current consensus about "sameness" being the keyword in the characterization of Palamon and Arcite in Shakespeare and Fletcher's *The Two Noble Kinsmen*. On the contrary, it substantiates the fact that their personalities are distinct throughout the play, that Shakespeare is the one that sets the tone in constructing two distinct personae, while Fletcher vacillates between complying with the Shakespearean model and deviating from it. Notwithstanding Fletcher's vacillations, the two kinsmen appear as round, consistent, and clearly differentiated characters. It is not their indistinguishable features but the co-authors' skill in maintaining a balance between our sympathies for one or the other that makes them seem so much alike.

Key words: *William Shakespeare, John Fletcher, «The Two Noble Kinsmen», Palamon and Arcite, difference, sameness, mimicry.*

Nataliya Torkut, Hanna Khrabrova

Transformation of the mythological plot in William Shakespeare's poem "Venus and Adonis": the gender aspect

The article treats of the peculiarities of transformation of the mythological plot about the love of goddess Venus to the young handsome hunter Adonis that's depicted in Shakespeare's poem "Venus and Adonis". The distinction between myth as a collective ethnic and religious concept, on the one hand, and an authorial piece of literature, that works out a mythological plot, on the other hand, has been made since antiquity. In artistic consciousness myth has always been an

Summaries

open system, a certain bundle of senses each one of which can possibly be developed into a separate plot. Such a plot, preserving its genetic link with the original mythological matrix, reflects the artist's individuality and embodies his creative intention at the same time. In the classic version of the myth that's under analysis in the paper and that can be considered the proto-plot of all later literary interpretations, two major motifs are combined: the motif of the eternal circumrotation of life and death and that of love. The latter one got dominant in the poem "Venus and Adonis" that confirmed new, typically Renaissance norms of gender relations. Shakespeare turned the mythological plot into the refined hymn of erotic love that is shown through the prism of aestheticised corporality. The poet's innovations, such as the open apologetics of sexuality, a peculiar mixture of pathos and irony in the representation of inter-gender relations, tuned in to the imperatives of Renaissance and ruined the ethic principles concerning gender status and sexual relations that had been formed in the Middle Ages.

Key words: *Venus, Adonis, William Shakespeare, Ovid, myth, gender relations, erotic love, aestheticisation of corporality, verbal eroticism.*

Marina Scherbina

Allegorical representation of the Elizabethan era in Edmund Spenser's «The Shepheardes Calendar»

Analysing Edmund Spenser's «The Shepheardes Calendar» as an allegorical poem, the researcher shows its correlation with the social-cultural context of Elizabethan England. A great number of allusions and direct references to definite historic events, political intrigues and social collisions in the poem give an insight into Spenser's attitude towards the burning problems of the day, facilitating the general understanding of the pastoral poem at the same time.

Key words: *allegory, eclogue, myth, pastoral tradition, commentator, personification, pastoral, fable.*

Kyryl Tarasenko

Peculiarities of representing culture codes of English Renaissance in Henry Roberts' novel "A Defiance to Fortune"

The article is dedicated to the investigation of the peculiarities of representing culture codes of English Renaissance in the novel by Henry Roberts "A Defiance to Fortune". Special attention is given to the culture codes that were of great importance for an ordinary Elizabethan: "person vs Fate", "person vs Fortune", "person vs ambition". Also the problem of communicative cultural code is considered in the article. It is shown that in Roberts' "formula" novel all cultural codes are equivalent to the stereotypes that were typical for English Renaissance.

Key words: *culture code, "formula" literature, novel, English Renaissance, Fortune.*

Kateryna Vasylyna
Manneristic Impetus in the Creative Activity
of the Post-Greene Authors
of the Conny-Catching Pamphlets

The article deals with studying the poetics peculiarities of English rogue pamphlets of the end of the 16th- the beginning of the 17th C. that evolved as a reaction to the popular conny-catching books by R. Greene. Narrative structure of the pieces that go within the framework of Greene's tradition is highlighted against the background of mannerism as a dominant aesthetic trend in cultural life of England at the end of the Renaissance. While analyzing artistic devices of reproducing English criminal life used by Greene's followers the author of the article pays special attention to the traits of tradition and degree of novelty of the men-of-letters' works.

Key words: *conny-catching pamphlet, mannerism, poetics, narrative techniques, ethic and aesthetic sub-context, pamphlet core.*

Ruth Morse
'Dearer than the natural bond of sisters':
Friendship in *As You Like It*

The role of friendship in the comedy "As You Like It" is under consideration in the article. In Shakespeare's text the scholar elicits those transcendental "links" that assure the integrity of the society. She also analyses the abstract senses of the feminine mutual adherence and support, incorporating Shakespeare's discussions of friendship into the ethical context of political "philia".

Key words: *friendship, love, philia, pastoral, friendship literature, Celia, Rosalind, comicality.*

Petro Bilous.
Tragicomedy «Vladimir» by F. Prokopovich
and «Hamlet» by W. Shakespeare

The comparative analysis of the plays «Vladimir» by Feofan Prokopovich and «Hamlet» by William Shakespeare reveals similarities of some ideas, characters and plot elements in both works.

Key words: *Feofan Prokopovich, William Shakespeare, tragicomedy «Vladimir», tragedy «Hamlet», comparative analysis.*

Maya Harbuziuk

**W. Shakespeare's "Hamlet" on the Ukrainian stage:
"mirror and reflection of time" (based on Lviv stage productions)**

The article, based on the examination of archival materials, considers the history of "Hamlet" productions in Lviv: those directed Y. Hirnyak (1943), B. Tyahno (1957), V. Koz'menko-Delinde (1981), and F. Stryhun (1997). Each of these stage productions reflected the most pressing problems of their time. Besides that, the Shakespearean tragedy itself turned out to be a kind of an open text with the help of which the public consciousness could assert universal human values and raise existential questions in art forms.

Key words: *"Hamlet", tragedy, the Ukrainian national first production, Y. Hirnyak, V. Blavatskyy, B. Tyahno, V. Koz'menko-Delinde, F. Stryhun.*

Mariya Hablevytch

Hamlet as the Author of the Play-within-the-Play

The article discusses whatever aspects appear pertinent to the Mouse image as it is found (or not found) in the three versions of Shakespeare's tragedy (Q₁-1589, F-1600, Q₂-1604). Close discussion of its immediate and adjacent contexts goes beyond the obvious interpretation of the Mouse as representing the King's conscience, to be caught by the Mousetrap of the play-within-the-Play. (This meaning, 'conscience', gives a special significance to the Mouse image as it is introduced in the F/Q₂ opening scene with its gloomy overtones pertaining to the whole state of Denmark).

The context of Hamlet's final exhortation to the Queen in 3.4 ([F 2557-72]) clearly suggests that if the word 'Mouse' there used were to serve as the King's endearment for his Queen, it should be an endearment a tomcat (moreover, the witch's tomcat) would attach to its daily prey. Thus the Mouse becomes an emblem of *Frailty whose name is Woman* (1.2).

This idea was first expressed in Q₁, and although the phrasing remained the same in both F and Q₂, it has obviously acquired a newer, 3D philosophic dimension, since the author of the play-within-the-Play has introduced some conspicuous changes into it, all pointing to Woman's role and place in her interrelation with Man, as well as her place in Man's psychology. The implications this idea carries can well explain why the new version of the dumb show should be so elaborated as to make some readers doubtful of its purpose. They can also help to explain the shift in the very moment when the King's conscience should finally expose *his* frailty.

The latter modification brings into relief the counterpoint theme of seeing and hearing, which in turn highlights the emblematic use of *ears* and *poison* (especially the double meaning of *poison in jest*), in all three versions of the play-within-the-Play. Thus the murder done upon King Hamlet, as reflected in the inner play, switches from the material domain of history to the spiritual domain of myth

Summaries

relating that sovereign power is never so well obtained and maintained by physical force, as by the power of words.

Key words: *Hamlet, play-within-the-Play, Mouse image, pantomime, Woman, Man, power of words.*

Yuri Cherniak **National Modification of the Romantic topos of William Shakespeare's genius**

Peculiarities and mechanisms of forming the topos of Shakespeare's genius that made the English playwright an icon of the world literature, a model of artistic psychologism and poetic skill are researched in the article. The specific features of the national modifications of this topos were determined by the particular historic conditions under which the English playwright was being integrated into the intellectual and spiritual continuum of other nations. Created by the poet's fellow countrymen, the meaning potential of the topos was in special ways assimilated by the representatives of other cultures, sometimes acquiring a current culturological shade, new axiological tone or certain ideological colouring. In Germany its contents were obviously perceived within the framework of ethnic and cultural self-identification, which caused appropriating the playwright's figure ("our Shakespeare") and contributed to forming the concept of the national German psyche. In the USA the English playwright became the embodiment of the transcendent poetic perfection, while his work was proclaimed the symbol of Poetry, the gauge to measure the achievements of one's own national literature. In France where the mentioned topos became an important factor of men of letters' artistic and aesthetic self-identification, its culture-forming potential was fulfilled to the most significant extent. Shakespeare's genius here acted as a catalyst for new aesthetic views emergence, as a symbol of new aesthetics – that of Romanticism.

Key words: *William Shakespeare, natural genius, topos, Romanticism, aesthetics of Classicism, aesthetics of Romanticism, nature of genius, culture-forming potential of the topos.*

Olha Bandrovskya **Shakespeare and the Modernists: literary-critical dialogue**

The attention in the paper is focused on the analysis of English modernists' literary and critical views of the work by W. Shakespeare. The way the great poet understood and represented human nature, aesthetic resource of his work, dialogue with Elizabethan artistic tradition, in general, served as a guide for artists in search of new possibilities of artistic expression. It's natural that aesthetic consonance with Elizabethan era and the mood became a repeated leitmotif of modernist writers.

Key words: *William Shakespeare, English modernism, tradition, dialogue, literary criticism.*

Denis Poniž

**Why was Shakespeare's *Romeo and Juliet*
staged by Slovene Youth Theatre in 1983 censored?**

The impact of “invisible censorship” (with no official censorship in former Yugoslavia) on Slovene drama texts and performances is under consideration in the article. The researcher looks into the evidence of censorship in Shakespeare’s tragedy *Romeo and Juliet* staged in 1983 by the Serbian director Ljubiša Ristić for Slovene Youth Theatre. The invisible sensors found in Shakespeare’s text “offense for the socialist spirit of working people” as it’s stated in a report of a secret state police officer.

Key words: *William Shakespeare, Romeo and Juliet, Ljubiša Ristić, Slovene Youth Theatre, censorship.*

Liudmyla Kazakova

**Eternal parable of love and solitude:
Hamletian motifs in the novel
«God Knows» (1984) by J.Heller**

The article offers a comparative analysis of two famous works of English and American literature, with common motifs in the poetics of Shakespeare's tragedy "Hamlet, Prince of Denmark" and the novel by the 20th C American writer J.Heller "God knows" singled out. The author examines in detail those motifs that are perceptible on the subtext level and that add traits of the parable to the works.

Key words: *parable, myth, likeness, confessional novel, parabolicity, subtext.*

Viktoriiia Marinesko

**Genre model of writer’s literary biography
as a form of author’s self-reflection
in Peter Ackroyd’s novel “Shakespeare. Biography”**

The main reasons of the English writer Peter Ackroyd’s interest in the personality and work of the great playwright William Shakespeare are outlined in the article along with the analysis of Ackroyd’s novel “Shakespeare. Biography” in terms of its intrinsic metatextual tendencies. For Ackroyd self-reflection becomes a peculiar method of researching the essence of “literariness”, which is being conducted through the usage of various artistic strategies, turning the text into a game, gradual blending of fiction and reality.

Key words: *literary biography, writer’s literary biography, biographical fiction, allusive conceptual prose, self-reflection, self-referentiality, meta-fiction.*

Eugeniia Kanchura
The role of the Shakespearean intertext
in the poetics of Terry Pratchett's series Discworld

Terry Pratchett, the contemporary English fantasy author, uses widely intertextual devices in his novels. Allusions to Shakespeare's works that help to introduce the fictional fantasy world into the context of the reader's background knowledge play a considerable role in his poetics. Besides that, the classics reinterpretation allows the author to express his ethical priorities as well as to convey the main ideas of the series. Depicting the world in which the textualised consciousness prevails, Pratchett emphasizes the importance of the link between man and earth, the significance of the personal choice and freedom of the will.

Key words: *fantasy, postmodernism, intertextuality, William Shakespeare, Terry Pratchett.*

Pavel Drábek
Shipwrecks on the Czech Sea: Tempest in Five Fits

The article dwells upon the cultural history of Shakespeare's "The Tempest" in the Czech lands. It has been rather turbulent and tempestuous, as the present paper observes in five anecdotal fits based on archival research – from the Austro-Hungarian era, from Czechoslovakia, as well as from the post-1989 (more precisely post-1992) Czech Republic. The author narrates the five short stories about the Czech translators of "The Tempest", alongside providing the reader with an insightful commentary.

Key words: *«Tempest», translation, «the Czech Sea», Ladislav Čelakovský, Josef Václav Sládek, Eliška Krásnohorská, František Nevrla, Otto František Babler, Milan Lukeš, Czech Shakespeare Society.*

Bohdan Bilous
William Shakespeare as translated by Boris Ten

The translator's experience of Boris Ten, the author of the Ukrainian translations of Shakespeare's plays «The Merry Wives of Windsor », «Richard III», «Titus Andronicus», «Anthony and Cleopatra» and «Macbeth», is in the focus of attention in the article. It's pointed out that the translator aimed to transmit Shakespeare's characters' speech peculiarities and to preserve specific Ukrainian traditional versification and language at the same time.

Key words: *Boris Ten, William Shakespeare, Viktor Humeniuk, translation, versification.*

Резюме

Боковец Анастасия

Лирика Томаса Уайетта в контексте английской ренессансной поэзии первой половины XVI века

В статье рассматривается широкий спектр творческих достижений английского ренессансного поэта Томаса Уайетта, чье поэтическое наследие долгое время оценивалось в литературоведческих кругах ниже, чем лирика его младшего современника графа Сарри. Автор публикации делает акцент на новаторстве лирики Томаса Уайетта, а также на целостности художественного мира его произведений.

Ключевые слова: сонет, песня, сатира, эпиграмма, национальная и континентальная традиции, художественный мир.

Волчанов Джордже

Различие versus подобие шекспировско-флетчеровских Паламона и Арситы: анализ образотворчества

В статье оспаривается общепринятое мнение, согласно которому, само слово «подобие» является ключевым в характеристике Паламона и Арситы – героев пьесы «Два знатных родича», написанной Вильямом Шекспиром в соавторстве с Джоном Флетчером. Автор публикации утверждает, что личности этих героев отличаются на протяжении всей пьесы, и что именно Шекспир был тем, кто задавал тон в выстраивании этих образов. Вопреки колебаниям Флетчера, родственники предстают в пьесе как энергичные, последовательные и заметно отличающиеся друг от друга персонажи. У них нет тождественных черт, однако мастерство соавторов в поддержании баланса между нашими симпатиями к тому или иному герою делает их для нас весьма схожими.

Ключевые слова: Вильям Шекспир, Джон Флетчер, пьеса «Два знатных родича», Паламон, Арсита, различие, подобие, имитирование.

Торкут Наталия, Храброва Анна

Трансформация мифологического сюжета в поэме Вильяма Шекспира «Венера и Адонис»: гендерный аспект

В статье рассматривается специфика трансформации мифологического сюжета о любви богини Венеры к юному охотнику Адонису в шекспировской поэме. Разграничение между мифом как коллективным этно-религиозным концептом и авторским литературным произведением, разрабатывающим

Резюме

мифологический сюжет, наблюдается еще с античных времен. Для художественного сознания творческого человека миф всегда предстает как открытая система, своеобразный сгусток смыслов, каждый из которых потенциально может быть развернут в отдельный сюжет. Такой сюжет, сохраняя генетическую связь с исходной мифологической матрицей, несет на себе отпечаток творческой индивидуальности автора и воплощает его художественный замысел. В классической версии анализируемого мифа, которую можно считать протосюжетом всех последующих литературных интерпретаций, соединяются два основных мотива: мотив вечного круговорота жизни и мотив любви. Именно последний и стал доминирующим в поэме «Венера и Адонис», где утверждались, по сути, новые собственно ренессансные нормы гендерных представлений. Мифологический сюжет превратился у Шекспира в изысканный гимн чувственной любви, которая изображена через призму эстетизированной телесности. При этом авторские новации (откровенная апологетика сексуальности, оригинальное сочетание пафоса и иронии в художественной репрезентации межгендерных отношений) были вполне созвучны запросам эпохи Возрождения и разрушали выработанные Средневековьем этические постулаты, касающиеся гендерного статуса и сексуальных отношений.

Ключевые слова: *Венера, Адонис, Вильям Шекспир, Овидий, миф, гендерные отношения, чувственная любовь, эстетизация телесности, вербальный эротизм.*

Щербина Марина

Аллегорическое изображение елизаветинской эпохи в «Пастушеском календаре» Эдмунда Спенсера

Анализируя «Пастушеский календарь» как аллегорическую поэму, автор статьи показывает, каким образом произведение Эдмунда Спенсера коррелируется с социокультурным контекстом елизаветинской Англии. Многочисленные аллюзии и откровенные намеки на определенные исторические события, политические реалии и социальные коллизии того времени проясняют отношение Э. Спенсера к остроактуальной проблематике, которая волновала его современников, и вместе с тем способствуют более полному пониманию пасторального произведения.

Ключевые слова: *аллегория, эклога, миф, пасторальная традиция, комментатор, персонификация, пастораль, притча.*

Тарасенко Кирилл

Специфика репрезентации культурных кодов английского Ренессанса в романе Генри Робертса «Вызов Фортуне»

Статья посвящена исследованию специфики репрезентации культурных кодов английского Ренессанса в романе Генри Робертса «Вызов

Резюме

Фортуне». Особое внимание уделено анализу таких чрезвычайно важных для простого елизаветинца культурных кодов, как «человек-судьба», «человек-Фортуна», «человек-честолюбие». Детально рассматривается также и коммуникативный код, который способствует осмыслению таких аспектов человеческих отношений, как «дружба» и «любовь». Показано, что в этом «формульном» романе сохранены характерные для елизаветинского социума стереотипы.

Ключевые слова: культурный код, “формульная” литература, роман, английский Ренессанс, Фортуна.

Василина Екатерина

Маньеристическая доминанта творчества авторов пост-гриновских конни-кетчеровских памфлетов

В статье рассматриваются особенности поэтики английских плутовских памфлетов конца XVI – начала XVII в.в., которые стали отзвуком популярной конни-кетчеровской памфлетистики Роберта Грина. Специфика построения нарратива таких произведений исследуется в контексте маньеристической эстетики, которая на закате эпохи Возрождения сыграла важную роль в искусстве Англии. Анализ художественных приемов и средств изображения жизни английского воровского сообщества, использованных последователями Р. Грина, позволяет выявить меру традиции и новаторства в их сочинениях.

Ключевые слова: конни-кетчеровский памфлет, маньеризм, поэтика, нарративные техники, этико-эстетический подтекст, памфлетное начало.

Морс Рут

«...Их любовь нежней родных сестер природной связи»: дружба в комедии В. Шекспира «Как вам это понравится»

В статье рассматривается роль дружбы в комедии «Как вам это понравится», выявляются те трансцендентные «связи», которые обуславливают целостность общества, и анализируются абстрактные смыслы женской взаимной симпатии и поддержки. При этом шекспировские дискуссии на тему дружбы вписываются в этический контекст политической «philia».

Ключевые слова: дружба, любовь, *philia*, пастораль, литература дружбы, Селия, Розалинда, комичность.

Билоус Петр

Трагикомедия «Владимир» Ф. Прокоповича и «Гамлет» В. Шекспира

В статье представлен сравнительный анализ пьес «Владимир» Ф. Прокоповича и «Гамлет» В. Шекспира, который показал типологические

Резюме

сходства некоторых мотивов, образов и сюжетных элементов в этих произведениях.

Ключевые слова: *Феофан Прокопович, Вильям Шекспир, трагикомедия «Владимир», трагедия «Гамлет», сравнительный анализ.*

Гарбузюк Майя

"Гамлет" Шекспира на украинской сцене: "зеркало и отпечаток времени" (на материале львовских постановок)

В статье с привлечением архивных материалов рассматривается история львовских премьер «Гамлета», осуществленных И. Гирняком (1943), Б. Тягном (1957), В. Козьменко-Делинде (1981) и Ф. Стригуном (1997). Каждая из этих постановок отражала актуальные проблемы своего времени, а сама шекспировская трагедия была своеобразным открытым текстом, с помощью которого общественное сознание в художественных формах могло утверждать универсальные общечеловеческие ценности и ставить экзистенциальные вопросы.

Ключевые слова: *трагедия «Гамлет», украинская национальная прapемьера, И. Гирняк, В. Блавацкий, Б. Тягно, В. Козьменко-Делинде, Ф. Стригун.*

Габлевич Мария

Гамлет как автор пьесы-в-Пьесе

В статье рассмотрены те аспекты шекспировской трагедии, которые имеют отношение к образу Мыши, как он представлен (или не представлен) во всех трёх вариантах текста (Q₁-1589, F-1600 и Q₂-1604). Детальное рассмотрение этого образа как в его непосредственных, так и более широких контекстах выводит за границы очевидного понимания, что Мышь – это символ совести Короля, которую Гамлет собирается поймать в Мышеловку пьесы-в-Пьесе. (Мышь, упомянутая в самом начале самой первой сцены F/Q₂, хмурые обертона которой касаются страны Дании в целом, благодаря этому дополнительному значению ‘совести’ набирает, как образ, глубинного смысла). В конце сцены 3.4, в контексте обращения Гамлета к Королеве становится ясно, что если бы Король (‘кот’, в глазах Гамлета) и назвал бы ласково свою Жену Мышкой, то разве что с той ласковостью, с которой кот (один из трёх спутников ведьм) обращается к собственной добыче. Так Мышь становится символом слабости, имя которой – Женщина: *Frailty, thy name is Woman* (1.2).

Идея эта была впервые выражена в Первом кварто “Гамлета”, и хотя её словесная подача ничуть не изменилась в новых версиях текста (F/Q₂), сама она приобрела новое, объёмное философское измерение, поскольку в пьесу-в-Пьесе автор внёс изменения, сообща указывающие на роль и место Жены/Женщины в её взаимоотношениях с Мужем/Мужчиной и на её место

Резюме

в мужской психологии. Ассоциации, вызванные этой идеей, исчерпывающе объяснят, почему пантомима в новой редакции пьесы-в-Пьесе расписана настолько детально, что некоторые читатели даже засомневались в её целесообразности. Они же объяснят и радикальное смещение того момента, когда совесть Короля в конце концов выдаёт его потаённую слабость.

Последнее изменение привлекает наше внимание к теме видения и слушания, прописанной контрапунктом. А та, в свою очередь, указывает на ещё один авторский приём – эмблематическое использование, во всех трёх текстах, образа ушей и яда (особенно, яда в шутке, или отравления шутя). Так, убийство Короля Гамлета в большой Пьесе, отражённое в малой, из материального пространства истории переходит в духовное пространство мифа, говорящего, что власть часто обретают не силой, а словом, и удерживают так же – силою слов.

Ключевые слова: *Гамлет, пьеса-в-Пьесе, образ Мыши, пантомима, Женищина, Мужчина, сила слова.*

Черняк Юрий

Национальные модификации романтического топоса гениальности Вильяма Шекспира

В статье рассматривается специфика и механизмы формирования топоса гениальности Шекспира, который способствовал превращению английского драматурга в иконическую фигуру мировой литературы, воплощение художественного психологизма и поэтического мастерства. Самобытность национальных модификаций этого топоса определялась конкретно-историческими условиями вхождения английского драматурга в интеллектуально-духовное пространство других народов. Заложенный соотечественниками поэта смысловой потенциал топоса специфическим образом усваивался представителями других культур, нередко приобретая актуальное культурологическое наполнение, новое аксиологическое звучание или определенную идеологическую окраску. В Германии его смысл существенно аксиологизировался в плоскости этнокультурной самоидентификации, что породило тенденцию к апроприации фигуры драматурга («наш Шекспир») и способствовало кристаллизации концепта общегерманского духа. В США английский гений стал воплощением трансцендентного поэтического совершенства, а его творчество провозглашалось символом Поэзии, знаком-эталон, который помогал оценивать достижения собственной национальной литературы. Во Франции, где рассматриваемый топос стал важным фактором эстетической самоидентификации литераторов, в наибольшей мере раскрылся его культурообразующий потенциал. Гений Шекспира выступал здесь катализатором формирования новых эстетических представлений, символом новой эстетики – эстетики романтизма.

Ключевые слова: *Вильям Шекспир, природный гений, топос, романтизм, эстетика классицизма, эстетика романтизма, природа гениальности, культурообразующий потенциал топоса.*

Ольга Бандровская

Шекспир и модернисты: литературно-критический диалог

В статье представлен анализ литературно-критических взглядов представителей английского модернизма на творчество В. Шекспира. Понимание и выражение человеческой природы, эстетический ресурс произведений В. Шекспира, диалог с художественной традицией елизаветинцев в целом служили мастерам ориентиром в поисках новых возможностей художественного слова, а эстетическая созвучность елизаветинской эпохе и настроениям неоднократно становилась лейтмотивом писателей-модернистов.

Ключевые слова: *Вильям Шекспир, английский модернизм, традиция, диалог, литературная критика.*

Пониж Дэнис

Почему была цензурирована шекспировская «Ромео и Джульетта», поставленная Словенским Молодым театром в 1983 г.?

В статье показано влияние «невидимой цензуры» (при отсутствии в бывшей Югославии цензуры официальной) на словенские драматические тексты и постановки. Автор находит доказательства осуществления цензуры в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта», которая была поставлена в 1983 году сербским режиссером Любишей Ристичем на сцене Словенского Молодого театра. Как отмечается в донесении тайного агента полиции, текст Шекспира содержит высказывания, «оскорбляющие социалистический дух трудового народа».

Ключевые слова: *Уильям Шекспир, «Ромео и Джульетта», Любиша Ристич, Словенский Молодой театр, цензура.*

Казакова Людмила

**Вечная притча о любви и одиночестве:
гамлетовские мотивы в романе Дж. Геллера «God Knows» (1984)**

В статье представлен сравнительный анализ двух известных произведений английской и американской литературы, прослеживаются общие мотивы в поэтике трагедии Шекспира "Гамлет, принц датский" и романа американского писателя XX века Дж. Геллера "Видит Бог", детально исследуются те мотивы, которые переходят на подтекстовый уровень и обуславливают притчеобразность произведений.

Ключевые слова: *притча, мифологичность, исповедальный роман, параболитичность, подтекст.*

Маринеско Виктория
Жанровая модель литературной биографии писателя
как форма авторской саморефлексии в романе
Питера Акройда «Шекспир. Биография»

В статье представлен обзор основных причин интереса английского писателя Питера Акройда к личности и творчеству великого драматурга Вильяма Шекспира, а также проанализирован роман «Шекспир. Биография» с точки зрения реализации в нем металитературных тенденций. Для Акройда авторефлексивность является своеобразным способом исследования литературности, осуществляемого посредством использования различных художественных стратегий, формирования игрового характера произведения, постепенного стирания границ между литературной выдумкой и реальностью.

Ключевые слова: *литературная биография, литературная биография писателя, биографическая беллетристика, аллюзивно-концептуальная проза, авторефлексивность, автотематичность, металитературность.*

Канчура Евгения
Роль шекспировского интертекста в поэтике романов
цикла о Плоском мире Терри Претчетта

Терри Претчетт, современный английский фантаст, широко использует интертекстуальные приёмы в своём творчестве. Важную роль в его поэтике играют аллюзии на наследие Вильяма Шекспира, которые органично вводят смоделированный фэнтезийный мир в контекст фонового знания читателя. В то же время, переосмысление классических произведений позволяет писателю представить свои этические приоритеты и выразить идейные доминанты цикла. Изображая мир, где господствует текстуализованное сознание, Претчетт подчеркивает роль связи человека и земли, значимость личностного выбора и свободы воли.

Ключевые слова: *фэнтези, постмодернизм, интертекстуальность, Вильям Шекспир, Терри Претчетт.*

Драбек Павел
Кораблекрушения на Чешском море: пять шквалов бури

В статье речь идет о специфике культурной апроприации шекспировской «Бури» на чешских землях. Она была весьма беспокойной и порою даже бурной. Основываясь на архивных материалах, автор предлагает читателям пять историй о чешских переводчиках «Бури». Свой рассказ, который охватывает период со времен Австро-Венгерской империи до Чешской Республики, он сопровождает остроумными и проницательными комментариями.

Ключевые слова: *«Буря», перевод, «Чешское море», Ладислав*

Резюме

Челаковский, Йозеф Вацлав Сладек, Элишка Красногорская, Франтишек Неврла, Отто Франтишек Баблер, Милан Лукеш, Чешское шекспировское общество.

Билоус Богдан **Вильям Шекспир в переводах Бориса Тэна**

В статье говорится о переводческом опыте бориса Тэна – автора украинских переводов пьес Вильяма Шекспира: «Виндзорские насмешницы», «Ричард III», «Тит Андроник», «Антоний и Клеопатра» и «Макбет». Отмечается, что в своей работе переводчик пытался передать особенности речи шекспировских персонажей и в то же время старался учитывать специфику украинской традиционной версификации и национального языка.

Ключевые слова: *Борис Тэн, Вильям Шекспир, Виктор Гуменюк, перевод, версификация.*

Відомості про авторів

Бандровська Ольга Трохимівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету ім. Івана Франка (м. Львів).

Білоус Богдан Петрович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри гуманітарних дисциплін Житомирського державного технологічного університету (м. Житомир).

Білоус Петро Васильович – доктор філологічних наук, професор Житомирського державного університету імені Івана Франка (м. Житомир).

Боковець Анастасія Вікторівна – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Василина Катерина – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Волчанов Джордже (Volceanov George) – доктор філології, університет Спіру Гарета (м. Бухарест, Румунія).

Габлевич Марія Богданівна – перекладач, член Спілки письменників України (м. Львів).

Гарбузюк Майя Володимирівна – кандидат мистецтвознавства, доцент, Львівський національний університет ім. Івана Франка (м. Львів).

Драбек Павел (Drábek Pavel) – доктор філології, професор, Університет Масарика (м. Брно, Чеська республіка).

Казакова Людмила Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри перекладу і лінгвокраїнознавства лінгвістичного факультету, Білоцерківський національний аграрний університет (м. Біла Церква).

Канчура Євгенія Орестівна – кандидат філологічних наук, вчитель англійської мови Любарської гімназії №1. (сmt. Любар, Житомирська обл.).

Марінеско Вікторія Юрївна – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Морс Рут (Morse Ruth) – професор, Університет Париж 7 імені Дідро (м. Париж, Франція).

Поніж Денис (Poniž Denis) – доктор філології, професор, Академія театру, радіо, кіно і телебачення, Університет Любляни (м. Любляна, Словенія).

Тарасенко Кирил Валентинович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

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).

Храброва Ганна Миколаївна – науковий співробітник Наукової лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Відомості про авторів

Черняк Юрій Іванович – кандидат філологічних наук, завідувач Наукової лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Щербина Марина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри іноземних мов Дніпродзержинського державного технічного університету (м. Дніпродзержинськ).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

- Боковець Анастасія.** Лірика Томаса Вайєтта у контексті англійської ренесансної поезії першої половини XVI століття. 3
- Volceanov George.** Difference versus sameness in Shakespeare and Fletcher's Palamon and Arcite: A study in characterization. 35
- Торкут Наталія, Храброва Ганна.** Трансформація міфологічного сюжету в поемі Вільяма Шекспіра «Венера і Адоніс»: гендерний аспект. 60
- Щербина Марина.** Алгоритм зображення елизаветинської доби в «Пастушому календарі» Едмунда Спенсера. 83
- Тарасенко Кирил.** Специфіка репрезентації культурних кодів англійського Ренесансу в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590). 96
- Василина Катерина.** Маньєристична домінанта творчості авторів пост-тринітських конні-кетчерівських памфлетів. 109

II. Свіжий погляд на давні тексти

- Морс Рут.** «...Приязнь їхня ніжніша за любов сестер звичайну»: дружба в комедії В. Шекспіра «Як вам це сподобається». 124

III. Україна в контексті європейського Відродження

- Білоус Петро.** Трагікомедія «Володимир» Ф. Прокоповича і «Гамлет» В. Шекспіра. 151
- Гарбузюк Майя.** «Гамлет» В. Шекспіра на українській сцені: «дзеркало й відбиток часу». 157

IV. Полемічна трибуна

- Габлевич Марія.** Гамлет як автор п'єси-в-П'єсі. 181

V. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

- Черняк Юрій.** Національні модифікації романтичного топосу геніальності Вільяма Шекспіра. 195
- Бандровська Ольга.** Шекспір і модерністи: літературно-критичний діалог. 214
- Poniž Denis.** Why was Shakespeare's *Romeo and Juliet* staged by Slovene Youth Theatre in 1983 Censored? 228
- Казакова Людмила.** Вічна притча про любов та самотність: гамлетіанські мотиви в романі Дж. Геллера «God Knows» (1984). 237
- Марінеско Вікторія.** Жанрова модель літературної біографії письменника як форма авторської саморефлексії в романі Пітера Акройда «Шекспір. Біографія». 247
- Канчура Євгенія.** Шекспірівський інтертекст в романах Террі Претчетта про Дискосвіт: приклад переосмислення класики у фентезі доби постмодернізму. 264

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

- Драбек Павел.** Корабельні аварії на Чеському морі: п'ять шквалів «Бурі». 279
- Білоус Богдан.** Вільям Шекспір у перекладах Бориса Тена. 296
- Summaries** (англійською мовою) 300
- Резюме** (російською мовою) 307
- Відомості про авторів** 315

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 18-19

Технічний редактор Ю. І. Черняк
Оригінал-макет Ю. І. Черняк
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К”

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (061) 220-09-08
Електронна пошта: renaissance@zhu.edu.ua

Голова редакційної ради: д. ю. н., доц. **А. О. Монаєнко**

Підписано до друку 28.12.2012 р.
Формат 60х90/16. Папір офсетний. Друк різнографічний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 19,1. 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

Друк:

ТОВ РВА «Просвіта»

69095, Запоріжжя, вул. Дзержинського, 114
Тел.: (061)213-81-60, 289-20-83, 289-20-84
Свідоцтво серія ДК № 417 від 12.04.2000 р.