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

ISSN 2225-479X

Свідоцтво про державну
реєстрацію друкованого
засобу масової інформації
№ 15178-3750ПР, серія КВ,
24.04.2009 р.

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

Ренесансні студії

Випуск 20-21

Запоріжжя – 2013

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4
Р 39

Рецензенти:
д. філол. н. ***Т. В. Михед,***
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 19.12.2013 р.)
та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 3 від 27.11.2013 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2013. – Вип. 20–21. – 307 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, 2013
© Класичний приватний університет, 2013

I. Історико-літературний процес

УДК: 82-141.0

Рязанцева Тетяна
(Київ)

Базові поняття метафізичної поезії у світлі теорії фракталів

Спираючись на висновки Л. Поллард-Готт, Е. Фултон, І. Набитовича, та інших дослідників, які адаптували теорію фракталів Б. Мандельброта до студій в галузі літератури, автор статті робить спробу застосувати «фрактальну оптику» до аналізу метафізичної поезії, яка досі не розглядалася у подібному аспекті, хоч фрактальний аналіз з успіхом використовували у дослідженнях прози, драми і вільного вірша. Матеріалом для аналізу в даному випадку слугують, головно, метафізичні твори англійських та іспанських авторів XVII і XX ст.

У світлі теорії фракталів розглянуто особливості базових опозицій і мотивно-тематичного комплексу метафізичної поезії, що надало можливість вирішити кілька важливих завдань, які досі залишалися без належного опрацювання. Це, зокрема, дозволило виявити «кореневі» образи та стилістичні засоби метафізичної поезії, уточнити структуру базових опозицій та з'ясувати морфологічні особливості її мотивно-тематичного комплексу. (В перспективі існує можливість навіть певною мірою прогнозувати тенденції й напрямки розвитку окремих тем і комплексу в цілому). Під таким оглядом система базових опозицій і мотивно-тематичний комплекс метафізичної поезії постають як упорядковані динамічні структури, яким властиві основні риси фрактальності: само-подібність, ієрархічність, процесуальність.

Ключові слова: *фрактал, метафізична поезія, «кореневі» елементи.*

За спостереженням Ф. Дж. Варке, ще від доби Бароко критика має нахил вважати питання метафори ключовим для визначення метафізичної поезії.[1] Цей давній висновок не втратив сили. Саме особливий тип метафори – т. зв. метафізичний консепт – і нині служить провідним засобом ідентифікації поетичних творів у сенсі приналежності їх до відповідної парадигми.

Однак, базові особливості метафізичної поезії як самостійного явища літератури цим не вичерпуються. Важливе значення мають світогляд авторів, а також відзначена Х. М. Гонсалесом Фернандесом де Севільєю процесуальність, тобто здатність метафізичної поезії відчувати й передавати безперервність у «неповторності щоденного».[2]

Для поетів-метафізиків характерне катастрофічне світосприйняття, загальна песимістичність настроїв, яка супроводжує переломні історичні періоди, коли, за спостереженням Дж. Сміта, метафізична поезія зазвичай виходить на авансцену літератури.[3]

Ця поезія як феномен, генетично пов'язаний з перехідною добою Бароко, тлумачить світ як хаос, де людина приречена на самотність і страждання. Осягнути таку реальність, на думку тогочасних митців, було можливо, передовсім, ірраціонально. Гармонію хаотичного світу здавалося можливим відтворити тільки в уяві, а істина відкривалася лише метафорично – крізь призму уподібнень і співвідношень.

---

[1] Див.: *Warnke F. J.* Metaphysical Poetry and the European Context / F. J. Warnke // Metaphysical Poetry. Bradbury M. and Palmer D., eds. – Bloomington, London : Indiana University Press, 1971. – P. 261-276.

[2] *González Fernández de Sevilla J. M.* La poesía metafísica de John Donne y Francisco de Quevedo / J. M. González Fernández de Sevilla // Neophilologus. – October, 1991. – Vol. 75. – № 4. – P. 549.

[3] Див.: *Smith J.* On Metaphysical Poetry / J. Smith // Scrutiny. – 1933. – Vol. II. – № 3. – P. 222-239.

Такий погляд на світ метафізична поезія зберігає протягом століть. А повторюваність її за певних історичних умов своєю чергою сигналізує про світоглядну подібність віддалених у часі культурних епох, зокрема, Бароко і XX ст., на що неодноразово вказували дослідники.

Цікавий кут зору на цю проблематику, з опертям на висновки іспанського культуролога Х. А. Маравалла,[4] не так давно запропонували російські автори колективної монографії «Русская литература XX века: закономерности исторического развития». Російські дослідники твердять, що бароко XVII ст. і модернізм XX ст. належать до типу культури, «в основі якого лежить світообраз Хаосу».[5]

Визнання «хаографічності» барокового світосприйняття відкриває цікаву можливість для розгляду важливих аспектів метафізичної поезії у світлі теорії фрактальності. Теорія фракталів є однією з основ т. зв. «теорії хаосу», яка отримала найбільший розвиток й опрацювання у царині точних і природничих наук, але дедалі ширше застосовується нині у гуманітаристиці, зокрема, у теоретико й історико-літературних дослідженнях.

Термін «фрактал» (від лат. fractus – «ламаний», «уривчастий»), як відомо, запропонував у своїх працях математик Б. Мандельброт, окресливши фрактал як «певну структуру, що складається з подібних до себе

[4] *Maravall J.* A. Culture of the Baroque. Analysis of a Historical Structure / J. A. Maravall. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1986. – 330 p.

[5] Русская литература XX века: закономерности исторического развития. Кн. 1. Новые художественные стратегии / Отв. ред. Н. Л. Лейдерман. – Екатеринбург : Уральское отделение РАН, Уральское отделение РАО, 2005. – С. 455.

підструктур».[6] Фрактал репрезентує всі фрагментарні, неправильні, але самоподібні форми.[7] Найпоширенішими прикладами фрактальних утворень у природі є крона дерева, геометрична форма сніжинки чи кристалу, кровоносна система людини, кожен сегмент яких у мініатюрі відтворює будову цілого.

Б. Мандельброт запровадив це поняття у царині геометрії, виявляючи «морфологію аморфного»,[8] а у пізніших інтерпретаціях Т. Бонч-Осмоловської, Дж. Голкома, І. Набитовича, Л. Поллард-Готт, Р. Флореса, Е. Фултон та багатьох інших фахівців,[9] теорію фрактальності і хаологію було з успіхом застосовано до студій в галузі гуманітарних наук.

Так, український науковець І. Набитович, спираючись на висновки Б. Мандельброта, М. Барнслі, К. Дж. Фальконера та інших дослідників фрактальних структур, визнає можливість використання теорії фрактальності у літературознавчих студіях, відзначаючи, що «... безформенні домени та простори в контексті, сказати б, „фрактального світобачення ...” набувають усіх

---

[6] Цит. за: *Набитович І.* Універсум Sacrum'у в художній прозі (від модернізму до постмодернізму): монографія. / І. Набитович. – Дрогобич-Люблін : Посвіт, 2008. – С. 48.

[7] Література. Теорія. Методологія: Пер. з польськ. С. Яковенка. / Упор. і наук. ред. Д. Уліцької. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 447.

[8] Див.: *Mandelbrot B.* The Fractal Geometry of Nature / B. Mandelbrot. – W. H. Freeman, 1982. – 468 p.

[9] *Бонч-Осмоловская Т.* Фракталы в литературе. В поисках утраченного оригинала / Т. Бонч-Осмоловская // Textonly. – 2006. – № 16 [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://textonly.ru/case/?issue=16&article=9255; *Flores R.* A Portrait of Don Quixote from the Palette of Chaos Theory / R. Flores // Cervantes: Bulletin of the Cervantes Society of America. – 2002. – №. 22 (1). – P. 43-70; *Fulton A.* Fractal Amplifications: Writing in Three Dimensions / A. Fulton // Thumbscrew. – 1998/9. – № 12 [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.poetrymagazines.org.uk/magazine/record.asp?id=12199; *Holcombe C. J.* Fractal Criticism / C. J. Holcombe [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://www.textetc.com/criticism/fractal-criticism.html.

параметрів упорядкованих динамічних структур, які ґрунтуються на нерегулярній самоподібності їхніх підструктурних елементів».[10]

Серед провідних характеристик фракталів, що мають особливе значення у проекції на дослідження літератури, зокрема, художньої прози, І. Набитович називає такі: відсутність однозначного окреслення фрактала як поняття, самоподібність фрактальних структур, процесуальний характер фракталів, їхній динамізм, «межове» розташування фракталів у зоні між порядком і хаосом.[11]

На думку Е. Фултон, за допомогою «фрактальної поетики» можна описувати (в тому числі – і в літературі) специфічний вимір, що знаходиться між Хаосом та Евклідовим порядком.[12] А саме систематизувати позірний Хаос світобудови відчайдушно намагалися мислителі і митці Бароко, зокрема поети-метафізики, прагнучи у власних творах розкрити глибинні й неочікувані зв'язки між гранично віддаленими, на перший погляд, реаліями буття на рівні думки й слова, поєднуючи експресивність з лаконізмом і максимальною змістовністю. Цій меті, власне, й підпорядкований ключовий стилістичний засіб метафізичної поезії, метафізичний консепт, який деякі теоретики Бароко зводили до «concors discordia», тобто «узгодження неузгодженостей», безладу та ладу. Таке визначення дозволяє віднести консепт до інструментів «фрактальної поетики», «хаографічне» призначення яких окреслила Е. Фултон.

З огляду на специфіку дослідження поезії, до перерахованих вище моментів варто додати й такі ознаки як деталізовану будову фракталів та певну чутливість до

[10] *Набитович І.* Цит. вид. – С. 48.
[11] Там само. – С. 50.
[12] Див.: *Fulton A.* Op. cit.

зовнішніх впливів, характерну для складних динамічних структур.[13]

Спроби фрактального аналізу поезії відомі вже досить давно, але йдеться головно про дослідження поетичних творів, написаних вільним віршем. Наприклад, Л. Поллард-Готт, у праці «Фрактальна повторюваність у поезії Воллеса Стівенса»,[14] пропонує методику, яка формально є перенесенням у царину літературознавства математичного «методу підрахунку клітинок», що застосовується для визначення ступеню іррегулярності структури певного об'єкту.

Простий метод підрахунку клітинок встановлює зв'язок залежності кількості клітинок, потрібних для того, аби повністю вкрити геометричний об'єкт, з розміром однієї клітинки. Цей метод застосовується для опису ліній та поверхонь, а також звичайних фракталів.[15]

В інтерпретації Л. Поллард-Готт цей метод полягає у виявленні «кореневого слова» (a root word) або «кореня» та з'ясуванні моделі його повторюваності у тексті, яка, своєю чергою, має виявити ознаки фрактальності у структурі аналізованого твору.

«Коренем» в принципі можуть служити не лише слова, а будь-які повторювані елементи, що несуть важливе семантичне навантаження і зустрічаються у творі більше, ніж двічі. Це можуть бути ідеї, звукові сполуки, навіть окремі звуки, тощо. В ході аналізу визначається і графічно репрезентується схема їх розташування спочатку в частині твору, а потім у цілому творі. Встановлення моделі повторюваності та ієрархії «кореневих» елементів тексту відкриває значно ширші

[13] Див.: *Mandelbrot B.* Op. cit.

[14] Див.: *Pollard-Gott L.* Fractal Repetition in the Poetry of Wallace Stevens / L. Pollard-Gott // Language and Style. – 1989. – № 19. – P. 233-249.

[15] *Бондаренко А. М., Кацук А. В.* Адаптивний двоступінчастий метод класифікації зображень / А. М. Бондаренко, А. В. Кацук // Штучний інтелект. – № 4. – 2006. – С. 677.

можливості для інтерпретацій або, за виразом І. Набитовича, «посилює можливість віднайдення прихованих семантичних просторів».[16]

Така методика, як зазначалося, з успіхом виявляє приховану системність «неорганізованих» творів, а отже є особливо ефективною в аналізі вільного вірша. Так, у згаданому дослідженні Л. Поллард-Готт модель повторюваності «кореневого» слова «знати» у творі В. Стівенса, написаному вільним віршем, виразно демонструє наявність у цій поезії ознак фрактальних структур (самоподібність, ієрархічність, динамізм).

Попри успішні спроби в галузі художньої прози, драми і вільного вірша, теорія фрактальності досі не застосовувалося до вивчення метафізичної поезії. Втім, здається, її використання в цій сфері буде цілком продуктивним.

Зокрема, ця розвідка ***має на меті*** застосувати теорію фракталів (у її проекції на літературознавчі студії) до розгляду особливостей базових опозицій і мотивно-тематичного комплексу метафізичної поезії, що надасть можливість вирішити кілька важливих ***завдань***, які досі залишалися без належного опрацювання. Це дозволить: уточнити структуру базових опозицій метафізичної поезії; з'ясувати морфологічні особливості її мотивно-тематичного комплексу, а в перспективі навіть певною мірою прогнозувати тенденції й напрямки розвитку окремих тем і комплексу в цілому. Відсутність праць, які розглядали б засадничі моменти метафізичної поезії з окреслених вище позицій, дозволяє говорити про ***новизну й актуальність такого дослідження.***

Під таким оглядом легко визначити, насамперед, «кореневий образ» усієї метафізичної поезії. В центрі її уваги – Людина, розуміння якої є фрактальним. Вже один

[16] *Набитович І.* Цит. вид. – С. 52.

з найвідоміших британських поетів-метафізиків XVII ст., Дж. Герберт, у своєму творі «Людина» характеризує людську істоту як частку, в якій відбивається цілісність всесвіту (he is in little all the sphere).[17] На думку британського автора, людина є симетричною, самоподібною структурою, цілим, що складається з пропорційно пов'язаних частин, й водночас – елементом структури всесвіту:

Man is all symmetrie, Full of proportions, one limb to another, And all to all the world besides: Each part may call the furthest, brother…[18]	Людина вся – симетрія, Пропорційна кожною частиною свого тіла І в цілому, відносно всього світу поза нею; Кожна частинка її може назвати найдальшу братом...

Водночас, у цій складній системі спостерігається чітка ієрархія і динамічна взаємодія матеріального і духовного, людського і Божого, минущого і сталого:

All things unto our *flesh* are kinde In their *descent* and *being*; to our minde In their *ascent* and *cause*. (Курсив оригіналу. – **Т. Р.**)[19]	Усі речі подібні до нашої *плоті* У своєму *занепаді* і *бутті*, до нашого *духу* – У своєму *піднесенні* та *причині*.

Зрозуміло, що така інтерпретація не може вважатися знахідкою власне метафізичної поезії, бо вона є характерною для барокового світогляду загалом. Справжнім відкриттям, натомість, є базована на такому

[17] The Metaphysical Poets. (Selected and edited by H. Gardner) : [поезії] – Harmondsworth, Middlessex : Penguin Books Ltd., 1959. – P. 127-129. Збережено орфографію і пунктуацію оригінала.
[18] Ibid. – P. 128.
[19] Ibid.

розумінні людської природи система мотивів, які відображають динамічний, процесуальний характер інтерпретації провідних тем і сполучають теми між собою, забезпечуючи їхню постійну взаємодію. Характерними прикладами є сформовані у добу Бароко мотиви життя-як-помирання (швидкоплинності часу) як основа теми Смерті і Часу і блукання в світі (втечі грішника від зустрічі з Богом) у темі Віри або розуміння краси як руху, характерне для теми Кохання.

Дослідники суголосно вказують на те, що метафізична поезія активізується в часи, коли людей хвилюють, головно, духовні проблеми.[20] А твердження, що в центрі уваги поетів-метафізиків перебувають т. зв. «вічні питання», які, власне, й виводять письменників «поза межі» фізичного світу, саме в такий спосіб пояснюючи назву «*мета*-фізичної» поезії, давно вже стало загальником літературознавчих праць.

Відповідно до естетичних настанов епохи, одним із творчих принципів якої був дуалізм, «вічні питання» метафізичної поезії у добу Бароко були сформульовані у вигляді парадоксів чи протиріч, усе розмаїття яких можна звести до наступних узагальнень: співвідношення минущого–сталого (тимчасового–вічного); стосунки одного–багатьох (почасти трактовані як протиріччя подібності–відмінності); загадкова сполука небесного–земного в людській істоті (взаємозв'язок душі–тіла іноді розглядали як аспект першої проблеми).

У світлі теорії фракталів основні метафізичні опозиції, на яких базуються магістральні теми (Смерть і Час, стосунки Бога і Людини, Кохання, Самотність), набу-

[20] Див., зокрема: *Smith J.* Op. cit.; *White H. C.* The Metaphysical Poets. A Study in Religious Experience / H. C. White. – New York : Collier Books; London : Collier-MacMillan Ltd., 1966. – 414 p.; *Чижевський Д.* Українське літературне Бароко. Вибрані праці з давньої літератури / Д. Чижевський. – К. : «Обереги», 2003. – 576 с.

вають рис виразної системності, особливо з урахуванням думки Д. Чижевського щодо ієрархічності барокових контрастів взагалі.[21] Під таким оглядом у центрі «великої композиції» протиріч метафізичної поезії перебуває протиставлення минущого–сталого (матеріального–духовного), а решта опозицій, реалізуючись у безлічі варіантів, стають його аспектами, що перебувають з ним у стані динамічної рівноваги.

Можна навіть твердити, що система опозицій метафізичної поезії як упорядкована динамічна структура є більш сталою, ніж її мотивно-тематичний комплекс. Адже стрижнева тема комплексу може бути варіативною, а опозиція минущого–сталого залишається ключовою для кожної з провідних метафізичних тем, у будь-якій інтерпретації.

Треба нагадати й про безумовну вищість сталого, духовного над минущим, матеріальним, успадковану світоглядом Бароко від Середньовіччя. Таке потрактування відображає основну рушійну силу мистецького всесвіту метафізичної поезії різних часів – прагнення до трансцендентного у всіх його проявах.

Отже, система опозицій, які загалом зводяться до протиставлення минущого–сталого, де минущим незмінно виступає матеріальне, а сталим – духовне, слугує підмурівком мотивно-тематичного комплексу. Її, за термінологією Л. Поллард-Готт, можна назвати «кореневою» опозицією комплексу. Залежно від тематики твору, вона реалізується у розмаїтті варіантів, з-поміж яких можна виокремити кілька провідних, що визначають лейтмотив відповідної теми. До них належать: протиставлення смертного–безсмертного у темі Смерті й Часу; протиставлення гріховного–безгрішного у темі Віри; протиставлення тілесного–духовного у темах

[21] *Чижевський Д.* Цит. вид. – С. 336-337.

Кохання і Краси; протиставлення одного–багатьох у темі Самотності.

Не варто думати, однак, що інтерпретації магістральних тем вичерпуються одним-єдиним конфліктом. В системі опозицій одне протиставлення може бути аспектом іншого й з'являтися у різних темах. Наприклад, опозиція смертного–безсмертного, центральна для теми Смерті й Часу, виступає аспектом у темах Віри, Кохання й Краси.

Поетів-метафізиків, однак, цікавили не просто статичні протиставлення цих понять, а *процеси* їхньої взаємодії, що відображали, за влучним виразом У. Еко, барокові уявлення про «світ у стані плинності».[22] Інтерес до динамічної складової цих процесів з часом лише посилювався. Тож динамізм, або відзначена Х. Ф. Гонсалесом Фернандесом де Севильєю процесуальність, у різноманітних проявах є важливою характеристикою метафізичної поезії, яка відображає не лише її барокову генетику, але й фрактальний характер явища в цілому.

Творча увага поетів-метафізиків завжди була прикута до складних душевних станів, неоднозначних переживань, найтонших відтінків емоцій, які відкривалися людині, що жила напруженим духовним життям, але водночас не зрікалася й свого плотського єства.

Не дивно відтак, що у метафізичній поезії вже у XVII ст. склалося усталене коло тем, орієнтованих на згадувані вище так звані «реалії особливого ґатунку» (термін Дж. Сміта). З одного боку, вони «пробуджували розуміння ілюзорності існування», але з іншого – відкривали для творчих досліджень «цілі області реальності, що їх ренесансне мистецтво з його врівноваженістю ... намагалося уникати».[23]

---

[22] *Eco U.* The Open Work / U. Eco [translated by A. Cancogni]. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1989. – P. 7.

[23] *Warnke F. J.* Op. cit. – P. 274.

Усі ці теми безпосередньо пов'язані з проблематикою метафізичної поезії. Специфіка їхньої природи дозволяє практично необмежену кількість інтерпретацій, але перелік тем сам по собі не містить якихось особливих компонентів. Навпаки, можна заперечити, що Смерть і Час, Кохання і Краса, стосунки Бога і Людини, Самотність постійно привертають увагу митців найрізноманітнішого спрямування. Але, як справедливо зауважував Д. Алонсо: «Новизна поета – це форма, яка співпрацює з думкою, фіксуючи її, поглиблюючи її, висвітлюючи моменти, що залишалися в тіні, й надаючи їй нових обрисів».[24] Метафізичне забарвлення знайомих тем зумовлюють саме особливості їх інтерпретації та взаємодії, що й дозволяють говорити про утворення мотивно-тематичного комплексу, який, з огляду на специфіку його структури та функціонування, можна також визначити як фрактальний.

Які ж ознаки дають право на таку характеристику? Йдеться, насамперед, про одну «з найважливіших характеристик фракталів... їх самоподібність – тобто подібність окремих частин до цілого».[25]

У кожен період існування метафізичної поезії одна зі згаданих тем стає стрижнем мотивно-тематичного комплексу. Решта тем групується довкола неї у такий спосіб, що кожна з них, зберігаючи зовнішню цілісність і самостійність, незмінно пов'язується з провідною темою, перетворюючись щоразу на її новий аспект. Аналогічна структура притаманна й творчості окремих поетів-метафізиків. Тобто, можна констатувати невпинний рух, постійну, різнопланову взаємодію основних тем між собою, їх «взаємоперетікання». Поза тим, треба говорити й про динамічне розуміння кожної з провідних тем, адже

[24] *Alonso D.* Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos / D. Alonso. – Madrid : Gredos, 1976. – P. 499.
[25] *Набитович І.* Цит. вид. – С. 50.

усі «реалії особливого ґатунку» трактуються у метафізичній поезії саме як процеси, перебіг яких неможливий без певної напруги.

Відтак, іншою важливою ознакою фрактальності мотивно-тематичного комплексу метафізичної поезії є його процесуальність, адже: «Фрактал – це явище, яке існує й декларує себе динамічно, він є процесом».[26]

Питання про те, чи існує одна-єдина верховна, магістральна тема метафізичної поезії, залишається до певної міри відкритим для дискусії. Позицію тих дослідників, які намагалися звести усе тематичне розмаїття до опозиції одного–багатьох як кореневого аспекту опозиції сталого–минущого, тобто до стосунків Людини з Абсолютом, до теми Віри,[27] неможливо прийняти з кількох причин. По-перше, таке твердження означає надмірне й навмисне спрощення тематичного малюнку метафізичної поезії, а по-друге, заперечує її існування як окремого літературного феномену, фактично ставить знак рівняння між метафізичною і релігійною поезією.

Натомість, визнання наявності фрактального мотивно-тематичного комплексу метафізичної поезії, свідчить про її самостійність і відкриває ширші можливості для інтерпретацій. Це також дає можливість зауважити тематичну специфіку метафізичної поезії, яка залежить від історичних та національних особливостей (що дозволяє говорити про чутливість системи до зовнішніх впливів).

Наприклад, тема Смерті і Часу, на думку багатьох дослідників (Д. Алонсо, Ф. Дж. Варнке, Х. А. Маравалл, Д. Чижевський та ін.), є однією з провідних тем

---

[26] Там само.

[27] Див., зокрема: *Uya i Puigmarti J. M.* Algunes polaritats en la poesía metafísica moderna: Riba, Borges, Machado / J. M. Uya i Puigmarti. – Barcelona : Publicacions de la universitat autônoma de Barcelona, 1998. – 384 p.

європейської літератури Бароко. У метафізичних творах Ф. де Кеведо, автора XVII ст., саме вона є стрижнем мотивно-тематичного комплексу, групуючи довкола себе решту тем. В той самий час у метафізичній поезії Дж. Донна домінує тема Віри, а тема Смерті виступає її найважливішим аспектом.

Ці магістральні теми, завдані засновниками метафізичної поезії у добу Бароко, продовжують з певним модифікаціями існувати й у творчості поетів XX ст. В іспанській літературі першої половини XX ст. складається в цьому сенсі особливо цікава ситуація. В цей час у творчості одних авторів (Х. Рамон Хіменес) змінюються лише інтерпретації провідних тем, а власне структура мотивно-тематичного комплексу не зазнає істотних змін, тоді як інші поети (Д. Алонсо, представники «першої повоєнної генерації») йдуть на реформи, супроводжуючи нові тематичні інтерпретації змінами у структурі комплексу. Так, тема Смерті й Часу – щоправда, з новими порівняно до Бароко акцентами – займає чільне місце у творчості Х. Рамона Хіменеса, тоді як Д. Алонсо і «перша повоєнна генерація» іспанських поетів (Б. де Отеро, Х. Л. Кано, Х. Гарсіа Ньєто та ін.) роблять стрижнем комплексу тему стосунків Бога і Людини.

Нова конфігурація мотивно-тематичного комплексу і переосмислення ключових тем спостерігається у цей період також у англійській поезії. У представників англійської «поезії Нового Апокаліпсису» (Дж. Ф. Хендрі, Г. Тріс та ін.), на відміну від іспанських авторів, стрижнем мотивно-тематичного комплексу стає тема Часу, а тема Віри перетворюється на її важливий аспект.

Сталість чи зміни в ієрархії основних тем в літературах згаданих країн значною мірою залежать від особливостей національного менталітету. Так, російський етнограф О. Кожановський з опертям на висновки

іспанських колег справедливо відзначає, що Іспанія завжди була «землею, відкритою для смерті – в тому сенсі, що у тамтешньому соціально-культурному житті тема смерті не замовчувалася, а побутувала – так само повно, які всі інші складові людського існування».[28]

А от в культурах англомовного світу тема смерті, на думку американського етнолога У. А. Дугласа, навпаки, видається чимось забороненим і мало не непристойним.[29] Не дивно відтак, що ані в XVII, ані у XX ст. її місце в ієрархії тем англійської метафізичної поезії не є найвищим (хоч у добу Бароко Смерть виступала, безперечно, одним з найважливіших аспектів теми Віри). Навіть у часи Другої Світової війни, природна реактуалізація теми Смерті у творчості британських авторів відбувається ніби мимовільно, і йдеться не так про розробку власне проблеми смерті, як про загострення відомої від доби Бароко проблеми швидкоплинності життя.

Отже, ієрархія провідних тем не є жорсткою, їй притаманна певна варіативність, яку також слід вважати ознакою фрактальності структури мотивно-тематичного комплексу. Така «перемінна складова» є додатковою ознакою динамічності, а разом з тим підкреслює саме «*нерегулярну* (курсив мій. – **Т. Р.**) самоподібність підструктурних елементів», відзначену І. Набитовичем.[30]

Таким чином, застосування фрактальної «оптики» до розгляду деяких засадничих моментів метафізичної поезії дає можливість своєрідно здійснити намір багатьох барокових митців, окреслений Х. Вайт як намагання «звести досвід до діаграми».[31] Під таким оглядом замість

---

[28] *Кожановский А. Н.* Быть испанцем…: Традиция. Самосознание. Историческая память / А. Н. Кожановский. – М. : АСТ : Восток–Запад, 2006. – С. 264.

[29] Див.: *Douglas W. A.* Death in Murelaga. Funerary Ritual in a Spanish Basque Village / W. A. Douglas. – University of Washington Press, 1969. – 240 p.

[30] *Набитович І.* Цит. вид. – С. 48.

[31] *White H.C.* Op. cit. – P. 87.

калейдоскопу протиріч та інтерпретацій, об’єднаних, здавалося б, лише найзагальнішими рисами світогляду й естетики відповідної доби, система базових опозицій та мотивно-тематичний комплекс метафізичної поезії постають як упорядковані динамічні структури, перша з яких виявляється стабільнішою, а друга – більш варіативною, чутливою до зовнішніх впливів. Це сполучення стабільності і динамізму протягом століть забезпечує метафізичній поезії яскраву творчу індивідуальність, поєднану зі здатністю до розвитку й оновлення.

УДК: 821.111.0-092

Василина Катерина
(м. Запоріжжя)

Становлення жанрової моделі конні-кетчерівського памфлету в історико-літературній перспективі

У статті розглядаються особливості становлення в англійській літературі такого специфічного жанрового утворення, як конні-кетчерівський памфлет, який у своїй поетиці поєднував риси фікційної та нефікційної традицій, а також втілював нові методи і наративні техніки змалювання життя лондонських пройдисвітів, що стануть у пригоді авторам кримінальних романів наступних епох. Вивчення поетологічних рис творів Р. Ґріна – засновника конні-кетчерівської памфлетистики – здійснюється на тлі творчих новацій його попередників у царині кримінальної літератури (Копланда, Оделі, Волкера, Гармена) з урахуванням специфіки творчого методу самого митця.

Ключові слова: *жанр, злодійство, ренесансний світогляд, кримінальна література, конні-кетчерівський памфлет, наративна стратегія, трактат, джест.*

Англійська кримінальна література виникла на поч. XVI ст. як своєрідна культурна реакція на нові тенденції в економічному та соціальному житті. Суспільство тюдорівської доби стикалося з проблемою інтенсивного розростання прошарку соціально і географічно мобільних, бідних і неприкаяних людей. У документах того періоду зазначалося, що "За рік в Англії вішають за грабіж і неумисні вбивства більше людей, ніж у Франції за аналогічні злочини за сім років. Хоча жодного чоловіка не було повішено в Шотландії протягом семи

років за грабіж, все ж людей часто вішають за привласнення майна та крадіжку пожитків за відсутності їхніх власників».[1]

Уряд намагався контролювати таких маргіналів, реєструючи їх, надаючи ліцензії на жебрацтво, саджаючи їх у в'язницю або відправляючи на шибениці. Хоча парламент і приймав численні акти, націлені на покращення ситуації, залишалося чимало способів уникнути покарання, і, як зазначають науковці, до 80% злодіїв вдавалося ухилятися від суду[2].

Англійці постійно опинялися перед небезпекою зустріти різних злочинців, а, отже, вони завжди мали бути насторожі й готовими діяти у нестандартній ситуації. Надзвичайне поширення злочинної братії стало новим явищем буття, що сприймалося доволі неоднозначно: хоча воно і було небезпечним, та водночас, здавалося й певною мірою привабливим для пересічних людей, ласих до скандального і сенсаційного чтива. Розвиток кримінальної літератури був настільки ж швидким, як і розростання шахрайського прошарку суспільства. Тож, у межах одного століття книги про ваґабондів і здорових жебраків еволюціонували від сухих, ділових, точних звітів і переліків злодійських типів до вишуканих шахрайських історій.

Широкій популярності такої літератури сприяв ренесансний світогляд, який розглядав будь-який бік життя людини як об’єкт, гідний осмислення. Ренесансний індивідуум прагнув скинути усі табу, щоб створити новий тип моралі, і в цьому контексті різні види негідної поведінки трактувалися як природні маніфестації

[1] *Judges A.* Introduction / A. Judges // The Elizabethan Underworld. – London : George Routledge & Sons Ltd., 1930. – P. 15.

[2] *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.

незалежності й активної життєвої позиції особистості[3]. Російський філософ А. Лосєв підкреслював, що такі маніфестації позначили розвиток «спонтанного індивідуалізму епохи»[4]. Особливий інтерес до тіньових сторін буття свідчить про те, що Ренесансна особистість прагнула вивчати усі аспекти життя, щоб визначити власні функції у Всесвіті.

Оскільки у ті часи не існувало усталених методів опису злочинного світу, автори кримінальної літератури прагнули використовувати різні «готові» елементи поетики фікційної та нефікційної літератури для реалізації власних естетичних інтенцій. Отже, спектр жанрових різновидів такого типу літератури був широким, а наративні техніки варіювалися у відповідності до центральної ідеї автора, його естетичних преференцій та художнього досвіду.

Як це не парадоксально, але й дотепер зразки ранньої кримінальної літератури Англії залишаються своєрідною лакуною у ренесансознавстві. На сьогодні не існує жодного ґрунтовного дослідження, присвяченого комплексному вивченню літературної генеалогії, поетики та історико-літературної перспективи англійської шахрайської літератури. Отже, в умовах відчутного пожвавлення загального інтересу вітчизняної англістики до літературного процесу єлизаветинської доби та постійно зростаючої уваги до історичної поетики окремих прозових жанрів, детальний літературознавчий аналіз еволюції жанрової моделі конні-кетчерівського памфлету в контексті шахрайської літератури ренесансної Англії є науково доцільним.

---

[3] Дет. див.: *Торкут Н.М.* Провідні ідейно-смислові концепти італійського гуманізму (спроба культурологічної реконструкції) / Н. М. Торкут // Біблія і культура: Зб. наук. статей. – Вип. 7. – 2005. – С. 284-296.

[4] *Лосев А.Ф.* Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : Мысль, 1978. – С. 120.

Актуальність теми визначається нагальною потребою всебічного поглибленого вивчення марґінальних жанрових утворень, до яких і належить англійський конні-кетчерівський памфлет. Незаперечним є той факт, що саме у надрах таких межових художніх форм визрівають надзвичайно продуктивні тенденції, що спроможні призвести до народження нових жанрів, до появи більш оригінальних мистецьких феноменів.

Отже, **мета** цієї статті полягає у тому, щоб розглянути процес становлення жанрової моделі конні-кетчерівського памфлету в синхронічно-діахронічному аспекті, виявити своєрідність поетики цього самобутнього літературного феномену та його місце в системі англійської літератури Ренесансу.

Наукова новизна презентованої розвідки визначається тим, що тут здійснено спробу систематизувати інформацію щодо специфіки становлення жанрової моделі конні-кетчерівського памфлету в контексті шахрайської літератури англійського Відродження.

Об'єктом дослідження обрано поетику конні-кетчерівського памфлету. **Предметом** безпосереднього літературознавчого аналізу постають жанрові моделі та наративні стратегії ренесансної літератури, які знайшли свою реалізацію у шахрайській літературі тюдорівської Англії.

Твори, які репрезентували ранню стадію становлення кримінальної літератури, – це, насамперед, «Шлях до нічліжки» (1536 р.) Роберта Копленда, «Публічне викриття наймерзеннішого й найогиднішого використання гри в кості та тому подібних дійств» (1552 р.) Ґілберта Волкера, «Співдружність бродяг» (1561 р.) Джона Оделі і «Застереження, або Попередження окаянних, яких в народі називають бродягами» (1566 р.) Томаса Гармена. Саме вони створили певний літературний фон і набір відповідних літературних кліше, які

стали на багато років предметом для наслідування авторів шахрайських творів.

У ранніх творах про ваґабондів вельми розповсюдженою стала мода на контамінацію різних елементів художньої і нехудожньої літератури в рамках одного тексту. По-перше, письменники використовували трактатний тип оповіді, орієнтований на точність описів і об'єктивність презентації матеріалу. По-друге, вони використовували наративні техніки, характерні для таких сатиричних жанрів як "зерцало" і "анатомія", щоб дати детальний опис певного пороку і закликати до його виправлення.

Тенденція до об'єктивної характеристики вад обумовила появу різних словників або списків сленгу, переліків злочинних практик і каталогів кримінальних типажів. Вони стали невід'ємною частиною текстового простору. Ці вбудовані дефініції та списки перетворилися на свого роду прикметну рису кримінальної літератури; при цьому кожний автор здійснював спроби розширити словник сленгу і ввести мову обманщиків у свої тексти як окремий наративний блок.

Наступним жанровим джерелом, що активно експлуатували автори кримінальної літератури, було мораліте. Залучення елементів поетики цього дидактичного жанру дозволяло створювати абстрактні і узагальнені образи, які виступали рупорами ідей митця. Ще однією жанровою формою, активно використовуваною в зазначеному виді літератури, був діалог. Однак, необхідно підкреслити, що діалоги в ранній англійській кримінальній літературі презентували два співзвучні голоси, кожний з яких мав конкретну функцію, радше ніж висловлював антагоністичну точку зору.

Окрім іншого, автори творів про бродяг та волоцюг наводили певні приклади із життя (організовані по типу "exempla" або джестів), які мали розважити читачів чи

зробити ілюстровану інформацію більш реалістичною та яскравою.

Сюжетна організація ранніх зразків кримінальної літератури була досить одноманітною. У вступі автор мав пояснити причину свого звернення до негідної тематики своїм бажанням детально змалювати певний порок для того, щоб закликати до його виправлення. Він також детально повідомляв про свої джерела інформації, якомога більше дистанціюючись при цьому від презентованого матеріалу, аби уникнути звинувачень у стосунках із злочинним світом. Після реверансів перед публікою та закликів до читачів утриматися від нечесного способу життя, письменник зосереджувався на ретельному описі злочинців та їхніх ниць практик. Тут можна відзначити перехід від узагальненого опису усіх видів жебраків (у поемі «Шлях до нічліжки» Копленда) до зображення окремого класу злодіїв, які виявили надзвичайну винахідливість у здійсненні свого бажання отримати прибуток за рахунок позбавлення пересічних людей їхнього майна.

Для того, щоб надати своїй оповіді ефекту правдоподібності, автори кримінальних історій вводили конкретний хронотоп. Наприклад, Копленд визначав його наступним чином: «Приблизно через два тижні після Дня усіх святих, я випадково натрапив на якусь нічліжку»[5]; Ґілберт Волкер фіксував часопростір твору таким чином: «трапилося так, що двадцять днів тому я опинився у церкві св. Павла»[6]. Більш пізні твори описують Лондон, а конкретніше, територію поряд із

[5] *Copland R.* The Highway to the Spital-House / Robert Copland // The Elizabethan Underworld / Ed. by A. Judges. – London : George Routledge & Sons Ltd., 1930. – P. 3.

[6] *Walker G.* A Manifest Detection of the Most Vile and Detestable use of Dice-Play, and Other Practices Like the Same / Gilbert Walker // The Elizabethan Underworld / Ed. by A. Judges. – London : George Routledge & Sons Ltd., 1930. – P. 28.

собором св. Павла як місце кримінальної активності злодіїв та шахраїв.

Основним засобом розкриття образів лиходіїв та змалювання їхніх практик виступали прямі авторські характеристики. Загальними архетиповими рисами злодійського племені були їх чисельність, об'єднаність, мобільність і безпринципність, хороша організація та суворе дотримання ієрархії. Хоча експліцитно шахраї показувалися як негативні істоти, що обманюють простих людей, у підтексті виникала свого роду позитивна конотація: злочинці поставали вмілими, добре організованими, винахідливими, дисциплінованими і успішними. Наприклад, Волкер стверджував, що існує певна мова лиходіїв і набір вишуканих методів обдурення простаків. Він проводив паралель між діями гравців у кості та роботою ремісників, стверджуючи, що, як теслі мають свої терміни, так само і злочинці використовують своє арго[7], а спритність шахраїв відточується за рахунок практики[8]. Таким чином, формується двоїсте сприйняття кримінального світу: злочинні практики, хоча і вважалися небезпечними, водночас, здавалися доволі привабливими для реципієнтів.

Ця амбівалентність вкладається у русло загального апологетичного ставлення до креативної діяльності, притаманного епосі Відродження, а також відбиває тенденції соціальної та економічної мобільності тогочасся. Як справедливо зазначають Крейг Діон і Стів Менц: «образи… шахраїв сформували культурну метафору мобільності, зміни та соціальної адаптації»[9]. Злочинне

[7] Ibid. – P. 36.

[8] Ibid. – P. 39.

[9] *Dione C., Menz S.* Introduction: Rogue and Early Modern English Culture / Craig Dione, Steve Menz // Rogues and Early Modern English Culture. – Michigan : The University of Michigan Press, 2004. – P. 1.

угрупування перетворюється на свого роду опозицію до інших соціальних прошарків, на їхній антипод.

Позитивна і до певної міри романтизована аура навколо негативних персонажів стає очевидною у творах Волкера та Гармена, де автори звертаються до непрямих характеристик шахраїв, як-от через їхню поведінку (що на перший погляд здається доволі пристойною) та їхню мову (вишукану та улесливу до джентльменів). Детально змальовуючи всі механізми реалізації злодійських практик та виявляючи причини успіху шахрайських вивертів, митці мимоволі натякали читачам на те, що злочинці виявляються вправними тріумфаторами, а, отже, є гідними захоплення. Поступово образ суспільства лиходіїв ставав більш знайомим та менш страшним і відразливим в очах реципієнтів.

Наприкінці XVI століття завдяки творчій активності скандальновідомого письменника Роберта Ґріна кримінальна література збагатилася новим жанром – конні-кетчерівським памфлетом. Вважається, що саме Ґрін запровадив у широкий вжиток термін “conny-catching” для номінування особливого типу шахрайських витівок. Конні-кетчерів він зобразив як винахідливих людей, дуже вправних у пошуку жертв та позбавленні хтивих і жадібних джентльменів їхнього майна. На тогочасному сленгу людина, яка постраждала від шахраїв через власну жадібність або дурість, називалася «конні» (кролик).

Памфлети про конні-кетчерів мали скандальний характер, вони не тільки створювали романтичний і до певної міри позитивний ореол навколо різного роду обманщиків, але і продукували досить скептичне ставлення до так званих «конні». Нагадаємо, що кролик традиційно асоціювався із недолугістю, тож «конні» позначав «добровольну жертву» чи «наївну здобич»[10]. До того ж кролики традиційно вважалися хтивими. Тож саме

[10] Ibid. – P. 6.

ці риси характеру жертв пройдисвітів акцентувалися у конні-кетчерівських творах.

Завдяки майстерному поєднанню різних наративних технік Р. Ґріну вдалося створити оригінальну візію кримінальної спільноти. Це викликало деякі зрушення на рівні ейдології та відображало певні зміни в аксіологічній парадигми тогочасся. Хоча усі п'ять конні-кетчерівські памфлети були написані Ґріном протягом короткого періоду часу між 1591–1592 рр., вони не лише досить точно відображали всі попередні етапи розвитку літератури про шахраїв, але й продукують нові кліше. Можна припустити, що активний розвиток оповідної манери автора, а також контамінація «високої» і «низької» традицій, елементів художніх та нехудожніх творів, завзяте звернення до досвіду своїх попередників, – усе це маніфестувало прояв у памфлетах Ґріна маньєристичного світогляду з його потягом до пере-відтворення літера-турної (фіктивної) реальності на основі іншої літературної дійсності, а не на базі фактів буття. Варто відзначити, що амбівалентність сприйняття людини і досить скептичне ставлення до життя також є доказами домінування маньєризму в аналізованих памфлетах.

У своєму першому конні-кетчерівському памфлеті «Славетне викриття шахрайства, до якого тепер щоденно звертаються різні непристойні люди, що звуться конні-кетчерами та крос-байтерами» (1591 р.) Р. Ґрін описує прийоми, якими користуються лондонські шахраї, експлуатуючи наукоподібний трактатний спосіб вик-ладення інформації. Вступна частина, де автор пояснює смисл презентації скандального матеріалу бажанням застерегти читачів та закликати до виправлення злодіїв, оформлена в евфуїстичному ключі. Тут можна зустріти довгі речення, сповнені порівнянь, апостроф, алюзій на античність та ін., які виступають засобом словесної

орнаментації, що відволікає увагу читача та змушує його замислитися над складними конотаціями алюзивних вкраплень. Загальний імідж лиходіїв, що створюється письменником на текстовому рівні, є підкреслено негативним, оскільки вони отримують такі сталі епітети, як «небезпечні» (“dangerous”), «згубні» (“hazardous”), та атрибутуються як «шахраї» (“cooseners”), «гадюки» (“vipers”), «черв’яки» (“worms”) та «гусінь» (“caterpillars”) і т. ін.

У другій частині памфлету Ґрін подає докладний і точний опис «мистецтва конні-кетчерства» і «мистецтва кросс-байтерства». І хоча письменник продовжує підкреслювати негативні характеристики злочинців, сам факт, що він називає їхні трюки мистецтвом, говорить про можливість замилування вправністю і майстерністю їхніх кримінальних вчинків.

Органічним елементом текстового простору цього памфлету є список використовуваних злодіями слів, який має стати у пригоді читачам при раптовій зустрічі з пройдисвітами. «Приємне викриття шахрайства вуглярів», у якому Ґрін вдається не тільки до моралістичних медитацій, але і до джестової техніки, щоб розважити читачів, виглядає таким-собі автономним додатком, чия тональність контрастує з підкреслено менторським пафосом основного тексту.

У другому памфлеті – «Друга і остання частина конні-кетчерства з новими доповненнями, що включають багато веселих історій про всі закони, які варто прочитати, тому що вони гідні того, щоб їх запам’ятати» (1591 р.) – трактатно-точні описи певних типів кримінальних мистецтв постійно супроводжуються ілюстративними прикладами. Такі прецедентні історії називаються «веселими» і оформлені як джести, що виконують розважальну функцію. Попри те, що у деяких джестах злодії отримують покарання від простих людей, у цілому

образ шахрайства набуває певного позитивного забарвлення, оскільки памфлетист акцентує увагу на вправності й організованості конні-кетчерів.

У третьому памфлеті, що має не вельми оригінальну назву – «Третя і остання частина конні-кетчерства із щойно винайденими шахрайськими мистецтвами обдурення, тому подібними шахрайствами та злодійствами, які до цього не розкривалися» (1592 р.), Ґрін присвячує основну частину текстового простору різним оповідкам про злочинців та їхні пригоди. Письменник продовжує називати ошуканців «рішучими» (“sturdy”), «непристойними» (“lewd”), «хитрими» (“cunning”), «фальшивими» (“counterfeit”), «негідними» (“base-natured”) і навіть «пекельною командою» (“hellish crew”). Але, даючи непрямі характеристики через вчинки, він формує враження, що лиходії гідні похвали і захоплення, адже вони практично завжди досягають своїх цілей.

Водночас стає очевидним, що пересічні джентльмени (жертви) є не вельми розумними і благородними. І хоча автор називає конні «чесними громадянами» (“honest citizens”), він постійно натякає на те, що конні-кетчери полюють лише на хтивих, жадібних та дуркуватих людей, які легко і з певною готовністю вступають із ними у контакт. Жертва нерідко сама виявляється об’єктом для непрямої критики. Таким чином, можна спостерігати зміни у сприйнятті загальної парадигми пороків і достоїнств: через власну дурість і наївність конні – апріорі позитивний образ – набуває в очах читачів епохи Відродження досить непривабливого вигляду.

У двох останніх памфлетах Р. Ґрін демонструє зрушення у бік романної техніки оповіді, яка в поєднанні з джестовою манерою наратії надає імпульсу становленню і розвитку шахрайського роману. У «Диспуті між конні-кетчером і конні-кетчеркою» (1592 р.) він характеризує лиходіїв, переважно, через мовлення та

вчинки. Роль самого автора при цьому дещо редукується: власне мовлення памфлетиста презентується лише у передмові-присвяті та післямові-висновку. Природно, що, коли оповідь передоручається шахраям, то від них годі чекати критичних зауважень щодо власної діяльності та поведінки спільників. І тому хвалькуватий тон повіствування поряд з описом успішності кримінальних дій додає образу злодіїв ще більшої позитивної конотації.

Головне питання, що обговорюється в діалозі, це «хто – крадій чи повія – є більш небезпечним для суспільства»[11]. Тут Ґрін, який на той час уже мав репутацію «жіночого Гомера»[12], робить акцент на ґендерній диференціації шахрайського стану і таким чином вводить ґендерну проблематику в літературу про шахраїв[13]. Пізніше з'явиться окремий різновид шахрайської літератури про жіноцтво, де головними героями постають різні горезвісні жінки, і ця традиція залишатиметься досить популярною ще й за часів Даніеля Дефо (романи «Молль Флендерс», «Роксана»).

«Диспут…» окрім власне розмови між волоцюгами містить також і сповідь куртизанки, яка зрештою виправилася та стала добропорядною жінкою. Тут автор використовує художні прийоми не лише романістики, джестових книг, але й конфесійних та покаянних творів у стилі притчі про блудного сина. Він намагається виявити соціальні й особисті причини звернення жінки до

---

[11] *Greene R.* A Disputation Between a He-Cony-Catcher And A She-Cony-Catcher / Robert Greene // The Elizabethan Underworld / Ed. by A. Judges. – London : George Routledge & Sons Ltd., 1930. – P. 206.

[12] *Salzman P.* English Prose Fiction 1558-1700. A Critical History / Paul Salzman. – Oxford : Clarendon Press, 1985. – P. 6.

[13] Раніше у фокусі уваги авторів кримінальних творів знаходилися чоловіки, а повійниці виступали лише їхніми помічницями. Починаючи з творів Ґріна, злочинці жіночої статі набули неабиякої популярності в англійській літературі, що призвело до формування жіночої гілки в шахрайській літературі.

сумнівного способу життя і, водночас, опосередковано створює привабливий образ паразитичного існування.

Захопившись естетичними експериментами, які мали успіх у тогочасного читацького загалу, Ґрін продовжує удосконалювати техніки опису шахрайського буття. У своєму останньому памфлеті «Передвісник Чорної книги» (1592 р.) він відтворює історію життя горезвісного лиходія Неда Брауна вустами самого ж антигероя. Тут відчутно проступає тенденція до індивідуалізації образу злодія. Очевидно письменник більше не зацікавлений у зображенні безликого натовпу злодюжок і фокусується на індивідуальній долі героя-злодія.

В останньому памфлеті Ґрін використовує традиційну і клішовану передмову, щоб оприявнити власні мистецькі спонуки та етичні наміри, традиційний список сленгу, а основну частину наративного простору присвячує монологу Неда Брауна. Залучаючи раніше випробувані методи наратії, автор додає окремі елементи автобіографії, популярність якої забезпечувалася ренесансною апологетикою індивідуалізму[14]. Ґрін дозволяє Неду не лише характеризувати себе, але й оцінювати своїх колег та жертв. Хвалькуватий тон мовлення Неда відображає внутрішню сутність його характеру та підтверджує його моральне задоволення негідним способом життя. Нед Браун кидає виклик суспільству[15],

[14] Важливо наголосити, що завдяки ренесансній апологетиці індивідуалізму автобіографія, що представляла егоцентричний досвід вільного індивідуума, набула широкої популярності. Наслідуючи традиції античних біографій, англійські письменники створювали літературний варіант цього жанру. Дет. див.: *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. 341-367.

[15] Нед говорить: “якщо ви, джентльмени, сподіваєтесь почути промову людини, що розкаялася, або її сповідь про нещастя, то вас буде обмануто, бо як я жив непристойно, то так і хочу рішуче закінчити моє життя і не прагну підступною сповіддю заслужити надію на прощення” (*Greene R.*

вважає своє життя веселою забавою і закликає читачів насолодитися його історією.

У той же час необхідно підкреслити, що Ґрін (будучи серйозно хворим і знаходячись на смертному одрі під час написання цього памфлету) ставить жирну крапку в біографії лиходія і, таким чином, принижує, дегероїзує образ шахрая, який здійснює акт самогубства. Тут можна помітити певний парадокс – письменник, який певний час створював привабливий образ злочинців, наприкінці життя експліцитно засудив свого головного героя, чий неприхований виклик суспільству та нахабна поведінка не повинні були сприйматися читачем схвально. Нед Браун помер без покаяння і після його смерті вовки «вирили його тіло з могили та з'їли»[16]. Це мало засвідчити осуд цього відчайдуха з боку памфлетиста. Таке зрушення в оцінці злочинності можна пояснити тим, що пуританська ідеологія в Англії набувала сили, і, таким чином, наполегливість у гріху та відмова від сповіді (покаяння) робить Неда доволі огидною істотою в сприйнятті тогочасних читачів.

Доречно підкреслити, що в конні-кетчерівських памфлетах Роберт Ґрін використовував наративні техніки своїх попередників в області шахрайської літератури, залучав свої таланти романіста та оприявнював власний життєвий досвід (вважається, що Ґрін особисто спілкувався з конні-кетчерами). Роблячи образи шахраїв яскравими і привабливими, письменник зображував їхні жертви менш розумними, а іноді навіть і більш грішними, ніж самі злочинці. Стає очевидним, що конні справедливо несуть покарання за власні недоліки, адже нездатні встояти перед спокусою. Оскільки загальний імідж лиходійства виявляється доволі позитивним,

---

The Blacke Bookes Messenger / Robert Greene // The Bodley Head Quartos / Ed. by G.B. Harrison. – London : The Bodley Head Ltd., 1924. – P. 5).

[16] Ibid. – P. 33.

виникає враження, що Ґрін нібито підриває загальнолюдські цінності свого часу. У типово маньєристичний спосіб памфлетист кидає виклик читачеві і не надає однозначної відповіді на питання, що є правильним, а що – ні.

Нед Браун помирає (здійснюючи самогубство) і цей раптовий акцент на негідному фіналі злодійського життя може бути обумовлений трьома факторами. По-перше, власним життєвим досвідом Ґріна (наприкінці свого короткого життя він звернувся до покаянних мотивів у своїх творах). По-друге, впливом пуританської ідеології з її акцентом на християнських цінностях. По-третє, загальним пануванням маньєристичних тенденцій з їх спірним і невизначеним ставленням до Всесвіту.

Слід зазначити, що, хоча після смерті Ґріна конні-кетчерівська памфлетистка поволі зникла з літературної авансцени, його естетичний експеримент здобув високу оцінку і знайшов своє продовження у творах його молодших сучасників. А розроблені Ґріном стратегії оповідної репрезентації образів шахраїв були згодом використані й розвинені його послідовниками в царині шахрайської та кримінальної літератури (від Т. Неша і Р. Геда до Дж. Беньяна і Д. Дефо).

УДК: 82-22:82-1/-9

Лещенко Ганна
(Запоріжжя)

Комедіографічна техніка Ентоні Манді

У статті комедію Ентоні Манді «Джон Кент та Джон Камбер» (1595) розглянуто під жанровим кутом зору, при цьому здійснена спроба визначити міру традиції та ступінь новаторства її автора. Показано, що драматург у своєму творі не тільки зберігає специфічні риси класичної римської комедії (стрункість композиції, логічний розвиток характерів, єдність дії, сумісність частин та ін.), але й здійснює доволі вдалу спробу осучаснити матеріал, наблизивши його до реалій тогочасного англійського суспільства.

Ключові слова: *комедія, сюжет, фабула, протосюжет, композиція, експозиція, авторські ремарки, кульмінація, декорум, різножанрові елементи.*

Драматургія єлизаветинця Ентоні Манді, чия театральна спадщина включає декілька п’єс для стаціонарної сцени та низку педжентів, що ставилися на вулицях міста, безперечно, заслуговує на поглиблене літературознавче дослідження, оскільки свого часу його твори були вельми популярними, а ренесансний критик Ф. Мерез навіть назвав його кращим майстром інтриги[1]. Коментуючи таку високу оцінку, Дж. Коллієр зауважив, що п’єсам Е. Манді властива дивовижна спроможність тримати читача в напрузі, і саме ця риса перетворила

[1] *Meres F.* Palladis Tamia or Wit’s Treasury / F. Meres – 1598 University of Illinois Studies in Language and Literature, XVI, Nos. 3-4; Urbana, University of Illinois, 1933. – P. 44.

його на головного конкурента Бена Джонсона[2]. У фундаментальних наукових розвідках з історії єлизаветинського театру, на жаль, не приділено належної уваги поетиці трагедій і комедій цього автора. Щоправда, науковці визнають, що творчі пошуки Манді-драматурга були пов'язані з орієнтацією на комедії Теренція і Плавта, а також із прагненням поєднати елементи національної театральної традиції з драматургічною технікою італійської вченої комедії[3]. Думається, що сам характер п'єс Е. Манді відбиває особливості тієї ситуації, що склалася в англійській драматургії 80-х років: це був час, коли в драматичних творах поєднувалися найрізноманітніші тенденції, а жанрові стереотипи шкільної драми вступали в активну взаємодію з технікою, прийомами і структурними елементами народного театру.

Актуальність обраної теми зумовлюється необхідністю уточнити й розширити загальну картину розвитку англійської комедії кінця XVI – початку XVII ст.

Мета цієї публікації полягає в тому, щоб розглянути комедію Е. Манді під жанровим кутом зору, визначаючи міру традиції та ступінь новаторства автора.

Об'єктом дослідження постають художні експерименти Ентоні Манді, спрямовані на творче засвоєння класичної спадщини та пошук шляхів якісного оновлення національної комедіографічної традиції. **Предметом** безпосереднього аналізу виступає п'єса Е. Манді „Джон Кент та Джон Камбер" (1595).

Наукова новизна цієї статті полягає в тому, що в ній виявляються сутність жанрових експериментів

---

[2] *Collier J.P.* The Introduction & Notes to Mundy's John a Kent & John a Cumber / J. P. Collier– London : Printed for the Shakeapeare Society, 1851. – P. ix-x.

[3] *Haycraft H., Kunitz S.J.* British authors before 1800. A Biographical Dictionary / H. Haycraft, S.J. Kunitz. – N.Y. : The H.W. Wilson Company, 1952. – P. 373.

Е. Манді та характер взаємодії традиційного і новаторського у художньому просторі його комедії.

П’єса „Джон Кент та Джон Камбер”, що являє собою вельми цікаву розробку популярного сюжету народних переказів і балад про протиборство двох чаклунів, датується груднем 1595 року. Авторство Е. Манді не викликає жодних сумнівів, оскільки його повне ім’я вказане на останньому аркуші комедії.

Як і більшість єлизаветинських п’єс (згадаймо, приміром, комедії Дж. Лілі, Дж. Гасконя, Дж. Гейвуда, В. Шекспіра), цей твір має двоплановий сюжет. Перший план формує історія двох пар закоханих (Сер Гріффін Мерідок і Сайданен, Граф Повессі і Маріан), які виборюють власне право на щасливий шлюб. Другий – створюється лінією, що пов'язана з протиборством двох чаклунів – Джона Кента і Джона Камбера. Ці два плани органічно поєднані в цілісне полотно й підпорядковані центральній ідеї – ствердженню гуманістичної моралі.

Місце дії комедії – Англія – унаочнюється відповідними деталями побуту, топонімікою, навіть іменами реальних історичних осіб. Події розгортаються поблизу міста Честер, де зустрічаються Сер Гріффін Мерідок і Граф Джефрі Повессі з метою обсудити подальші плани стосовно того, як реалізувати власні мрії й одружитися з коханими (відповідно, із Сайданен і Маріан). На заваді шлюбу закоханих стоїть батьківська воля: кожна з дівчат вже має шляхетного і, головне, багатого нареченого. Сайданен повинна вийти заміж за Графа Муртона, який не викликає у неї жодних емоцій, а руку Маріан, що закохана в Джефрі Повессі, батько пообіцяв Графу Пембруку.

Серед ймовірних способів розв’язання проблеми юнаки розглядають викрадення коханих, збройний напад на замок, де призначене вінчання дівчат, використання магії. Саме останній варіант і видається їм обом найбільш

вдалим. У цей час на сцені з'являється Джон Кент у супроводі Сера Госселена Денвілла. Показово, що постать останнього уже зустрічалася на сторінках творів Манді, зокрема в „Заклику до Англії" (1584). Сер Денвіл є одним із учасників повстання під керівництвом Графа Ланкастера за часів царювання Едварда II[4]. В комедії – це благородний джентльмен, який допомагає закоханим здобути своє щастя. Отже, Манді здійснює спробу осучаснити матеріал, наблизивши його до реалій англійського суспільства XVI століття.

Ймовірно, п'єса не має єдиного фабульного джерела, принаймні, не залишилось письмових посилань щодо готової фабули комедії. Можливо, Манді запозичив історію про чаклунів з народних переказів чи балад. На користь цієї гіпотези свідчить той факт, що в комедії неодноразово згадується популярний чаклун, про якого складали пісні і сонети. Так, Джон Камбер, розмірковуючи про репутацію свого суперника – Джона Кента, згадує: „Джон Кент, багато я чув про тебе, стародавня твоя слава..."[5]. Або героїня п'єси Сайданен обіцяє Джону Кенту: „Нехай милий Джон не засмучується, Сайданен попросить усіх поетів Британії скласти поеми про його мистецтво"[6]. На думку англійського дослідника Дж. Коллієра, праобразом головного персонажа міг бути валійський маг, який жив на початку XV століття: „існує багато легенд про Джона о'Кента у передмісті Кентчьоч (в 20 милях від Герефорда, Англія)"[7]. Сюжетна лінія протиборства двох могутніх чаклунів, до речі, обігрується також у п'єсі

[4] *Collier J.P.* Op.cit. – P. xxi.

[5] *Mundy A.* John a Kent & John a Cumber. The Introduction & Notes by J.P. Collier / A. Mundy. – L. : Printed for the Shakeapeare Society, 1851. – P. 29.

[6] *Mundy A.* Op.cit. – P. 50.

[7] *Collier J.P.* Op.cit. – P. xxiv.

сучасника Манді – Роберта Ґріна „The honorable history of Friar Bacon & Friar Bongay" (1594) („Славетна історія монаха Бекона і монаха Бонгея"). А сама п'єса Манді, як відомо, прислужилася одним із фабульних джерел комедії В. Шекспіра „Багато галасу з нічого" (1598–99).

Така доволі висока частотність використання певного протосюжету в літературі англійського Ренесансу була явищем звичним. Річ у тім, що для єлизаветинців запозичення відомого матеріалу не містило в собі нічого недостойного (поняття „плагіат" у сучасному розумінні тоді ще не існувало), тож незрідка письменники запозичували не лише теми, мотиви, сюжети, але й цілі текстові фрагменти з творів своїх попередників і навіть сучасників. На думку відомого дослідника Нортропа Фрая, такі традиційні сюжети дозволяли авторам „з більшою очевидністю артикулювати власну майстерність"[8].

Зазначимо, що на початку п'єси автор не наводить списку дійових осіб, а це абсолютно не відповідає тогочасним драматичним традиціям. У жодній з єлизаветинських п'єс не знаходимо подібної недбалості. Складається враження, що Е. Манді або розповідає про давно відомих героїв, або сюжет про участь чаклунів у розв'язанні проблем закоханих пар був добре відомим у ті часи. Згадаймо, приміром, „Славетну історію монаха Бекона і монаха Бонгея" (1594) Р. Ґріна, „Американську Маргариту" (1596) Т. Лоджа, „Бурю" (1612) В. Шекспіра.

Комедія складається з п'яти актів, що цілком відповідає тогочасній європейській драматургічній традиції, яка орієнтувалася на настанови Аристотеля і Горація. Прихильність ренесансних драматургів до п'ятиактної композиції була зумовлена не тільки авторитетом античних поетик, але й усвідомленим

[8] *Frye N.* A Natural Perspective. The Development of Shakespearean Comedy & Romance / Northrop Frye.– Columbia University Press, 1965. – P. 8.

прагненням досягти стрункості й чіткої логіки у розгортанні фабули. „Римляни вважали, що фабула має бути поділена на п'ять актів, – писав Джеральді Чинтіо. У першому міститься експозиція. У другому те, що подано в експозиції, починає рухатись до свого кінця. У третьому виникають перешкоди і відбуваються зміни. У четвертому з'являється можливість виправити усе те, що спричинювало всі біди. У п'ятому відбувається очікувана розв'язка, що повністю відповідає усій експозиції"[9].

Манді дещо відходить від загальних правил – у п'єсі немає експозиції в повному розумінні слова. Читач здогадується про попередні події вже у середині вистави. А другий акт, згідно з канонами вченої комедії, містить ключову перипетію: Джон Кент зголошується допомогти закоханим. Для цього від перевдягається ченцем і хитрощами вмовляє Графиню, матір Маріан та обох дівчат вночі піти до струмка Св. Вініфреда, де на них чекають закохані юнаки. Обряд обмивання молодої зустрічається у фольклорі багатьох народів, де вода – джерело, або струмок – є символом чистоти та без-грішності. Вода – символ Великої Матері і асоціюється з народженням, жіночим началом, prima materia, водами родючості та свіжості, джерелом життя. Вода повертає до життя і дає нове, звідси хрещення водою в обрядах ініціації – вода змиває старе життя і освячує нове[10]. У Е. Манді функція струмка не вичерпується суто фабульною (чаклун виманює дівчат з дому, щоб звершити ритуал), а й набуває певної сакральної семантики: біля струмка відбувається побачення закоханих, остаточно прояснюється їхні взаємні симпатії

[9] *Cintio G.* On the Composition of Comedies and Tragedies // Literary Criticism. Plato to Dryden / Ed. by Allan H. Gilbert. – Detroit : Wayne State University Press, 1962. – P. 260-261.

[10] *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве / Пер. с англ. и вступ. ст. А.Е. Майкапара. – М. : КРОНПРЕСС, 1997. – С. 620.

та “змиваються” гріховні задуми дівчат щодо самогубства і вбивства небажаних наречених. Саме в пасторальному локусі (на лоні природи біля струмка) Сайданен зізнається чаклунові, що вони з Маріан задумали отруїти себе і своїх наречених на знак непокори рішенню батьків.

Вислухавши сповіді дівчат, удаваний монах (чаклун Джон Кент) знімає маскування і трубить у ріг, закликаючи до себе Гріффіна і Повессі. Тут має місце типова для комедійного жанру ситуація непорозуміння: дівчата і графиня, що неодноразово чули про дивовижну і страшну силу Джона Кента, приймають його за злого чаклуна, який сховався під маскою доброго ченця, щоб заманити їх у пастку. Але невдовзі непорозуміння розвіюється: Джон заспокоює графиню, переконуючи її, що його магічний план буде втілений в життя, якщо на те буде воля та бажання дівчат. Сам чаклун вважає поставлену перед собою задачу досить легкою. До того ж, в його уста автор вкладає розлогі міркування про кохання:

„Так швидко усе вирішилося до загальної радості,
Чи повинно все скінчитися в першій сцені?
Ніяких засмучень, ніяких змін? Що? Ніякого розмаїття?
Криза минула, але яке ж це кохання?
Кохання тоді солодке, коли багато випробувань”[11].

У наступному акті остаточно з’ясовується, яким чином розгортатимуться події далі. Інтрига в п’єсі значною мірою загострюється, коли на допомогу Графу Честеру (батькові Маріан) прибуває Джон Камбер, відомий чаклун. Подальші сюжетні колізії розгортається навколо мотиву протистояння двох чаклунів: „Тут два Джона будуть змагатися в мистецтві магії”[12].

[11] *Mundy A.* Op. cit. – P. 22.
[12] Ibid. – P. 29.

Подальша дія комедії побудована на мотиві перевдягання, яке було так до вподоби ренесансним авторам, що наслідували традиції видатних давньоримських комедіографів Плавта і Теренція[13]. Спочатку Джон Камбер перевдягається Кентом, пробирається в замок Госселена і обманює закоханих. До того ж ситуація „qui pro quo" („цей замість того") ускладнюється, коли в замок за допомогою Камбера входять перевдягнені батьки та офіційні наречені дівчат. Розігрується сцена „вистава у виставі": Манді включає у п'єсу авторські ремарки реальним акторам стосовно сценології, а його персонажі грають роль, написану для них Джоном Камбером.

Як зазначає відомий шекспірознавець О. Анікст, „прийом сцени на сцені не збільшував умовність англійського театру епохи Відродження, а, навпаки, підсилював ілюзію реальності того, що відбувається на сцені"[14]. Саме тому, – продовжує дослідник, – В. Шекспір та інші драматурги охоче використовували цей прийом, якщо він відповідав фабулі п'єси[15].

Завдяки використанню таких вставок, п'єса наближається до так званих „масок" – галантно-любовних алегоричних вистав, що стали особливо популярні як окремий театральний жанр під кінець XVI ст. Як зазначає американський дослідник Е. Дент, маскам, як сценічним постановкам не вистачало драматичного ефекту, але вони були насичені музикою у великій кількості[16]. Вплив цього жанру визначив внесення у канву комедії розважальних номерів – пісні на

[13] The Penguin Companian to Literature. Britain & the Commonwealth / Ed. by David Daiches. – Penguin Books Ltd, 1971. – V. 1. – P. 221.

[14] *Аникст А.А.* Театр эпохи Шекспира / А. А. Аникст. – М. : Искусство, 1965. – С. 303.

[15] Там само.

[16] A Companion to Shakespeare Studies. / Ed. by H. Granville-Barkey & G.B. Harison. – N.Y., 1960. – P. 159.

честь молодят, складені трупою акторів, а також низка вставних мікро-п'єс, остання з яких – на замовлення Джона Камбера – покликана висміяти Джона Кента. Втім, винахідливий чаклун обігрує свого опонента і в цьому, оскільки поставлена п'єса обертається інвективою саме проти Джона Камбера.

Ставши свідком перевдягань Камбера, Джон Кент і сам запозичує цей прийом та перебирає ініціативу у свої руки. Він доручає своєму помічнику й учню – Шрімпу – знайти та повернути Сайданен і Маріан, котрих у супроводі своїх людей Граф Честер відправив додому. Шрімп стає невидимим, наздоганяє процесію по повітрю у лісі, відсилає дівчат з їхніми коханими назад, а почет Графа за допомогою музики заводить у хащу. Вважається, що В. Шекспір використав образ Шрімпа для створення свого персонажу – духа повітря Аріеля в трагікомедії „Буря"[17].

Кульмінації передує сила-силенна містифікацій, завдяки яким у п'єсі створюється атмосфера суцільних комічних непорозумінь: Джона Кента приймають за Камбера і навпаки. Однією з головних рушійних сил сюжету цієї комедії виступає перевдягання. До речі, до такого різновиду травестування, що є провідним засобом створенням комічного ефекту в п'єсі, доволі часто вдавалися й інші англійські літератори доби Відродження. Згадаймо, приміром, роман Т. Лоджа „Розалінда", новелістичну збірку Б. Річа „Прощання з професією вояка" та шекспірівські п'єси „Приборкання норовливої", „Два веронці", „Марні зусилля кохання", „Як вам це сподобається", „Дванадцята ніч". З'ясовуючи причини надзвичайної популярності цього художнього прийому в англійський ренесансній літературі, сучасна російська дослідниця В. Мусвік робить висновок, що в ньому

[17] The Complete Works of Shakespeare / Ed. by D. Bevigton. – L. : The University of Chicago, 1997. – P. A26.

знайшли відображення загальні тенденції англійської культури межі XVI–XVII ст. з її орієнтацією на гру, театральність, зовнішній блиск[18].

Завдяки прийому перевдягання персонажів, який дозволяє авторові використовувати широкі можливості сюжетотворення, у фіналі комедії майже всі отримують те, чого прагнули: Джон Кент переконливо демонструє свою перевагу над Камбером, а дві пари молодих закоханих одружуються.

Система образів п'єси орієнтована не стільки на італійські жанрові прецеденти, скільки на античну драматургічну традицію. За словами англійської дослідниці М. Бредбрук, персонажі комедій „були симетрично груповані"[19]. Як і інші драматурги, зокрема Дж. Лілі, Е. Манді виводить на сцену двох чаклунів, дві пари закоханих, двох наречених, двох батьків тощо.

Образ Джона Кента стоїть в комедії на першому плані. Він зображується як великий чаклун, якого усі бояться: „Краще мати справу з ким завгодно, аніж з Джоном Кентом. Він ніколи не виходить з дому без мішка, наповненого привидами, а якщо хтось скаже зле слово про нього, він насилає одного із своїх духів. І де після цього чоловік? Ні, благослови мене, Господи, від Джона Кента"[20]. Але саме цей персонаж виступає позитивним героєм, який бореться за щастя закоханих, за право висловлювати особисту волю. Манді втілює в образі Кента такі ренесансні риси, як авантюрність, життєлюбство, любов до жартів та карнавальної гри.

---

[18] *Мусвик В.А.* Приемы травестирования в "Старой Аркадии" Ф. Сидни и в ранних комедиях В. Шекспира // Мир перевода. Журнал Союза переводчиков России / В. А. Мусвик. – М., 1999. – № 1. – С. 19.

[19] *Bradbrook M.C.* The Growth and Structure of Elizabethan Comedy / M. C. Bradbrook. – Harmondsworth : Penquine Books in association with Chatto and Windus, 1963. – P. 87.

[20] *Mundy A.* Op. cit. – P. 40/

Його антагоніст – заздрісний і хвалькуватий Джон Камбер – намагається перевершити Джона Кента у магії, переслідуючи свої амбіційні наміри. Його фабульна функція в п'єсі полягає в тому, щоб створювати перешкоди на шляху закоханих (cumber – перешкода, труднощі) та нейтралізувати магічні дії їхнього помічника.

Особливе місце в системі образів п'єси посідають жіночі персонажі – Сайданен та Маріан. Щоправда, їхня роль в комедії, по суті, пасивна, на відміну від героїнь роману Е. Манді „Зелото" чи комедій В. Шекспіра ("Як вам це сподобається", "Венеціанський купець" та ін.) Не вони виступають ініціаторами інтриг: всі конфлікті ситуації розв'язуються магом Джоном Кентом. Проте було б помилковим бачити в героїнях лише пасивних жінок. Характери Сайданен та Маріен цілком зумовлені епохою Відродження, з її пристрасним життєлюбством, упевненістю в неодмінній перемозі природного людського начала, вірою в право людини на щастя. Серед жіночих образів більш виразно вимальована Сайданен, яка, судячи з імені, є героїнею валійської міфології, на честь якої складали пісні:

„О, бідна Сайданен!
Не складуть більше на честь тебе
Прекрасних пісень..."[21].

Сер Гріффін Мерідок і Граф Джефрі Повессі – молоді запальні аристократи. Розгнівані відмовою батьків дати згоду на шлюб, вони навіть замишляють напасти на замок Честера:

„Якщо ми візьмемося за зброю, як ти прагнеш,
І силоміць, супротив волі благородного Честера,
Вирвемо силою наших коханих з його двору,
Нас можуть назвати зрадниками Короля,

[21] Ibid. – P. 42.

За те, що маємо намір увірватися в місто з армією в мирний час”[22].

Але герої з радістю приймають допомогу Джона Кента, що „готовий свою магію використати на їхню користь”[23].

Поряд з героями першого плану виступають типово комедійні персонажі – трупа акторів (вчитель музики, паламар та ремісники). Е. Манді створює індивідуалізовані конкретні характери, які водночас виражають певний стан суспільного життя. Так, однією фразою Хью, про те, що він є наймудрішим, оскільки він – паламар, Манді іронічно підкреслює такі якості цього персонажа, як недалекість та обмеженість, але разом з тим, і амбіційність людини, яка вважає, що суспільне становище наділяє його певними рисами[24]. Певні особливості властиві й іншим учасникам трупи, які, з одного боку, визнають себе слугами Лорда, а, з іншого, у відповідь на несправедливі звинувачення, відстоюють своє чесне ім’я: „Мілорд, сподіваюсь, вам відомо, що я вже 40 років викладаю музику в цьому приході, і ніхто ніколи не ставив під сумнів мою чесність. Те, що ви говорите, мене засмучує, нехай ваші слова будуть на вашій совісті”[25].

Розгляд поведінки акторів крізь призму методології „нового історизму” дає підстави стверджувати, що у площині сценічної умовності мандівської комедії віддзеркалюються соціально-побутові реалії тогочасної дійсності. Нагадаємо, що в ті часи складалася нова соціальна структура суспільства, ламався середньовічний соціальний розподіл та формувалася нова політична сила – буржуазія.

---

[22] Ibid. – P. 4.
[23] Ibid. – P. 7.
[24] Ibid. – P. 15.
[25] Ibid. – P. 25-26.

Між персонажами першого та другого планів існує не лише соціальна різниця. Якщо перші занурюються у світ магії й кохання, то природне середовище Тернопа, Тома Табрера, Хью Паламаря, Стерлінга та інших – світ реальний. Сценічна функція цих персонажів – бути антитезою піднесено-романтичному та фантастичному (уявному) світу героїв першого плану.

Е. Манді наділяє своїх персонажів яскравими мовними характеристиками. Прикметно, що герої першого плану говорять віршованою мовою, активно використовуючи традиційні риторичні прийоми та демонструючи глибоке знання античної традиції, християнської етики та Святого Письма, що цілком узгоджується з високим статусом цих героїв. Мова „низьких" (неелітарних) персонажів п'єси диференціюється в залежності від ситуації. Усі вони розмовляють прозою, однак, спілкуючись поміж собою, використовують короткі речення, насичені стилістично зниженою лексикою, а звертаючись до "високих" героїв – вживають багатослівні риторичні пасажі. Напевно, письменник віддає шану традиції – як відзначає англійська дослідниця М. Бредбрук, „шляхетні герої говорять віршами, а прості – прозою"[26].

Отже, Манді добре відчував зв'язок між мовною характеристикою персонажу і декорумом п'єси. Зазначимо, що тогочасні англійські теоретики мистецтва пов'язували поняття декоруму з мовностилістичною організацією твору. Найбільш розгорнуте визначення цього терміну зустрічаємо у Джорджа Паттенгема: „Ми називаємо його [декорум – **Г.Л.**] вченим терміном "decencie" (пристойність), або ж нашим власним англо-саксонським терміном „seemelyness" (пристойність), ... за те замилування, яке він у нас викликає, ми називаємо

[26] *Bradbrook M.C.* Op. cit. – P. 55.

його також „comelyness" (миловидністю) або ж „pleasant approach" (приємним підходом)[27]. Наведена цитата свідчить про те, що розуміння категорії декоруму було досить розпливчастим. Майже всі недоліки тогочасної поезії зводилися англійськими критиками до узагальненого поняття „порушення декоруму". Але, якщо Роджер Ешем таке порушення вбачав, наприклад, у поєднанні в межах одного художнього твору трагічного і смішного[28], то Джордж Ветстоун, навпаки, вважав, що різножанрові елементи мають бути добре перемішаними, щоб серйозне повчало, а смішне розважало[29]. Філіп Сідні, котрий взагалі негативно ставився до жанру трагікомедії як такого, все ж припускав введення комічних епізодів у трагедію, але винятково там, де вони були б доречними[30].

Лише згодом декорум остаточно сформується у цілісне поняття і, як слушно зауважує В. Решетов, відіграватиме провідну роль у літературній критиці, одержавши в творах Бена Джонсона, Джона Мільтона і Томаса Раймера значення „вищого ідеалу побудови і змісту художнього твору"[31]. За словами сучасної української дослідниці О. Лілової, поняття „декорум", що генетично пов'язане з античністю, в епоху Відродження значно розширило своє семантичне поле: якщо у класичній драмі дотримання декоруму передбачало лише

---

[27] *Puttenham G.* The Arte of English Poesie / G. Puttenham – Menston : The Scolar Press Limited, 1968. – P. 269.

[28] *Asham R.* The Schoolemaster // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration. Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. – N.Y. : W. W. Norton & Co, 1956. – P. 139.

[29] *Whetstone G.* A Touchstone fore the Time // Elizabethan Critical Essays. Ed. by G.G. Smith … – V. 2. – P. 60.

[30] *Sidney Ph.* An Apology for Poetry // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration. Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. – N.Y. : W. W. Norton & Co, 1956. – P. 303.

[31] *Решетов В.Г.* Джон Драйден и становление английской литературной критики XVI–XVII вв. / В. Г. Решетов. – Иркутск : Изд. Иркутского университета, 1989. – С. 36.

доцільність і пропорційність окремих елементів композиції твору, то за часів Ренесансу декорум став ототожнюватися з пристойністю художнього матеріалу, яка передбачала органічну співвіднесеність загальної емоційної тональності, пафосу, стилістики твору з його жанровою природою та тематикою[32]. Можна припустити, що уявлення Манді про декорум, як і його бачення драматичного твору в цілому, були значною мірою детерміновані знайомством з італійською теорією драми, яку він міг вивчати у Римі, та тогочасними суто англійськими стереотипами.

П'єса написана білим віршем, але в ній використовується і проза. Чергування вірша і прози продумане, зумовлене як характером життєвого матеріалу, так і естетичними завданнями.

Отже, Е.Манді у п'єсі „Джон Кент та Джон Камбер" не тільки зберігає специфічні риси класичної римської комедії (стрункість композиції, логічний розвиток характерів, єдність дії, сумісність частин та ін.), але й здійснює доволі вдалу спробу осучаснити матеріал, наблизивши його до реалій тогочасного англійського суспільства.

[32] *Лілова О.Є.* Особливості поетики творчості Джорджа Гасконя: Дис. … канд. филол. наук: 10.01.04; – Захищена 23.04.2003; Затв. 08.10. 2003. – Київ, 2003. – 241 с. – Библиогр.: С. 61.

УДК: 821.111:82-22:82-311.6

Литовська Олександра
(Харків)

Риси відкритої форми в комедіях Арістофана та Шекспіра: до проблеми типологічного зв'язку між давньоаттичною і ренесансною комедією

Статтю присвячено розгляду рис відкритої форми як визначальних для композиційної своєрідності комедій Шекспіра і Арістофана. Близькість принципів організації драматичних творів узгоджується з аналогіями у світоглядних засадах та концепціях комічного, які неодноразово відзначалися у світовому науковому дискурсі. Аналогії на ідейному та композиційному рівнях комедій дозволяють розглядати типологічний зв'язок між творами Арістофана та Шекспіра. Разом з тим з'являється підґрунтя для сприйняття формування і розвитку комедії, в якій домінує відкрита форма драматичного конструювання, як однієї з магістральних стратегій у становленні канону та антиканону комедійного жанру.

Ключові слова: *антиканон, Арістофан, відкрита форма, канон, комедія, традиція, Шекспір.*

Сучасний театр проголошує про поривання з усталеними протягом багатьох століть традиціями драматичної форми. На думку Х.-Т. Лемана, сьогодні відкидається ідея театру як «зображення фіктивного космосу – того космосу, чия самодостатність, замкненість якого на собі забезпечувалися саме драмою і відповідною їй театральною естетикою»[1]. Таке сприйняття було основною ознакою театру нового часу, театру, де «саме

[1] *Леман Х.-Т.* Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М. : ABCdesign, 2013. – С. 50.

елементи, пов'язані з текстом, <…> залишалися головними структуруючими моментами»[2].

Разом із цією тенденцією спостерігається підвищений інтерес сучасних драматургів, режисерів та глядачів до класичної спадщини. Звернення до надбань попередніх етапів розвитку драматургії і театру є надзвичайно важливим, адже «мистецтво взагалі не може розвиватися без зв'язку з попередніми формами»[3].

З огляду на репертуар сучасних світових театрів осереддям осмислення проблем традиції та її руйнування, канону та анитканону постає творча спадщина Вільяма Шекспіра. І це закономірно, адже Шекспір – це і є «Західний Канон», як стверджує Г. Блум[4].

Саме здатністю шекспірівських творів виявляти внутрішні тенденції театру та драматургії і регулярно опинятися на вістрі трансформаційних процесів в європейському театрі зумовлено **актуальність** звернення до його п'єс в плані осмислення магістральних тенденцій розвитку європейської драматургії. В цьому плані комедії становлять особливий інтерес, адже роль комедійної спадщини, особливо ранніх творів Шекспіра, у формуванні шекспірівського драматичного канону часто недооцінюється.

Якщо розглядати проблему канону в плані історії європейського театру та літератури, то сучасні дослідники схильні виділяти принаймні дві магістральні тенденції у розбудові європейської драматургії. Мова йде про арістотелівський та неарістотелівський театр.

Німецький дослідник Ф. Клотц, осмислюючи проблеми появи та побутування неарістотелівського театру, ввів до наукового обігу поняття закритої і відкритої

---

[2] Там само.

[3] Там само. – С. 46.

[4] *Bloom H.* The Western Canon. The Books and Schools of the Ages / Harold Bloom. – NY, San Diego, London : Harcourt brace & Company, 1994. – P. 75.

форми[5], які знайшли відгук у багатьох дослідників, зокрема П. Паві, В. Халізєва, О. Чиркова, П. Шонді та ін. У той час як науковці погоджуються щодо давньогрецької трагедії як першого втілення закритої форми, генеза відкритої форми у сучасній науці залишається предметом дискусій. Відкрита форма відповідає неарістотелівським принципам драматичної побудови. Їй притаманна монтажна побудова фабули, епічна послідовність структурних елементів, яка не виключає випадковості, використання ефекту «очуження», порушення часопросторової однорідності, відкритість сценічного простору у напрямку публіки, залучення глядачів до драматичної дії, пародіювання тощо[6].

У дискусіях щодо становлення відкритої форми Шекспір є однією з центральних постатей. На твори Шекспіра як на початковий етап становлення відкритої форми драматичного конструювання та розвиток епічних тенденцій в театрі Європи вказували О. Бартошевич, Н. Іщук-Фадєєва, Ф. Клотц, П. Пави, Л. Пінський, В. Халізєв та інші[7].

Симптоматичною видається значущість Шекспіра для Б. Брехта, теоретичні побудови та театральна практика якого, власне, і знаменувала поривання європейського театру з арістотельським каноном. Б. Брехт писав про відсутність у Шекспіра логіки, про «стихійну сваволю»,

---

[5] *Klotz V.* Geschlossene und offene Form im Drama / Volker Klotz. – Munchen : Carl Hansen Verlag, 1973. – 264 s.

[6] *Пави П.* Словарь театра : пер. с фр. / Патрис Пави. – М. : Прогресс, 1991. – С. 16.

[7] *Бартошевич А.* Комическое у Шекспира / А. Бартошевич. – М. : Искусство, 1975. – 50 с.; *Ищук-Фадеева Н.И.* Типология драмы в историческом развитии : учеб. пособие / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : Твер. гос. ун-т, 1993. – 62 с.; *Klotz V.* Op. cit.; *Пави П.* Цит. вид.; *Пинский Л.Е.* Новая концепция комического / Л.Е. Пинский // Магистральный сюжет: Ф. Вийон, В. Шекспир, Б. Грасиан, В. Скотт. – М., 1989. – С. 358–366; *Хализев В.Е.* Драма как род литературы (Поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – 264 с.

про «композиційну крихкість» у порівнянні із сучасними Брехту нормами, які відповідали засадам арістотелівського театру. Однак, на думку Б. Брехта, саме ця своєрідність, коли у незв'язаності актів драматурга «ми пізнаємо незв'язаність людської долі»[8], і є найкращим у творах Шекспіра.

Таким чином, творчість Шекспіра (а разом з тим і характер її рецепції наступними театральними епохами) свідчить про амбівалентність європейського драматичного канону, який одночасно спирається на традицію і протидіє їй. Чи не виявляється загальновизнана класичність Шекспіра саме у нехтуванні усталеними нормами і правилами, у готовності переінакшити світ для якнайточнішого втілення його у художніх творах.

Новизна нашого дослідження полягає в тому, що вперше у вітчизняній науці пропонується розглядати риси відкритої форми як домінуючу ознаку ком-позиційної своєрідності комедій Шекспіра. Звернення до концепції відкритої форми дає підстави для проведення аналогій та пошуку типологічних зв'язків з попередніми етапами становлення європейської комедії, зокрема комедіями Арістофана, в яких яскраво виявлялися риси відкритості драматичного конструювання.

Предметом дослідження постали комедії давньогрецького драматурга Арістофана та ранні комедії Вільяма Шекспіра.

Об'єкт статті – риси відкритої форми в комедіях Арістофана та Шекспіра як підстави для осмислення типологічної близькості між давньогрецькою та англійською ренесансною комедією.

Говорячи про риси відкритої форми у творах Шекспіра, дослідники переважно звертаються до його трагедій. Разом з тим, численні «некласичні» засади

[8] *Брехт Б.* Театр: Пьесы. Статьи. Высказывания : [в 5 т.] Т. 5(1) / Б. Брехт ; ком. Е.Г. Эткинда. – М. : Искусство, 1965. – С. 261.

організацій драматичного тексту вперше виникають та одержують розвиток саме у його комедіях.

«Трагедієцентризм» взагалі є серйозною проблемою сучасного театрознавства. За традицією, комедійному жанру не приділяється гідної уваги. Однак, саме комедії у всьому жанровому багатоманітті неодноразово поставали майданчиком для розбудови і формування нових театральних підходів. Як справедливо зазначив М. Андрєєв, комедія є єдиним у своєму роді жанром, де вражаюча життєздатність поєднується з не менш вражаючою стереотипністю[9]. На наш погляд, найбільш репрезентативно динаміка відкритої/закритої форми виявляється в історії становлення європейської комедії.

Комедія, яку традиційно вважають класичною, спирається на новоаттичну комедію Менандра і творчість його давньоримських наступників – Плавта і Теренція. Розгортання цього напрямку в комедійному жанрі, власне, і було втіленням у царині комедії арісто-телівських засад, розроблених на матеріалі трагедії. Локальні конфлікти, розв’язання яких є обов’язковою умовою побутової комедії, логічна послідовність епізодів, відмова від руйнування сценічної ілюзії, цілісність хронотопу, спрямованість на створення єдиного мовного дискурсу – усе це характерні ознаки закритої форми.

Однак закрита форма не була єдиним шляхом становлення європейської комедії. Принципово інша лінія розвитку сформувалася і набула високого художнього рівня в творчості Арістофана – єдиного представника давньоаттичної комедії, твори якого збереглися до нашого часу.

Провідною «неарістотелівською» рисою комедій Арістофана було одночасне розгортання двох конфліктів: локального, який знаходив розв’язання у досягненні

[9] *Андреев М.Л.* Классическая европейская комедия : структура и формы / М. Л. Андреев. – М. : РГГУ, 2011. – С. 7.

протагоністом своє мети (звільнення богині Миру у «Мирі», укладання Дікеополем сепаратного миру зі Спартою у «Ахарнянах»), та субстанціального (конфлікт Правди і Кривди в «Хмарах», зіткнення демосу і його правителів у «Вершниках» тощо), у якому суперечності афінської дійсності констатуються як невід'ємні ознаки доби. Зв'язок субстанціального конфлікту з подіями сучасності загострює усвідомлення неможливості їх вирішення ані в умовному світі театру, ані в історичній дійсності.

Новим у комедії Арістофана, порівняно з існуючою у його час драматичною традицією, було те, що локальний конфлікт розв'язувався зусиллями звичайної людини. Особливої значущості це нововведення набуває у контексті теоретичних побудов Н.І. Іщук-Фадєєвої, до яких ми звернемося нижче.

Локальний конфлікт розгортається через систему послідовних епізодів, де кожен наступний обумовлений попереднім. Субстанціальні конфлікти втілюються в низці епізодів, пов'язаних між собою хронологічним зв'язком. Епізоди організовано за принципами монтажу, завдяки чому теми та мотиви можуть посилюватися через повторення, контраст, очуження. Завдяки такій організації Арістофан одержує змогу розширити коло проблем і тем, поєднувати високе й низьке, серйозне та смішне, реальне та фантастичне, ліричне та епічне, не знижуючи динаміки розгортання дії.

У поєднанні двох конфліктів втілюється архаїчне сприйняття світу з тенденціями до осмисленні історичної дійсності в її неоднозначності. Світоглядна концепція, в якій рівнозначними виявляються проблеми політики, моралі, естетики, релігії та приватного (у тому числі тілесного) життя людини, отримує теоретичне підґрунтя в межах понять фольклорного хронотопу та народної сміхової культури, запропонованих М.М. Бахтіним.

Часопросторові характеристики комедій Арістофана обумовлені складністю картини світу, яку він розгортає на сцені. Міфологічний час фабули поєднується із вказівками на реальні історичні події, які можуть розглядатися як каталізатори розгортання сюжету (Пелопоннеська війна в «Мирі», битва при Аргінусах в «Жабах»). Міфологічний та історичний аспекти поза-сценічного (драматичного) часу відтінюються в момент зіткнення із часом власне сценічним. Таким чином акцентується причетність глядачів до зображуваного на сцені. Звернення до глядачів не обмежується виступами хору в парабасі, а відбувається безпосередньо в ході розгортання дії, внаслідок чого глядачі стають учасниками вистави.

Театральна умовність підкреслюється через пародіювання інших літературних жанрів, у першу чергу трагедії, розігрування в межах сюжету епізодів з інших творів («Фесмофоріазуси») або показ подій, які пізніше будуть переказуватись у комедії («Жінки у Народних зборах»), перевдягання на сцені («Ахарняни», «Жаби»), підготовку декорацій для наступного епізоду (плаха в «Ахарнянах», судовий антураж в «Осах). У дискурсі персонажів можливе поєднання високого й низького, введення ліричних фрагментів, імітування.

Прийнято вважати, що лінія Арістофана була непродуктивною. Однак раз у раз в межах гранично різних наукових концепцій лунають зауваження про близькість між Арістофаном і Шекспіром саме в царині комедійної творчості. Імена Шекспіра і Арістофана опиняються поряд у протиставленні «класичній» комедійній традиції, яка бере початок від Менандра. Саме в такому плані поєднані їх імена у Гегеля, коли він говорить про «тип комедії власне комічного і поетичного характеру»[10]. Н. Фрай характеризує комедію Арістофана як «високу міметичну

[10] *Гегель Г.В.Ф.* Сочинения : [в 14 т.]. Т. 14. Лекции по эстетике / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М., 1958. – 440 с. – С. 397.

комедію»[11], до якої якщо хтось і наближується, то Шекспір.

Багато хто з дослідників погоджується, що ключем для розуміння своєрідності комічного та світоглядних концепцій у творах обох драматургів, постають ідеї М.М. Бахтіна. Народна сміхова культура, фольклорний хронотоп, карнавальність – сьогодні ці бахтінські концепції є загальновизнаними інструментами для осмислення драматичної спадщини як Шекспіра, так і Арістофана[12]. Комедії обох драматургів втілюють світоглядну концепцію, ґрунтовану на уявленні про нерозривну єдність приватного та суспільного, невіддільність життя окремої людини від життя світу, амбівалентність світового ладу[13]. Показовим є те, що, розглядаючи Шекспіра через призму бахтінських ідей, дослідники вибудовують систему уявлень про літературу, в якій в одному ряду опиняються і Шекспір, і Сервантес, і Рабле, і, що необхідно підкреслити, Арістофан.

В плані нашого дослідження необхідно зазначити, що у вищевказаних концепціях недостатньо уваги приділяється драматичній природі творчості Арістофана і Шекспіра. Майже нерозробленим залишається питання про те, які саме драматичні засоби слугують втіленню аналогічних світоглядних засад та дозволяють вивільни-ти той особливий сміх, яким сміються герої Арістофана і Шекспіра. З іншого боку, вказівки О. Анікста, Ф. Зелін-

---

[11] *Frye N.* Anatomy of criticism. Four essays / Northrop Frye. – Princeton : Princeton University Press, 1973. – P. 43.

[12] *Аникст А.* Шекспир. Ремесло драматурга / А. Аникст. – М. : Совет. писатель, 1974. – 607 с.; *Бартошевич А.* Цит. вид.; *Ищук-Фадеева Н.И.* Цит. вид.; *Пинский Л.Е.* Цит. вид.; *Хализев В.Е.* Цит. вид.; *Шкловский В.Б.* Франсуа Рабле и книга М. М. Бахтина / В. Б. Шкловский // Избранное : [в 2 т.]. Т. 2. Тетива. О несходстве сходного ; Энергия заблуждения. Книга о сюжете. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 210–245.

[13] *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. М. Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. – М. : Худ. лит, 1975. – С. 234–408.

ського, О. Бартошевича, Л. Пінського на аналогії між арістофанівською та шекспірівською комедією в плані організації сюжетів, композиції, типів персонажів, своєрідності хронотопу тощо не одержали системного характеру[14].

Саме тому нам видається конструктивним залучення до осмислення аналогій між творами Арістофана і Шекспіра концепцій відкритої форми як фактору розвитку та оновлення жанру комедії. Очевидно, що кожен новий етап становлення мистецтва комедії був неможливим без трансформації драматичної форми. І у комедії Шекспіра, як раніше у комедії Арістофана, переосмислення світу у всій його багатоманітності і складності неможливе в межах закритої форми.

Як справедливо зауважує О. Бартошевич, герої Шекспіра руйнують «середньовічну усталеність», у той час, коли «новий лад ще не склався». Саме тому, на думку дослідника, «руйнування минулого приховувало у собі момент творчий»[15].

Подібно до комедій Арістофана, в творах Шекспіра одночасно розкривається локальний та субстанціальний конфлікт. Конфлікт локальний, успадкований драматургом від класичної «закритої» комедії Менандра і Теренція, втілюється у любовній лінії із щасливим фіналом. Однак цей конфлікт відчужується, а іноді навіть поступається проблемам більш загального характеру: зіткненню старого і нового світогляду, здатності людини підкоритися змінам, втраті й пошуку героєм свого місця у новому світі тощо.

---

[14] *Аникст А.* Цит. вид.; *Бартошевич А.* Цит. вид.; *Зелинский Ф.* Происхождение комедии / Ф. Зелинский // Из жизни идей : [в 4 т.]. Т. 1 ; репринт. издания 1911, 1916 гг. – М. : Ладомир, 1995. – С. 360–398; *Пинский Л.Е.* Цит. вид.

[15] *Бартошевич А.* Цит. вид. – С. 7.

Так, вже у ранній комедії «Підкорення норовливої» традиційний для класичної комедії любовний сюжет, який визначається розгортанням інтриги, відступає на другий план перед загальною концепцією театральності світу, перевернутістю людських відносин, змінністю логіки поведінки та світобачення.

Подібно до того, як успішне втілення задумів арістофанівських героїв не знаменує вичерпаність протиріч оточуючої дійсності, так і шекспірівські конфлікти не вичерпуються щасливим розв'язанням протиріч, зумовлених інтригою комедії. Як зазначає О. Анікст, «сутність не в щасливому кінці, не в тому, як завершується дія, а у самій дії, в конфліктах, які виникають в ході неї, в протиріччях, які виявляються під час розвитку фабули»[16].

Саме тут доречним буде вказати на концепцію Н.І. Іщук-Фадєєвої, згідно з якою, активність ренесансного героя типологічно подібна до активності (дієвості) героя давньогрецької комедії. На думку дослідниці, саме дієвість давньогрецького комічного героя, яка давала йому змогу «стверджувати життя», «мала вирішальне значення не лише для структури комедії, але й для формування драми як жанру, адже здатність діяти драматичний герой нового часу одержує саме від комедії, а не від трагедії»[17].

Н.І. Іщук-Фадєєва вказує, що у добу Відродження герой драми «стає творцем, першопричиною дії, яка перетворює світ драми та мікрокосм самої особистості». Внаслідок цього дія «стає зовнішнім проявом сутності героя, вона виступає як матеріальний знак його сили, звідси підвищена подієвість драматичного твору»[18].

Спостереження щодо значення зовнішнього характеру дії є дуже важливим для осмислення типологічної

[16] *Аникст А.* Цит. вид. – С. 423.
[17] *Ищук-Фадеева Н.И.* Цит. вид. – С. 13.
[18] Там само. – С. 28.

близькості давньоаттичної та ренесансної комедії. В комедії Арістофана зовнішня дія була єдино можливим виявом дії, у комедії Шекспіра, хоча і розкривається психологія персонажів, однак не внутрішня дія є каталізатором розвиту сюжету.

Дослідники вказують на те, що «характер у шекспірівській драмі виникає <…> не як певна психологічна даність, а як відчуття особистості, яка за власною волею або вимушено виявляє свої прагнення, наміри, причому виявляє їх у обстановці дії, яка розгортається із стрімкою швидкістю»[19].

Отже, саме зовнішня дія зберігає у Шекспіра домінуюче значення. Розвиток дії визначає характери, які можуть парадоксально змінюватися поза будь-якою логікою. Той факт, що персонаж та динаміка розвитку його характеру завжди можуть стати наслідком умовності сюжету, свобода у розвитку якого є майже необмеженою, характеризує близькість комедій Шекспіра до традиції відкритої форми.

Ця близькість виявляється і в своєрідності композиції та сценічної організації його творів. У комедіях Шекспіра порушено єдність часу і простору, представлено різноманітні хронотопи, поєднано побут і фантастику, а історичний контекст постає суттєвою складовою композиційної побудови, що підкреслюється шляхом очуження. Дія розгортається через невеликі епізоди, у поєднанні яких послаблено причинно-наслідкову логіку, сюжетні лінії, що представляють різні літературні традиції, можуть розгортатися незалежно одна від одної, їх штучна завершеність може свідчити не про вичерпаність конфлікту, а про підкреслення театральної умовності. Театр Шекспіра усвідомлює свою театраль-

[19] *Аникст А.* Цит. вид. – С. 143.

ність і здатність осмислювати не лише життєві колізії, але й проблеми літературних пошуків.

Показовою в цьому плані є комедія «Сон літньої ночі», яку М. Андрєєв назвав «метатекстом» щодо комедій першого «догамлетівського» періоду творчості Шекспіра[20]. Локальний конфлікт, типовий для рене-сансної комедії, поєднується із розподіленими між епізодами дискретними вказівками на наявність субстанціальних конфліктів: суперечності феодального та ренесансного світоглядів, поляризацію світу природи і людини тощо.

Звернення до сучасної концепції відкритої форми драматичного конструювання відкриває нові аспекти близькості між комедійною спадщиною давньогрецького драматурга Арістофана і Шекспіра. Аналогії не вичерпуються внутрішнім зв'язком, зумовленим схожістю світоглядних засад та подібністю комічного. Очевидними постають паралелі у стратегіях побудови драматичних творів. Для втілення свого розуміння непостійності, нестійкості, суперечливості світу, який переживає зміну історико-культурної парадигми, драматурги вдаються до поєднання локального і субстанціального конфліктів, до монтажної організації епізодів, до максимального розширення проблематики п’єс, до метатеатральності та безпосереднього залучення глядачів до сценічної дії.

Тож перед нами два етапи розвитку відкритої форми в європейській комедії, зв'язок між якими є не послідовним, а дискретним, через посередництво «некласичних» комедій Плавта, середньовічної драми, театрального досвіду комедії дель арте тощо.

В плані такого розуміння розкриваються широкі можливості для подальших досліджень у царині європейської комедії. Чи йде мова лише про близькість кількох титанів, чи про магістральні тенденції у літературі й

[20] *Андреев М.Л.* Цит. вид. – С. 53.

театрі? Якщо тексти комедіографів-сучасників Арістофана не дійшли до нашого часу, то спадщина старших і молодших сучасників Шекспіра збереглася, хоча й залишається малодослідженою. Отже, є перспективи для формулювання та пошуку відповідей на питання про своєрідність розвитку відритої форми в англійській ренесансній комедії. Разом з цим виявляється продуктивність звернення до подібних тенденцій у ренесансній комедії інших європейських країн та дослідження подальших шляхів розвитку комедійного канону та антиканону.

УДК: 821.111:82-24«15»

Лілова Олена
(м. Подгориця, Чорногорія)

Гуманістична ідеологія у п'єсі англійського ранньотюдорівського драматурга Дж. Растела «Чотири Елементи»

У статті подається огляд життя і творчості подвижника англійського гуманістичного руху Джона Растела. П'єса «Чотири Елементи», що, як вважається, належить перу Растела, аналізується з точку зору наявності в її художньому світі поетологічних елементів, які відбивають відданість драматурга ідеям гуманізму і, водночас, вказують на приналежність цього твору до драми нового типу. Зокрема, у п'єсі відображений перехід від ідейно-аксіологічної парадигми Середньовіччя до ідеології раннього Новочасся.

***Ключові слова**: гуманізм, ранньотюдорівська драма, мораліте, інтерлюдія, проблематика, образи персонажів.*

Сучасник і товариш Томаса Мора, Джон Растел (?1475–1536) походив із Ковентрі – міста, що в добу Середньовіччя та раннього Нового часу було відоме своїми театралізованими процесіями, які влаштовувалися до різноманітних свят. Він був одружений з Елізабет Мор, сестрою видатного суспільного діяча, та мав у цьому шлюбі синів: Вільяма, який у 1530–34 роках продовжив видавничу справу батька, і Джона, який наслідував від батька потяг до морських подорожей до далеких берегів. Відданість ідеї Реформації не врятувала Растела від немилості короля. Він помер у в'язниці, куди був запроторений за звинуваченням у порушенні закону про володіння конфіскованою земельною ділянкою.

Дж. Растел був усебічно обдарованою людиною. Його успіхи в різних сферах професійної активності засвідчують його відкритість до нових знань. Йдучи по стопах батька, Джон отримав юридичну освіту[1] і постав знаним англійським правником. В період між 1506–09 роками він, так само, як перед тим його батько, обіймав посаду головуючого у Суді з комерційних справ міста Ковентрі.

Близько 1510 року Дж. Растел заснував свою видавничу справу, облаштувавши видавництво і магазин при ньому в одному з приміщень поблизу церкви Св. Павла у Лондоні. Першою виданою ним книжкою стало «Життя Піко Делла Мірандоли» (*The Life of Pico Della Mirandola*).[2] Наступні видавничі проекти Растела ставали щоразу амбіційнішими. Так, він видав перший англійський словник юридичних термінів, збірку судових справ за участю британської корони, а також численні підручники з правознавства, за якими навчалося кілька поколінь англійських студентів.

Саме у видавництві Дж. Растела вперше з'явилися друком п'єси англійських драматургів Генрі Медвола, Джона Скелтона та Джона Гейвуда. Таким чином відбувся перехід цих драматичних творів від «ефемерного» (за висловом Р. Акстона[3]) усного модусу існування до форми друкованого тексту, доступного для широкої читацької аудиторії. Растелів вибір драматичних творів для друку не був довільним чи спонтанним. Зберігаючи

---

[1] Растелл здобув диплом у юридичній корпорації Міддл Темпл, одній з чотирьох корпорацій, що входили до так званих «судових іннів» (Inns of Court), які являли собою форму самоорганізації адвокатської спільноти Англії та Уельсу.

[2] З латини цю книгу, що належить перу Джованні Піко Дела Мірандоли, племінника видатного італійського гуманіста, переклав Томас Мор.

[3] *Axton R.* Introduction / Richard Axton // Three Rastell plays. *Four Elements, Calisto and Melebea, Gentleness and Nobility*/ Ed. by Richard Axton. – Cambridge : D.S. Brewer Ltd, 1979. – P. 3.

віру у вагому виховну роль друкованого слова, Дж. Растел завжди віддавав перевагу тим текстам, що були співзвучні його власним ідеалам та відповідали його громадянській позиції. А сам він наполегливо працював над тим, щоб закласти в основу суспільного життя принципи раціоналізму та справедливості.

Об'єктом дослідницької уваги у даній статті постають гуманістичні погляди Джона Растела та їхнє відображення у художньому просторі п'єси «Чотири Елементи». Відомості, що стосуються життя та професійної діяльності її автора, покликані сприяти виробленню більш чітких уявлень про обставини та передумови формування гуманістичної ідеології, що вповні знайшла свій вияв у тексті його драми. Основна **мета** дослідження при цьому полягає у визначенні складових гуманістичного світогляду на ідейно-тематичному та образному рівнях художньої структури п'єси «Чотири Елементи».

Слід зауважити, що драматургічний спадок Джона Растела дотепер ще не привертав до себе увагу вітчизняних науковців. П'єса «Чотири Елементи» не перекладалася українською мовою. Що ж до західних фахівців[4] з історії англійської драми пізнього Середньовіччя та Відродження, то й вони не так давно внесли ім'я Растела до когорти видатних драматургів ранньотюдорівської доби.

Повертаючись до різнобарвного професійного життя Дж. Растела, зазначимо, що з 1512 року він перебуває на службі у сера Едварда Белкнапа, одного з особистих

[4] Перше більш-менш ґрунтовне дослідження життя і творчості Дж. Растела представлене у праці А.В. Ріда «Ранньотюдорівська драма» (1926) (див.: *Reed A.*W. Early Tudor Drama. Medwall, the Rastells, Heywood, and the More circle / A. W. Reed. – London : Methuen and Co. Ltd., 1926. – 246 p.). Пізніше до цієї теми зверталися такі науковці, як Р. Акстон, Ф. Боас та ін. (*Axton R.* Op. cit. – P. 1-26; *Boas F.S.* An Introduction to Tudor Drama / Frederick S. Boas. – Westport : Greenwood Press, Publishers, 1977. – 176 p.).

радників короля Генріха VIII, за що отримує щедру матеріальну винагороду,[5] а також здобуває певні переваги та вигоди у своїй юридичній кар'єрі. Вже на початку служби у Едварда Белкнапа Растел отримує можливість проявити себе, відповідаючи за транспортування англійської артилерії та іншого важкого обладнання під час війни з Францією 1512-14 рр.

Не оминуло Растела і популярне за його часів захоплення мореплавством та далекими подорожами. Як свідчать біографи, 1517 року на судні «Барбара» він вирушив у ризиковану торгову експедицію до Нового Світу, яка була невдалою з точки зору організації і, як наслідок, виявилася не надто далекою. Втім вважається, що знання, набуті Растелом в ході підготовки до цієї подорожі, стали йому в пригоді під час роботи над інтерлюдією «Чотири Елементи» (*Four Elements*)[6].

Протягом своєї довгої професійної кар'єри Растел мав можливість проявити також і власні інженерні здібності. Зокрема, за дорученням двору він керував будівничим проектом, пов'язаним із спорудженням та декоруванням дахів бенкетних приміщень.[7] Відомо також, що 1522 року з міської казни Лондона він отримав 15 фунтів на зведення педжента поблизу церкви Св. Павла з нагоди візиту до цього собору двох вінценосних осіб: імператора Священної Римської імперії Карла V і короля Генріха VIII. За свідченнями сучасників Растела, декорації, що являли собою райське місце з деревами, квітами, травами, срібними струмками та вкритими лісами горами, зірками і янголами, були

[5] Припускається, що саме за заслуги перед Белкнапом Джон Растелл отримав у винагороду землю, перед тим конфісковану по смерті такого собі Річарда Ганна. Через двадцять років ця конфіскована земля стане причиною ув'язнення Растелла після того, як в результаті тривалого судового процесу він програє майнову тяжбу нащадкам Ганна.

[6] *Axton R.* Op. cit. – P. 6.

[7] Ibid. – P. 7.

справжнім дивом механіки.[8] Це був не єдиний випадок участі Растела в королівських театралізованих виставах. Так, влітку 1527 року у Гринвічі, з метою розважити французьких амбасадорів, Растел здійснив постановку педжента «Небесний Батько» (*The Father of Heaven*). Декорації для цієї вистави були споруджені не на традиційній рухомій платформі, а під стелею малої бенкетної зали, що була розписана, подібно до астрологічної мапи, зірками та сузір'ями. Підлога ж являла собою Землю, оточену морями.[9] З цієї ж нагоди Растел написав діалог «Любов і Багатство» (*Love and Riches*).

1524 року Растел розпочинає будівництво свого нового помешкання на Фінсбері Філдз у Лондоні, де, окрім усього іншого, споруджує сцену для домашнього театру. Захоплення драмою не залишало Джона Растела до кінця життя. Костюми для вистав шила місіс Растел зі служницями. Цінувалися ці костюми дуже високо. Втрата деяких із них з провини слуги на ім'я Генрі Волтон, який позичав їх іншим театрам, стала приводом для судового позову Растела проти цієї людини.[10] Взагалі ж, облаштований у маєтку Растелів гардероб з акторськими костюмами та іншим сценічним інвентарем, що ними могли користуватися члени акторського цеху, був відомий на все місто.[11]

Двадцяті роки XVI ст. стали часом надзвичайно плідної видавничої діяльності англійського гуманіста. Йдеться, насамперед про збірку з трьох п'єс («Чотири Елементи», «Калісто і Мелебея» *(Calisto and Melebea)*, «Доброта і Шляхетність» *(Gentleness and Nobility)*),

---

[8] Цит. за: Ibid.

[9] Ibid. – P. 8.

[10] Ibid.

[11] *Wilson F.P.* The earlier Tudor Morality and Interlude / F. P. Wilson // The Oxford History of English Literature / Ed. by G.K. Hunter. – Oxford : Clarendon Press, 1969. – P. 23.

перша з яких, як припускається, належить перу самого Дж. Растела. Окрім іншого, це перевидання словників та збірок правових документів, а також «Сто веселих оповідок» (*A Hundred Merry Tales*), «Сто загадок» (*Book of a Hundred Riddles*), «Двадцять веселих джестів удовиці Едіт» (*Twelve Merry Jests of widow Edyth*), загублена п'єса «Різдво, або добрий лад» (*Christmas or Good Order*), трактат «Книга Чистилища» (*The Boke of Purgatory*), велике ілюстроване видання з історії дозвілля *The Pastime of People* та ін.

У той час, як п'єсу «Чотири Елементи» приписують Дж. Растелу, питання авторства двох інших п'єс збірника залишається відкритим. Втім, існує припущення, що Джон Растел також є автором інтерлюдії «Доброта і Шляхетність», включеної до збірки. В якості доказів на підтвердження даного припущення Ф. Боас наводить приклади перегуку напрочуд новаторських для того часу думок, викладених у Растелових «Книзі Чистилища» та у «Народному дозвіллі», з ідеями у п'єсі. Так, зокрема, у «Народному дозвіллі» та в інтерлюдії лунає думка про те, що судді та інші правники, котрі посідають високі та відповідальні посади, можуть залишатися на цій роботі лише кілька років, а потому мають поступитися місцем іншим. Водночас, «Книгу Чистилища» з інтерлюдією «Доброта і Шляхетність» споріднює переконання автора у тому, що людина у своєму житті має керуватися скоріше природною розсудливістю, аніж біблійними приписами.[12]

Віра Джона Растела у цінність друкованих текстів драматичних творів виявилася вирішальною в плані збереження п'єс ранньотюдорівських драматургів для нащадків. З вісімнадцяти драм, що з'явилися друком в Англії до 1534 року, щонайменше дванадцять були

[12] *Boas F.S.* Op. cit. – P. 7-8.

надруковані Джоном або Вільямом Растелами.[13] Джон Растел високо цінував освітню функцію драми. На його переконання, надання п'єсам форми друкованого тексту мало б ще більше розширити коло реципієнтів та поціновувачів цього різновиду мистецтва.[14]

Численні професії, роди занять, посади, до яких був причетний Дж. Растел протягом життя, а саме: суддя у місті Ковентрі, наглядач у справі транспортування артилерії, пайовик, котрий інвестував кошти у трансатлантичну експедицію, що, втім, дісталася лишень берегів Ірландії, декоратор парадних приміщень, копач траншей у Франції, драматург, автор педжентів і трактатів, адвокат Королівської адвокатської колегії, член Парламенту, видавець та ін. – свідчать про те, що він був справжньою ренесансною особистістю, яка виявляла неабияку обдарованість у всьому, до чого докладала руку. В останні роки життя Растел був також соратником архітектора англійської Реформації Томаса Кромвеля і палко відстоював програму реформування цивільного права, Вищого суду та церкви в країні.

Часом написання п'єси «Чотири Елементи» вважається 1518 рік.[15] Головною ідейною настановою в ній є заклик до навчання, вирішальне значення якого автор активно пропагував протягом всього життя і робив усе можливе задля поширення знань серед своїх сучасників. Провідниками ідеї про необхідність для людини здобувати знання у творі виступають Природа (*Nature*), Потяг до знань (*Studious Desire*) і Досвід (*Experience*). Протистоять їм Чуттєве бажання (*Sensual Appetite*) та Неуцтво (*Ignorance*). Центральним персо-нажем твору виступає Людство – *Humanity*. Тож, як бачимо, драматична структура п'єси «Чотири елементи» є типовою для

[13] *Wilson F.P.* Op. cit. – P. 23.
[14] Ibid.
[15] *Axton R.* Op. cit. – P. 1.

тогочасного мораліте: дві ворогуючі сили по черзі з'являються на сцені, ведучи між собою боротьбу за вплив на героя, який уособлює рід людський. Необхідний для драми конфлікт традиційно створюється завдяки тим силам, що уособлюють порок. Без лінії негативних персонажів твір був би позбавлений тієї подієвості, що складає основу будь-якої драми. Негативні персонажі також постають відповідальними за комічно-розважальну складову п'єси.

Сюжетна схема драми теж цілком вкладається у добре відомий тодішній театральній публіці архетип, а саме: настанова центрального персонажа твору на шлях добра, спокушання його силами зла і, як наслідок, моральне падіння героя, визнання ним своєї провини і каяття. Тож, основним драматичним прийомом, який забезпечує розвиток конфлікту у творі, постає чергування епізодів з позитивними та негативними персонажами. Зокрема, у п'єсі Джона Растела спостерігається чергування серйозного матеріалу, що його викладають Людству Природа (лекція з фізики), Потяг до знать (лекція з географії) і Досвід (розповідь про подорожі у далекі краї та продовження дискусії про форму Землі), зі сценами перебування героя у компанії веселих гульвіс – Чуттєвого бажання, Неуцтва та трактирника. У цих епізодах основними спокусами, що так ваблять Людство, виступають смачна їжа та питво, жінки, танці та співи, відпочинок у веселому товаристві.

Водночас, ідейно-тематична спрямованість твору та специфіка потрактування в ньому основних образів персонажів засвідчують належність «Чотирьох елементів»[16] до драми нового типу. Розглянемо ці елементи поетики твору детальніше.

[16] Всі цитати подаються за електронним виданням: *Rastell, John.* Four Elements. A New Interlude and a Merry, of the Nature of the Four Elements із вказівкою на номер рядка у тексті твору.

Так, очевидно, що гуманістичного звучання сповнена головна ідея п'єси. Необхідність здобуття освіти, актуальність прагнення до навчання, важливість відкриття знань про навколишній світ – ці щирі переконання автора п'єси вкладаються у вуста всіх персонажів, котрі тяжіють до добра. Приміром, у першій лекції, яку проголошує Природа, йдеться про те, що людині має бути притаманне прагнення до навчання, адже вона наділена інтелектом, завдяки чому посідає домінуюче положення у природній ієрархії.[17] Природа розповідає Людству про чотири елементи, що становлять першооснову всього сущого:

These elements of them selfe so single be
Unto dyvers formys can not be devydyd,
Yet they commix togyder dayly ye see,
Wherof dyvers kyndes of thyngys be ingenderyd…».[18] Тож, на переконання Природи, перше, що має вивчити Людство, це – властивості землі, води, повітря й вогню. Від цього Природа переходить до пояснення таких природних явищ, як хмари, туман, град, сніг, дощ тощо.[19] Естафету від Природи переймає Потяг до знань, який в ході своєї лекції з географії наводить аргументи на користь того, що Земля має форму кулі. Пояснення видаються Людству не надто зрозумілими, тому Потяг до знань запрошує до спілкування з Людством Досвід.

Уже на самому початку п'єси зазначається, що основними сферами наукового знання, яким буде приділено увагу в «Чотирьох Елементах», є натурфілософія і космологія. Це, вочевидь, можна пояснити як загальним інтересом до цих наук, що характеризує ренесансну

Режим доступу до електронного ресурсу:
http://www.ota.ox.ac.uk/scripts/download.php?approval=94119e44f20f1594ebd8

[17] Ibid. – ll.211-12.
[18] Ibid. – ll.176-79.
[19] Ibid. – ll.225-80.

людину, так і подіями особистого життя драматурга. Так, відомо, що 1517 року Растел виступив організатором морської експедиції до Америки, яка, втім, виявилася невдалою. Про свою образу на учасників проекту, котрі у певний момент відмовилися продовжувати подорож, Растел в «Чотирьох Елементах» говорить словами Досвіду. Цей персонаж розповідає Людству про далеку величезну територію, дістатися якої можна, перепливши через океан. Туди успішно подорожувало вже чимало його співвітчизників, та була й одна недавня ганебна експедиція. Провину за цю невдачу Досвід покладає на купців і моряків:

But they that were the venteres
Have cause to curse their maryners,
Fals of promys and dissemblers,
That falsy them betrayed,
Whiche wolde take no paine to saile farther
Than their owne lyst and pleasure
Wherfore that vyage and dyvers other
Such kaytyffes have distroyed».[20]

Так само у промовах Досвіду Дж. Растел викладає результати власного зацікавлення цими науками, свою обізнаність з таких питань, як форма Землі, природні ресурси Америки, життя тамтешніх аборигенів, континенти та регіони, котрі все ще залишаються мало-вивченими, тощо. Зокрема, розповідаючи про аборигенів північноамериканського континенту, Досвід акцентує увагу на їхньому язичництві та необхідності навернення їх на праведний шлях:

And what a great meritoryouse dede
It were to have the people instructed
To lyve more yertuously…
But yet, in stede of God almyght,
They honour the sone for his great light,

[20] Ibid. – ll.758-65.

For that doth them great pleasure».[21]

Тут-таки автор подає і патріотичну настанову своєї інтерлюдії. На його переконання, подорожі до далеких країв, внаслідок чого відбувається поширення впливу англійської корони на інші території, є справою, що приносить користь країні:

And also what an honorable thynge,
Bothe to the realme and to the kynge,
To have had his domynyon extendynge
There into so farre a grounde…».[22]

Для Дж. Растела зразковим правителем, який розумів державну значимість морських експедицій та сприяв їх організації, був король Генріх VII. Ті ж, хто не розуміє користі від освоєння нових земель, будуть змушені поступитися французам та іншим націям, які вже налагодити вигідні торгівельні зв'язки з американським континентом, зокрема розвивають там риболовство.[23]

Водночас, Дж. Растел чітко формулює мету навчання: воно має приносити користь спільноті. Освіченій людині належить вивчати навколишній світ, ту фізичну реальність, що нас оточує, просвіщати співгромадян та мешканців інших земель, формувати у них уявлення про їхні права та обов'язки, реформувати суспільство на користь всіх його членів. Драматург різко засуджує навчання задля особистого збагачення. Растел наголошує на тому, що, совість такого багатія не може бути чистою. Лише та людина, яка, отримавши освіту, працює на благо ближнього, заслуговує на пошану суспільства і милість Божу:

...A great wytted man may sone be enrychyd,
That laboryth and studyeth for ryches only,
But how shall his conscyens than be discharged?

[21] Ibid. – ll.779-81, 788-90.
[22] Ibid. – ll.772-75.
[23] Ibid. – ll.812-14.

For all clerks afferme that that man presysely,
Whiche studyeth for his owne welth pryncypally,
Of God shall deserve but lytyll reward».[24]

Окрім ідейного спрямування п'єсу Дж. Растела від традиційного середньовічного мораліте відрізняє також і спосіб потрактування образів головних дійових осіб твору. Якщо у клерикальній драмі Середньовіччя, зокрема у мораліте, основними протилежними силами, що вели боротьбу за душу людини, були гріхи та чесноти, то у творі Растела до цих ворогуючих таборів входять також ментальні якості, що можуть бути здобуті людиною. Йдеться, насамперед про Потяг до знань. Цей персонаж стимулює інтерес Людства до навчання, пропонує йому цікаві теми для обговорення, зокрема, детальніше зупиняється на дискусійному питанні про форму Землі,[25] а також запрошує до спілкування з Людством Досвід, який покликаний на яскравих прикладах розвинути тезу про нескінчену розмаїтість форм і способів життя на планеті.[26] Досвід говорить також про важливість фахового підходу до отримання знать і наголошує на необхідності використовувати в процесі дослідження спеціальні інструменти, як-от, глобус, телескоп тощо. До речі, як зазначає Р. Акстон, єдиною декорацією, застосованою у п'єсі «Чотири Елементи», був величезний макет земної кулі.[27]

Хоча Чуттєве Бажання постає доволі типовим персонажем для мораліте (згадаймо, приміром, драму Г. Медволла «Природа»), у «Чотирьох Елементах» воно вперше виступає в опозиції до набутої інтелектуальної якості – Потягу до Знань. Цікаво також, що компанію Чуттєвому Бажанню у п'єсі Растела складає Неуцтво, що

[24] Ibid. – ll.78-83.
[25] Ibid. – l.381.
[26] Ibid. – ll.672-80.
[27] *Axton R.* Op. cit. – P. 6.

водночас постає в опозиції до Досвіду. Таким чином, в інтерлюдії Растела спостерігається протиставлення чуттєвості не власне розуму (як у Медволла), а конкретній спрямованості розумової діяльності людини – на навчання. Адже, на переконання автора, людина не може вважатися освіченою і обізнаною у високих матеріях, створених Всевишнім і невидимих для людського ока, поки не навчиться розуміти те, що оточує її щодня у земному житті.[28] Цей ідейний імператив Растела, вочевидь, містить заклик до сучасників сприяти розвиткові світських наук, тобто, таких, що не пов'язані із потрактуванням Святого Письма, вивчення якого довгий час залишалося пріоритетною галуззю освіти. Ідеологічно суголосним гуманістичним настановам доби видається також і визнання Растелом визначальної ролі перекладу та важливості використання рідної мови у процесі поширення знань. Так, Вісник (the Messenger) у вступі до інтерлюдії «Чотири Елементи» зазначає, що англійська мова на сучасному етапі її розвитку, є цілком придатною для викладання нею будь-якого наукового знання.[29] Тому він закликає науковців послуговуватися у своїй роботі саме рідною мовою. Окрім того, шляхетні люди не надто високого достатку, які володіють виключно англійською, наразі потребують того, аби для них були перекладені найвартісніші твори іноземних авторів, насамперед, давніх греків і римлян.

Than yf connynge laten bokys wee translate
Into englyshe, wel correct and approbate,
All subtell sciens in englyshe might be lernyd
As well as other people in their owne tonges dyd».[30]

Особливо привабливими для публіки в п'єсі «Чотири Елементи», як це завжди буває в ранньотюдорівській

[28] *Rastell J.* Op. cit. – ll.114-16.
[29] Ibid. – l.26.
[30] Ibid. – ll.32-5.

драмі, постають негативні персонажі. Знайомство Людства з Чуттєвим бажанням відбувається одразу після лекції з географії. Цей алегоричний персонаж так стрімко з'являється на місці дії, що збиває з ніг Потяг до знань. Тобто, вже сама його поява характеризує його як силу, протилежну до тих цінностей, що їх пропагують Природа і компанія. Чуттєве бажання одразу ж проголошує своє ставлення до серйозних справ, тобто до того, що пов'язано із молитвою чи навчанням (*«For I se well it is but a foly / For to have a sad mynd»*),[31] а також зазначає, що ненавидить Потяг до знань, від якого, за словами Чуттєвого бажання, смердить (*«I promise you he hath a shrewde smell»*).[32] Персонаж наголошує на власній необхідності у житті кожної людини і запрошує Людство відпочити від роботи у трактирі. В цей момент дійства зі словами «гей, стережіться, дайте мені дорогу, панове»[33] з'являється трактирник. Такий вихід героя свідчить про те, що інтерлюдія Растела, вочевидь, розігрувалася у бенкетній залі під час якогось святкового прийому. У таких випадках актори грали в центрі зали, оточені глядачами, і часто свій вихід з натовпу супроводжували подібними репліками, в яких просили глядачів розступитися.

Образ трактирника як представника третього стану посідає своє органічне місце у розважальній стихії інтерлюдії Дж. Растела. Як відомо, саме такі персонажі були головними дійовими особами «низової» літератури Середньовіччя і Відродження та мали свій впізнаваний тематичний репертуар жартів і витівок. Трактирник, зокрема, жартує на адресу жінок, розвиваючи тим самим тему жінконенависництва, що була вельми популярною у міській літературі тогочасся. Так, на псевдонаукове

[31] Ibid. – ll.420-21.
[32] Ibid. – l.439.
[33] Ibid. – l.556.

зауваження Чуттєвого бажання щодо того, що птиця є найлегшою для травлення, оскільки вона літає, трактирник відповідає, що знає м'ясо дещо легше. Це жіночий язик, адже він (тобто, те, що ним говориться) нічого не важить.[34]

Суттєвою рисою у портреті цього персонажа є також те, що він помітно змінює ставлення до своїх гостей, коли дізнається про те, що Людство має намір замовити дуже багато їжі та напоїв, аби влаштувати справжнє свято. Водночас, Чуттєве бажання бере на себе завдання запросити на свято жінок. Тільки-но трактирник розуміє, що матиме суттєвий зиск від замовлення, він намагається в усьому догодити своїм гостям. Від його первісної зверхності та нехтування гостями не залишається й сліду. Таким чином Растел, вочевидь, висміює грубість та невихованість трактирників у поводженні з клієнтами та їхнє плебейське ставлення до багатіїв.

Зазвичай мовна партія негативних персонажів у ранньотюдорівській драмі є колоритною, сповненою розмовних зворотів, мовної гри та вербального гумору. Ця стилістична особливість драматичних творів зазначеної доби прослідковується і в тексті «Чотирьох Елементів». Наведемо для прикладу кілька висловлювань Чуттєвого бажання: *«the devyll pull of his skyn»*,[35] *«Synge fryska joly, with hey troly loly…»*,[36] *«I pray God the devil take you!»*,[37] *«Goggys naylys, I have payed som of them, I tro!»*[38] тощо.

Окрім того, з приводу стилістичної палітри твору Дж. Растела можна також зауважити, що основною стилістичною фігурою в ньому є антитеза. Це видається

[34] Ibid. – ll.600-01.
[35] Ibid. – l.447.
[36] Ibid. – l.419
[37] Ibid. – l.534.
[38] Ibid. – l.1157.

цілком природним для драми, структура якої будується на протистоянні двох протилежних у своїй дії на людину сил. Прикладами можуть служити наступні антитези: *«wysedome and foly»*,[39] *«man in reason – dyvylish mynde»*,[40] *«bestyall or connynge»*,[41] *«And always to be pensyf and sad; / Thou shalt never be merry»*[42] та ін.

Викликає інтерес зауваження Л. Райта з приводу жанрової своєрідності п'єси Растела: це «один із найдивніших (*curious*) зразків жанру інтерлюдії..., що являє собою драматизований урок з науки». Тут-таки Л. Райт додає, що в популярних інтерлюдіях автори часто відмовлялися від дидактичної складової на користь розважальності.[43] Натомість, у «Чотирьох Елементах» автор надає значно більшої ваги та значимості саме повчально-пізнавальному змісту. Ймовірно, з цієї причини деякі дослідники ранньотюдорівської драми називають п'єсу Растела «науковою настановою» (*«scientific instruction»*) і наводять її в якості ілюстрації до думки про ідейно-тематичне розмаїття тюдорівської інтерлюдії. Водночас, інші науковці таку класифікацію (на основі змістовного компоненту) визнають поверховою.[44]

Цікаво, що у авторській короткій передмові до твору міститься дозвіл скоротити текст п'єси на догоду глядачам. Так, якщо виконання повного твору триває півтори години, то, вилучивши з нього «сумний зміст» (*«sad matter»*), а саме, вступну промову Вісника, та деякі

---

[39] Ibid. – l.50.

[40] Ibid. – ll.64-67.

[41] Ibid. – l.877.

[42] Ibid. – ll.1227-28.

[43] *Wright L.*B. Shakespeare's Theatre and the Dramatic Tradition / Louis B. Wright. – Washington : The Folger Shakespeare library, 1958. – P. 6.

[44] Див., приміром: *Craik T.*W. The Tudor Interlude and Later Elizabethan Drama / T. W. Craik // Stratford-upon-Avon studies 9. Elizabethan theatre/ Ed. by J.R. Brown and B. Harris. – London : Edward Arnold publishers Ltd, 1966. – P. 37.

промови Природи і Досвіду, тривалість вистави можна було б скоротити удвічі. Безперечно, за такого підходу інтерлюдію «Чотири Елементи» було б позбавлено її основного ідейного навантаження, трансляція якого була пріоритетною метою Растела.

Що ж до розважального елементу твору, то він, традиційно для тогочасної драми, мав врівноважити серйозну повчальність та створити відповідне емотивне тло для кращого засвоєння глядачем основних ідей твору. У даному випадку використання автором жанрового зразка інтерлюдії, з притаманною їй неформальною манерою подачі драматичного матеріалу, невимушеністю і легкістю у спілкуванні виконавців з аудиторією, потягом до імпровізації, наголошеною розважальністю – є нічим іншим, як даниною моді та засобом привернути увагу до серйозного змісту. Устами Вісника автор так заявляє про це на самому початку п'єси:

Wherfore to my purpose, thus I conclude
Why shold not than the auctour of this interlude
Utter his owne fantasy and conseyte also,
As well as dyvers other nowadays do?».[45]

Обравши форму інтерлюдії та поклавши в основу художньої структури п'єси принцип чергування повчальних та розважальних епізодів, автор драматичного твору міг розвеселити публіку і, водночас, продемонструвати власну кмітливість, почуття гумору, мовностилістичну вправність. Хоча Растел і попереджає читачів про те, що у даному випадку вони не можуть чекати від недосвідченого автора аж такого красномовства чи риторичної майстерності,[46] це виглядає скоріше як вияв скромності митця, що можна вважати загальним місцем тюдорівської літератури.

[45] *Rastell J.* Op. cit. – ll.46-9.
[46] Ibid. – ll.12-4.

Водночас, Растел наголошує на тому, що сам предмет його твору (*"this phylosophycall work"*)[47] не надто добре поєднується із розважальною складовою. Але, оскільки деякі люди не схильні сприймати серйозні речі, викладені у належній для цього формі, він розбавляє серйозне веселим, аби, хоча б у такий спосіб, донести до них ідею драми. Р. Акстон називає цю перейняту Растелом від середньовічної драми техніку чергування повчальних та розважальних епізодів у тексті п'єси не надто справедливою по відношенню до публіки. Несправедливість дослідник вбачає, зокрема, в тому, що у «Чотирьох Елементах» навчання асоціюється із чимось нудним чи сумним (*«sadnes»*) і протиставляється веселощам (*«myrth and sport»*), що входять до сфери пороку.[48] Така стратегія драматурга спрямована на те, щоби у глядачів п'єси, так само, як і у її центрального персонажа – Людства, сформувалося почуття провини, якщо вони присвячуватимуть час розвагам, а не навчанню. Тобто, за такого підходу виключається можливість гармонійного поєднання роботи (навчання) і відпочинку в житті людини.

За зауваженням Р. Акстона, дана стратегія цілком відповідає віянням часу, коли формувалися морально-етичні засади реформаційного руху в Англії, що зрештою залишили свій відбиток на англійському національному характері.[49] Вірогідно, йдеться про надання англійцями надважливого значення навчанню, їхню схильність до самообмеження, коли йдеться про розваги, підкреслену серйозність та відповідальність у соціальній поведінці.

Таким чином, і проблемно-тематичний комплекс драми Растела, і образи персонажів інтерлюдії засвідчують гуманістичну спрямованість твору, його

[47] Ibid. – l.136.
[48] *Axton R.* Op. cit. – P.14.
[49] Ibid. – P.15.

безсумнівну приналежність до поля інтелектуально-духовних викликів нової історичної доби. Переконаність автора «Чотирьох Елементів» у надзвичайно важливій ролі науки та світської освіти в процесі виховання особистості видає у ньому апологета гуманістичного руху, для якого характерною була віра у можливість людини вдосконалювати свої природні якості й таланти за допомогою навчання.

УДК: 821.111 – 22

Фоміна Людмила
(Дніпропетровск)

Художня своєрідність комедії Джона Лілі «Ендіміон»

У статті розглядається художня своєрідність п'єси Джона Лілі «Ендіміон». Відзначається активне творче переосмислення її автором міфологічного матеріалу в контексті національно-історичних умов єлизаветинської монархії. У центрі уваги Лілієві інтерпретації – алегорія кохання відомих історичних персонажів: королеви Англії Єлизавети І Тюдор і Роберта Дадлі, графа Лейстера, англійського державного діяча тих часів. Інтерпретуючи античний матеріал, драматург не тільки демонструє очевидний зв'язок із сучасною йому епохою, але й наповнює твір новим гуманістичним змістом. До характерних особливостей твору слід віднести актуалізацію тем ренесансного реалізму (любов, дружба, милосердя, боротьба зі злом), алегоризм і символізм, прозаїчний діалог, введення в комедію паралельної дії, розробка категорії дотепності. Використання евфуїстичного стилю дозволяє відтворювати як особливості мови аристократичних кіл кінця XVI – початку XVII ст., так і світогляд єлизаветинського двору – культ монарха, художнє вихваляння достоїнств королеви. У п'єсі Дж. Лілі простежуються всі основні риси, характерні для маски: відхід у світ абстракцій і символів, часте змішання образів античної міфології та казки, декоративна пишність і експресивність виражальних засобів. Заслуга Дж. Лілі полягає у створенні нового жанру придворної культури – комедії масок як ранньої модифікації ліричних комедій В. Шекспіра.

Ключові слова*: міф, Ендіміон, гуманістична орієнтація, трансформація античного матеріалу, маска, евфуїстичний стиль, елізаветінська придворна культура, категорія дотепності.*

Англійська література епохи Відродження викликає пильний інтерес науковців. Одним із авторів, до яких

прикута їхня увага, є *Джон Лілі* (Jhon Lyly (Lilly, Lilie), 1553(4)–1606) – єлизаветинський письменник і драматург, що вважається засновником так званого «евфуїстичного стилю». На сьогодні у світі існує чимало літературно-критичних праць, присвячених життєвому і творчому шляху цього ренесансного автора, а також літературознавчому аналізу окремих його творів[1]. Саме зростанням в останні десятиліття уваги зарубіжних і вітчизняних дослідників до творчості Дж. Лілі і визначається **актуальність** цієї статті.

Мета цієї публікації полягає у дослідженні особливостей поетики та жанрової природи тогочасної комедії маски, і зокрема п'єси Дж.Лілі «Ендіміон» («Endymion», 1591). Ця проблематика досі залишалася маловивченою у вітчизняному літературознавстві, що значною мірою можна пояснити майже повною відсутністю перекладів літературної спадщини письменника-єлизаветинця українською мовою. Тож спроба поетологічного та жанрового аналізу маловідомої комедії

[1] *Распопин В.Н.* Эпоха Ренессанса. Англия // Лекции по истории зарубежной литературы: Новосибирск: Рассвет, 2003. – 430 с.; *Самарин Р.М.* Драматургия*:* Английская литература XIV–XVI вв. // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР. : Ин-т мировой лит.,1985. – С. 307-313; *Урнов М.В., Урнов Д.М.* Шекспир, его герой и его время. – М. : Наука,1978. – 208 с.; *Чернозёмова Е.Н.* Джон Лили в русской и советской критике // Типологические соответствия и контактне святи в русской и зарубежной литературе. – Красноярськ, 1984. – С. 19-33; *Чернозёмова Е.Н.* Жанровая специфіка драматургии Джона Лили // Депонирована в ИНИОН АН СССР. – № 21579. – 15.07. – 1985. – 24 с.; A Shakespeare Companion, 1550–1950 / Book by F.E. Halliday; Funk & Wagnalls, 1952; A Short History of the Drama / Book by Martha Fletcher Bellinger. – New York : Henry Holt & Company, 1927. – P. 202-204; *Boughner D.C.* "The Background of Lyly's Tophas". Popers of the Modern Language Association 54 (1939) – P. 967-973; Cambridge History of English and American Literature // 18 Volumes (1907–21). Vol. 5. The Drama to 1642, Part One. VI. The Plays of the University Wits. – Ed.2. – N.Y., 2004. – P. 448; *Knapp R.S.* The Monarchy of Love in Lyly's «Endimion» *Modern Philology.* – No. 4 – Part 1 (May, 1976) – P. 353-367; Endymion John Lyly, DavidM. Bevington. – Manchester : University Press, 1997. – 224 p. та ін..

Дж. Лілі якраз і визначає **наукову новизну** цього дослідження, яке дозволяє розширити уявлення про закономірності еволюції традиційних сюжетів та національні художні особливості ренесансної рецепції античного міфу.

«Ендіміон» відкриває цикл придворних комедій Дж. Лілі, куди входять також ще вісім п'єс: «Кампаспа» («Campaspe», 1584), «Сафо і Фао» («Sapho and Phao|», 1584), «Галатея» («Gallathea», 1592), «Мідас» («Midas», 1592), «Матір Бомбі» («Mother Bombie», 1594), «Жінка на Луні» («The Women in the Moon», 1597), «Метаморфози кохання» («Lov's Metamorphosis», 1601), «Попередження довірливим жінкам» («A warning for Faire Women», 1599), «Метаморфози дівчини» («The Maid's Metamorphosis», 1600).

Основу сюжету п'ятиактної комедії складає історія кохання головного героя Ендіміона до богині Леді-Місяць, королеви Кінфії.[2] Герої п'єси Лілі мають своїх історичних прототипів. Так, в образі Ендіміона драматург втілив героя свого часу – аристократа, ідеального придворного, який поєднував дар красномовства, витончену галантність, лицарську відвагу, – Роберта Дадлі, графа Лейстера (Robert Dudley, 1st Earl of Leicester (1532–1588), англійського державного діяча епохи правління Єлизавети Тюдор, фаворита королеви. Предметом пристрасті Ендіміона виступає сама королева Англії.

У п'єсі Лілі спостерігається та ж подвійність сюжетної лінії (double plot)[3], що присутня у «Королеві

[2] «Cynthia» – КІНФІЯ або (Цинтія) – у Древній Греції одне з імен Артеміди. Кінфія – епітет Артеміди від гори Кинф на Делосі, ім`я коханої Проперція. Дет. див.: Мифологический словарь / М.Н. Ботвинник, М.А. Коган, М.Б. Рабинович, Б.П. Селецкий. – Л. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР. Ленинградское отделение, 1961. – С. 78.

[3] *Deats S.* The Disarming of the Knight: Comic Parody in Lyly's "Endymion" – South Atlantic Bulletin. – Vol. 40 – № 4 (Nov., 1975) – P. 105-112.

Фей» (1589–1596) Едмунда Спенсера (1552–1599) Твір містить зашифрований натяк на реальних осіб і події. Алегоризм п'єси не викликає сумнівів. Якщо одні критики намагаються вгадати в алегоричних персонажах їх історичні прототипи[4], то інші прагнуть розкрити алегорії з погляду християнських образів.[5] Сама п'єса є однією великою алегорією відомого факту з історії – це охолодження в стосунках королеви Єлизавети та Роберта Дадлі у зв'язку з його одруженням на леді Шеффілд. Комедія Лілі є своєрідним освідченням у коханні й поклонінні королеві.

Давньогрецький міф у п'єсі набуває суттєвої трансформації. Інтерпретуючи античний матеріал, автор не тільки демонструє очевидний зв'язок із сучасною йому епохою, але й наповнює твір новим *гуманістичним* змістом. Як зауважує О.М. Чернозьомова, в творчості англійського драматурга «виразно спостерігаються прагнення використати багаті традиції минулого і, одночасно, сміливі, безперестанні пошуки нового».[6]

Коло тем, що порушені у творі, відображає його гуманістичну спрямованість, а саме: інтерес до внутрішнього світу людини (страждання Ендіміона), прояв людської гідності у відстоюванні власної життєвої позиції (боротьба Телл за своє жіноче щастя), приклад міцної дружби (Евмінід) і щирого кохання (Ендіміон і Кінфія). У центрі уваги інтерпретації Лілі – *алегорія кохання*, світ почуттів відомих історичних персонажів. Попри прагнення драматурга до правдивого зображення описуваних подій, поведінка головних героїв детермінована ренесансною естетикою, яка панувала в єлиза-

[4] *Chambers E.K.* The Elizabethan Stage. 4 Volumes. – Oxford : Clarendon Press, 1923. – Vol. 2, – P. 18-23.

[5] *Wilson J.Dover.* John Lyly. – Cambridge : Macmillian and Bowes, 1905. – P. 127.

[6] *Чернозёмова Е.Н.* Драматургия Джона Лили: проблема жанра. – Автореф. канд. дис. – М., 1989. – С. 7.

ветинській культурі, зокрема платонівською концепцією любові – «переваги духу над тілом», оскільки «втамована плотська пристрасть помирає, тоді як істинна любов посилюється по мірі утамування»).[7] Так, самопожертва і самозречення в коханні знаходять своє відображення у відмові Єлизавети від особистого щастя. Трансформуючи мотив «вічного сну», Лілі ілюструє думку Платона про те, що «гірка для любові річ … вмирає ж усякий, хто любить…».[8] На відміну від міфу, тема краси Ендіміона в п'єсі замінена вихваляннням краси Єлизавети. Численні повтори слова «beauty» в тексті твору актуалізують зовнішню привабливість королеви: «Beauty diuine», «Her greatest beauty», «The pride of beauty», «vnspeakeable beauty». Дотримуючись традицій придворного культу королеви, Лілі усипав текст своєї комедії численними компліментами монархині. Проте, на адресу Єлизавети звучать і відверті лестощі. Так, в останніх рядках твору Піфагор заявляє: «I had rather in Cynthias Courtspende tenne yeers, then in Greece one houre».[9]

Лілі осучаснив античний міф про Ендіміона в контексті конкретної соціально-історичної ситуації, культу монарха. На відміну від героя міфу, ренесансний Ендіміон має активну життєву позицію. Тема «вічного сну» трансформована і підпорядкована художньому задуму п’єси – показати велику силу любові, яка здатна «воскресити» навіть мертвого, в даному випадку, – Ендіміона, зачарованого чаклункою Діпс.

Гостру полеміку викликає питання про жанр п'єс Джона Лілі. Американська критика вважає письменника лише творцем придворних комедій, чітко розмежовуючи

[7] Образы любви и красоты в культуре Возрождения / отв.ред. Л.М. Брагина. – М. :Наука, 2008. – С. 222.

[8] Там само. – С. 12.

[9] The complete works of John Lyly: now for the first time collected and edited from the earliest quartos by Bond R. Warwick (Volume 3). – Oxford : The Clarendon Press, 1902. – Vol. III. – 1902. – P. 79.

їх від маски.[10] Таку ж думку висловлює петербурзький літературознавець Н.В. Зоніна, яка розглядає англійську маску XVI–XVI ст. лише як придворне дійство.[11] З точки зору В.М. Распопіна, на фундаменті давньоримської комедії та італійської пасторалі Лілі створює галерею мальовничих буколічних панно, крихкість і ідилічність яких поєднуються зі світською елегантністю та витонченою дотепністю.[12] Актуалізуючи специфіку комедій драматурга, А.Бартошевич зазначає, що Лілі першим поєднав принципи «романічної» комедії з вченими гуманістичними традиціями. Як і народні «романічні» драми, комедії Лілі оповідають про дивацтва і примхи любові, про пригоди закоханих, але ці п'єси – і за ідеями, і за формою – породження придворної культури.[13]

Складність визначення жанру «Ендіміона» Дж. Лілі обумовлена його *синтетичним* характером. Так, у п'єсі знаходять своє віддзеркалення: діалог Леді-Місяць і Венери римського письменника Лукіана (Lucian, 125–180 н. е.); синтез італійської комедії дель арте і латинської комедії Плавта (Plautus, 254–184 до н. е.) і Теренція (Terence, 19(8) 5–159 до н. е.) та *маски* як розважального свята, підпорядкованого культу монарха.

Як придворний поет, Лілі часто стикався зі створенням маски – популярного в XVI–XVII ст. придворного, костюмованого дійства (найчастіше на античні,

---

[10] *Bergeron D.M.* Twentieth-Century Criticism of English Masques, Pageants, and Entertainments: 1558–1642. – San Antonio, Tex. : Trinity University Press, 1972. – 67 p.

[11] *Зонина Н.В.* Черты классицизма в английской маске XVI–XVII вв. // Основные тенденции и проблемы развития европейского искусства и литературы Нового времени. Материалы Международной научной конференции «Четвёртые Лафонтоновские чтения» (10–12 апреля 1998). – Спб. : РГПУ ім. А.И. Герцена, 1998. – С. 40-42.

[12] *Распопин В.Н.* Эпоха Ренессанса. Англия // Лекции по истории зарубежной литературы». – Новосибирск : Рассвет, 2003. – С. 296.

[13] *Бартошевич А.* Комедия предшественников Шекспира // Шекспировский сборник. 1967 / Под ред. А. Аникста. – М. : ВТО, 1968. – С. 109.

міфологічні та казкові сюжети), головними дійовими особами якого були алегоричні фігури.[14] У п'єсі «Ендіміон» можна зустріти ряд її прикмет. Як правило, маска зазвичай створювалася до якої-небудь важливої події, пов'язаної з особою монарха. П'єса «Ендіміон» була також приурочена до Святкування Стрітення (Candlemas). У ній простежуються всі основні риси, характерні для маски: відхід у світ абстракцій і символів, заперечення дійсності, часте змішання образів античності, міфології і казки, контрастність образів і мотивів, декоративна пишність, достаток самоцінних деталей і неймовірна експресивність виражальних засобів. Усе спрямовано на те, щоб викликати у глядача (а згодом – у читача) подив і захоплення[15]. У п'єсі «Ендіміон» панує атмосфера казки. Ендіміона зачаровують, і тільки поцілунок коханої знімає чари. Дійовими особами виступають казкові феї та чаклунка Діпс. Твір рясніє символами. Час створення п'єси, з уточнення Г.Г. Майорова, це – період, коли сам навколишній світ став розглядатися як система символів і алегорій. Розшифровка цих символів та топосів стала повсякденною практикою. Бачачи в усьому алегорію і притчу, людина того часу поступово привчилася і сама виражатися алегоріями і топосами, втілюючи свої думки у форми загадки та іносказань.[16] Користуючись словником символів[17], як ключем до тлумачення, що дозволяє розшифрувати приховане послання Дж. Лілі з глибини століть, «перечитаємо» п'єсу наново.

---

[14] *Зонина Н.В.* Цит. вид. – С. 42.

[15] Там само. – С. 42.

[16] *Майоров Г.Г.* Формирование средневековой философии (латинская патристика). – М. : Мысль, 1979. – С. 353.

[17] Словарь символов. Режим доступу: http://slovari-online.ru/cat/словарь-символов/0.htm

У своєму першому монолозі Ендіміон, уособлюючи Леді-Місяць з Кінфією, вдається до цілого ряду символів, які характеризують складності в їхніх взаєминах. Наприклад, ***море*** з його приливами і відливами, – паралель зі зміною місячних циклів (молодик, повний місяць) – символізує мінливість почуттів між Єлизаветою і графом Лейстером. ***Виноградна лоза***, що обвиває тіло, символізує киплячу життям молодість. Символи вплетені в розгорнуту авторську метафору та утворюють нероздільне ціле. Знехтуваною Ендіміоном ***Телл*** (уособлення землі, нерідко в еротичному контексті, що співвідноситься з пеклом[18]), за алегорією, є Марія Стюарт або друга дружина Дадлі, леді Шеффілд. Вона, прагнучи помсти, звертається за допомогою до ***чаклунки*** – символу жіночого начала в його руйнівному аспекті. Чаклунка Діпс, погрожуючи Ендіміону ***ножем*** – символом відплати і смерті, – за допомогою чарівного порошку навіває на героя смертельний сон. ***Смерть*** означає всезнання, оскільки мертві все бачать. Очевидно, що говорячи про смертельний сон, автор має на увазі період переосмислення складних взаємин Єлизавети і графа Лейстера. Кінфія дізнається про інцидент в саду. ***Сад*** символізує рай, тобто двір королеви, садівник – творця – саму Єлизавету. Сад також уособлює жіночий, охоронний принцип і означає невинність. Невинність часто асоціюється з недоторканністю. У християн огороджений сад – символ Діви Марії – образу, порівняння з яким так бажала Єлизавета.

Щоб врятувати Ендіміона, Кінфія посилає гінців у Фессалію, Єгипет, Грецію, а Телл – садить у ***темницю в пустелі,*** що символізує самотність а також місце для роздумів. Зачарований красою Телл, капітан Корсіт погоджується виконати її бажання – перенести сплячого

[18] Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. // Гл. ред. С.А. Токарев. – М. : Рос. энциклопедия, 1997. – Т.1 (А-К) – С. 467.

Ендіміона в ***печеру*** – місце і поховання, і відродження. Однак, Корсіту не вдалося здійснити задуманого. Він не зміг навіть підняти охопленого сном Ендіміона, оскільки той перетворився на ***камінь*** – символ стабільності, тривалості, надійності, безсмертя, непорушності, вічного, зчеплення, незнищенності – алегорична форма виразу сталості Дадлі в коханні до Єлизавети. Корсіт не зміг здійснити задуманого також через те, що Ендіміон спав на *березовому березі*. ***Береза –*** символ родючості і світла, захищає від відьом, відганяє злих духів. Дійсно, на захист Ендіміона стали феї, які почали щипати Корсіта, приспали його і перетворили на ***леопарда*** – символ жорстокості, лютості, агресивності, безстрашності. Оскільки плями леопарда нагадують очі, його називають «страж» – за п'єсою, капітан Корсіт дійсно є стражем Кінфії, який однак її зрадив, оскільки потрапив під чари богині кохання Венери.

Шлях до порятунку Ендіміона Евменіду підказує ***джерело*** – символ жіночого начала, утроби Великої Матері, душі. Більше того, джерело уособлює союз чоловічого і жіночого та символізує спасіння й очищення. Дійсно, порятунок від чар Ендіміону приносить поцілунок Кінфії. ***Поцілунок*** – знак доброго настрою, світла, довіри, примирення, прихильності. На особливу увагу заслуговує символічне трактування сну, розказаного Ендіміоном. Старець уві сні пропонує герою книгу з трьома сторінками. ***Книга*** означає книгу життя, вчення і духу мудрості. Алегорично це акцентує той факт, що Дадлі намагається проаналізувати причини виниклого у взаєминах з Єлизаветою охолодження і знаходить відповідь в підступних інтригах двору – в образі ***вовка, який*** уособлює зло, пожираючу пристрасть і лють, тобто ворогів. У ***орла*** (солярний символ бога на Землі, символ влади і сили) під ***крилом*** (при дворі Єлизавети) копошаться дрібні, нікчемні трутні і жуки

(придворні утриманці), які «шукали вену» («слабке місце»), щоб «знекровити», позбавити влади саму Єлизавету. Таким чином, Лілі, в алегоричній формі передає реальну атмосферу, яка панувала при дворі Єлизавети.

Автор також широко використовує алегорії для характеристик другорядних персонажів. Так, образ сера Тофа асоціюється з вислюком – символом впертості, дурості й похоті У даному випадку алегорія актуалізує риси персонажа. Перетворення Баго в осоку – символ жалості – підкреслює її співчуття до Ендіміона, коли його зачаровували. Нерідко Дж. Лілі для розкриття образу героя вдається до імен-«мовців», використовуючи при цьому весь арсенал словотворчих засобів. Наприклад, згідно зі словником[19], Favilla – зола; Scintilla – іскра; Eumenides («Eu-» – префікс зі значенням «добрий») – кращий друг; Pythagoras («Pyth» – «переконувати», «agoras» – «говорити») – філософ-оратор; Epiton («Ep» – префікс зі значенням «слідувати за кимось») – паж сера Тофа; Semele – коханка Зевса.

Найбільш вдалою мовною формою вираження алегорій та символів виступає *евфуїстичний стиль*, який допомагає відтворити атмосферу двору Єлизавети, показати дар красномовства придворного, витончену ввічливість.[20] Автор евфуїстичного стилю в Англії, відобразивши дух єлизаветинської епохи, використовує його в п'єсі як *фон* маски. Чотири монологи Ендіміона, звернені до Кінфії, слід розглядати як зразок евфуїстичного стилю. Складні речення містять поширені авторські метафори, нерідко, кілька символів і гірлянд алегорій, витканих із порівнянь, на основі антитез.

---

[19] Латинско-русский и русско-латинский словарь / А.В. Подосинов, Г.Г. Козлова, А.А. Глухов, А.М. Белов. Под общ. ред. А.В. Подосинова. – М. : Наука, 2004. – 744 с.

[20] *Бартошевич А.* Комедия предшественников Шекспира // Шекспировский сборник. 1967 / Под ред. А. Аникста. – М. : ВТО, 1968. – С. 110-111.

Нерідко ключова тема актуалізується кількома синонімічними антитезами: «There is nothing thought more admirable or commendable in the sea, then the ebbing and flowing, and shall the Moone, from whom the Sea taketh this virtue, be accounted fickle for encreasing, & decreasing?» («У морі немає нічого прекраснішого і чарівнішого, ніж відливи і приливи; я живу її повнолунням і новолунням»).[21]

Особливий інтерес в аспекті розглянутої проблеми представляють риторичні запитання. Ми поділяємо думку А.Бартошевича про те, що в драматургії Лілі «панує атмосфера риторичного спору, обговорення моральних проблем, зіткнення різних точок зору. Риторичний диспут, діалог, побудований на антитезах і паралелізмі, повністю перейшли з «Евфуеса».[22] У п'єсі «Ендіміон» спостерігається стилістична багатофункціональність риторичного запитання. Дж. Лілі використовує риторичне запитання не тільки як елемент техніки вельми популярного в XVI столітті платонівського діалогу[23], але й для передачі внутрішнього монологу героя. Страждання і душевні муки Ендіміона з приводу нерозділених почуттів знайшли вираження у риторичних фігурах, що включають ряд коротких запитань: «Sweet Cynthia, how wouldst thou be pleased, how possessed?» («Мила Кінфія, як догодити тобі, як оволодіти твоїми почуттями? Чи допоможуть зусилля (терпляче переносячи всі крайнощі) отримати твою любов?»)[24]

Використання евфуїстичного стилю можна вважати жанроутворюючою рисою придворної п'єси-маски, яка відтворює як особливості мови аристократичних кіл кінця XVI – початку XVII століть, так і світогляд

[21] The complete works of John Lyly… – P. 22.
[22] *Бартошевич А.* Цит. вид. с. – С. 111.
[23] Там само. – С. 112.
[24] The complete works of John Lyly… – P. 23.

єлизаветинського двору – культ монарха, художнє вихваляння достоїнств королеви.

Заслуга Дж. Лілі в тому, що в «Ендіміоні» він вперше ввів *прозаїчний* діалог замість віршованого і римованого, що наблизило комедію до життя. Більш того, у цій п'єсі вже явно намітилася тенденція надати драмі внутрішньої єдності за рахунок узгодження всіх її частин з розвитком одного центрального характеру. Новацією є і введення в драму паралельної дії, в більшості випадків комічної, в якій другорядні персонажі змагаються у дотепності. Автор привніс у драматургію зовсім новий тип комізму, який не має нічого спільного з комізмом «Ралфа Ройстер Дойстера» та інших побутових комедій тієї доби, – тонкий і дуже стриманий гумор, філософську іронію. Усім цим, на думку М.В. Урнова, Дж. Лілі частково підготував появу «ліричних» комедій В. Шекспіра («Марні зусилля кохання», «Сон в літню ніч» та ін.)[25]

Попри те, що інтрига в комедії переважає над глибиною характерів, п'єса містить динамічні діалоги другорядних персонажів з різною сатиричною спрямованістю (Тоф, Дар, Епітон, Самі). Промови героїв виразні і соціально забарвлені. Численні латинські вислови з будь-якого приводу, які виголошує сер Тоф, яскраво характеризують самого героя. У придворній комедії масок проблема кохання і щастя вирішується з надзвичайною легкістю та веселістю. Нікому з героїв не завдається зла (з Ендіміона знімають чари, а Телл визволяють із в'язниці). П'єса має щасливий фінал.

В «Ендіміоні» витоки комізму лежать не в розвитку сюжетної лінії (непорозуміння: одного героя приймають за іншого, невпізнавання, помилкові дії), а в *багатому потенціалі самих мовних засобів* (нісенітниці, застереження, іноземна, або, наприклад, «вчена» мова, яка

[25] *Урнов М.В., Урнов Д.М.* Шекспир, его герой и его время. – М. : Наука, 1978. – С. 69.

лунає не до місця), що дозволяє передати комічне в мові героїв. Комізм п'єси досягається за рахунок використанням драматургом цілого ряду лінгвістичних комічних прийомів. Іронія, як прихована насмішка щодо позерства і хвастощів сера Тофа, постійно звучить із вуст слуг: «Samias. O that we had Sir Tophas? That braue Squire, in the midst of our myrth» («Самі. О, наш хоробрий сквайр сер Тоф!»). Наступне за цими словами прислів'я: «ecce autem, wyl you see the deuill?» («Про вовка промовка, а вовк тут»)[26] підсилює іронічність сказаного і надалі обігрується перифразом: «That braue Squire, – courage valiant Knight» і метафорою «your wisdome is so wearie that it stayeth it selfe. Sam. Stay your courage valiant Knight, for your wisdome is so wearie that it stayeth it selfe» («Самі. Стримай свій запал, відважний лицар, твоя мудрість настільки втомлена, що зупиниться сама).[27]

При цьому комізм досягається за рахунок введення у мову афоризмів (висловів, що виражають у лаконічній формі узагальнену закінчену думку) та ефекту змішання мов (постійне вживання латинських висловів). Протягом усієї п'єси сер Тоф виголошує досить велику кількість латинських афоризмів. Мова цього персонажа буяє «вченою» квінтесенцією і латинськими висловами, які можна розглядати як пародію на італійську маску Доктора; а експресивність виражальних мовних засобів в оцінці вчинків сера Тофа визначає його схожість з італійською маскою Капітана.

Гіперболізація – як навмисне перебільшення – підкреслює хвастощі персонажа: «I will drawe out their guttes out of their bellies, and teare the flesh with my teeth, so mortal is my hate, so eager my unstaunched stomacke» («Тоф. Я розпорю їх животи і витягну їх кишки, розірву їх плоть своїми зубами, – така смертельна моя лють, і

[26] The complete works of John Lyly… – P. 26.
[27] Ibid.

такий голодний мій шлунок»)[28]. На це ж спрямована і гіпербола, що поєднана з антономазією «Mars» – Марс-«війна»: «Toph.I was the first that euer deuised warre, and therefore by Mars himselfe giuen me for my Armes a whole Armorie» («Тоф. Я був першим, хто будь-коли розробив військовий план, і тому сам Марс видав мені цілий склад зброї»).[29]

Протиріччя між самооцінкою і створюваним враженням, між словом і ділом, між бажаним і дійсним тощо, породжують комізм на рівні характеру. Всі сцени, пов'язані з появою сера Тофа, слід розглядати як пародійні сцени в комедії. Пародія – як свідома імітація в сатиричній, іронічній чи гумористичній цілях індивідуальної манери, стереотипів мовлення, гри та поведінки – посилюється в п'єсі за рахунок введення у мову каламбурів і алогізмів як навмисного порушення логічних зв'язків з метою досягнення комічного ефекту:

«Tophas. Freendes ? Nego argumentum.

Sam. And why not friends?

Tophas. Because Amicita (as in old Annuals we find) is inter pares: now my pretty companions, you shall see how vnequall you be to mee: but I will not cut you quite off, you be my halfe friends, for reaching to my middle, so farre as from the ground to the wast I wil be your freend»

(«Тоф. Друзі? Немає тому доказів.

Самі. Чому ж не друзі?

Тоф. Оскільки дружба (як сказано в старому літописі) може бути серед рівних. Тепер, мої симпатичні компаньйони, Ви повинні бачити наскільки ви нерівні по відношенню до мене. Але я не проганятиму Вас геть; ви маєте бути моїми напівдрузями, оскільки ви, рівняєтеся із моєю серединою. Від підошв до талії я буду Вашим другом»[30]).

[28] Ibid. – P. 35.
[29] Ibid. – P. 27.
[30] Ibid.

Алогізм і каламбур діалектично взаємодоповнюють один одного: «Dar. Learnedly. But what shall become of the rest of your bodie, from the wast to the crowne?» («Дар. Із знанням справи. Але що трапиться з останньою частиною Вашого тіла, від талії до голови?»).[31] Комічне в мові героїв має соціальне забарвлення: «Tophas. Of what occupation are your Masters? Dar.Occupation, you clowne, why they are honourable». («Тоф. Чим займаються ваші господарі? Дар. Заняття, Ви знущаєтеся? Адже вони шляхетні…»)[32] та допомагає дати більш точну характеристику персонажам і визначити, хто з них дотепний, або, навпаки, надзвичайно дурний.

Особливу увагу в комедії привертають жартівливі висловлювання про кохання, втілені в авторській метафорі: «is not loue a lurcher, that taketh mens stomacks away that they cannot eate, their spleene that they cannot laugh, their harts that they cannot fight, theyr eyes that they cannot sleepe, and leaueth nothing but lyuers to make nothing but Louers?» (…хіба любов не шахрайка, яка вивертає шлунки чоловіків навиворіт так, що вони не можуть їсти, їх селезінку – так, що вони не можуть сміятися, їх серця – так, що вони не можуть битися, їх очі – так, що вони не можуть спати, і залишаються істоти, з яких виходять лише закохані).[33]

Новаторство Лілі полягає в творчому збагаченні категорії *дотепності*. Різноманіття відтінків сміху в п'єси «Ендіміон» (гумор, іронія, жарт, насмішка, каламбур) відображає багатство дійсності і утворює категорію сміхової культури – *дотепність*. Сама мова п'єси (Middle English) викликає лінгвістичну цікавість і являє собою предмет окремого дослідження.

[31] Ibid.
[32] Ibid.
[33] Ibid. – P. 34.

Таким чином, мова як джерело комізму, евфуїстичний стиль як фон маски виступають жанроутворюючими рисами англійської придворної комедії масок.

Творчо переосмисливши класичну спадщину попередників та порівнявши її з популярністю маски як розважального свята, підпорядкованого культу монарха, Джон Лілі створює новий жанр – *придворну комедію масок*. Більш того, драматурги Англії стали використовувати маску також і в якості складового елементу повновагої п'єси, який можна розглядати як художній прийом «п'єси в п'єсі» (Шекспір – «Сон в літню ніч», «Буря»; п'єси Брума – «Антиподи», «Весела компанія», «Придворний жебрак» та ін.). «Ендіміон» Дж. Лілі вплинув на розвиток театрального мистецтва та світової літератури, у тому числі і на комедії Шекспіра, який розвинув і підняв на новий рівень майстерність побудови захоплюючої дії, силу зображення конфліктів та розкриття людських почуттів і пристрастей.

Багатогранність і новаторство творчості Дж. Лілі очевидні і представляють інтерес для подальших досліджень.

II. Україна в контексті європейського Відродження

УДК: 821.161.2:82.311.6“15/17”

Пелешенко Юрій
(Київ)

Перекладні оповіді про Сивілу (Сивіл) в українській та білоруській книжностях XVI–XVIII ст.

У XVI-XVIII ст. українська словесність поповнюється трьома творами про сивіл – міфічних істот із даром пророцтва. У перекладеному з чеської «Сказанні про Сивілу-пророчицю» та у «Слові про Сивілу-царицю», що перейшло від південних слов’ян, головна героїня, яка живе у часи старозавітних царів Соломона й Давида, віщує майбутнє народження Ісуса Христа. У «Сказанні про дванадцять сивіл», що, напевне, було перекладене у XVII ст., з польського оригіналу на українську книжну мову, віщунки пророкують пришестя Христа.

Ключові слова: *апокрифи, українська й білоруська книжність пізнього Середньовіччя, міфологія, Сивіли, пророцтво.*

В українській та білоруській літературах епохи пізнього Середньовіччя і Бароко відомо декілька переказів про сивіл, що своїми коренями сягають дохристиянських часів. У творах Геракліта, Еврипіда, Аристофана, Платона Сивілою звалася німфа, що мала дар пророцтва. В період еллінізму в античному світі склалася збірка пророцтв, що містила дванадцять книг – так звані «Книги Сивіл» (II ст. до н.е. – IV ст.). Сивіли були відомі також у вавилонській, давньоєврейській і

римській культурах, хоча найархаїчніший культ цих пророчиць існував, напевне, у Персії, звідки й поширився на сусідні землі.

У 1898 р. Є. Карський опублікував перекладене з чеської «Сказання про Сивілу-пророчицю» за білоруським списком XVI ст.[1] Протограф цього твору було складено, напевне, у Візантії не пізніше IV ст.[2] «Сказання» є своєрідною комбінацією християнської оповіді про давніх сивіл з легендами про роман старозаповітного царя Соломона з царицею Савською, оповідь про яку вміщено у Першу Книгу Царів (I Цар. 10:1-14).

У «Сказані про Сивілу-пророчицю» героїня твору виступає як «пророчица-вѣздарка»[3], що жила за часів мудрого царя Соломона й була також розумною, вродливою і заможною, але мала один ґанж, якого вельми соромилась, – гусячу ногу.

Сивіла почула про Соломонову мудрість і, прагнучи «своима очима видѣти єго»[4], поїхала до нього.

Цей фрагмент свідчить, що у «Сказанні» відбулося змішування Сивіли з царицею Савською[5], відоме ще з Хроніки Георгія Амартола. Зауважимо також, що у цій оповіді Сивіла виступає астрологом – особою, що передбачає майбутнє за зорями[6]. Цей текст відсутній у інших оповідях про Сивіл та царицю Савську. Не

---

[1] Текст див.: *Карский Е.Ф.* Западнорусское сказание о Сивилле пророчице по рукописи XVI века / Е. Ф. Карский // Варшавские университетские известия. – 1898. – Т. 2., ч. 4. – С. 2–10.

[2] *Веселовский А.* Опыты по истории развития христианской легенды / А. Веселовский // Журнал Министерства Народного Просвещения. – 1875. – Ч. 178. – С. 292.

[3] *Карский Е.Ф.* Цит. вид. – С. 2.

[4] Там само.

[5] *Веселовский А.* Опыты по истории развития христианской легенды / А. Веселовский // Журнал Министерства Народного Просвещения. – 1876. – Ч. 183. – С. 248.

[6] *Карский Е.Ф.* Цит. вид. – С. 12.

виключено, що тут на пророчицю перенесено риси трьох царів-волхвів, що прийшли зі Сходу вклонитися новонародженому Христові, орієнтуючись за зорями.

Отож, дiставшись до Соломона, Сивіла була прийнята з великими почестями й запрошена на обід. Ідучи подвір'ям, вона проходила повз Адамове дерево. Коли вона його добре роздивилася, то сталося чудо «от Бога»[7]: її гусяча нога перетворилася на людську. По обіді Сивіла розповіла Соломонові, що на Адамовому (хресному) дереві буде розіп'ятий той, хто народиться від коліна Давидового і в майбутньому порятує багато людей, що віритимуть у Нього.

Останній фрагмент «Сказання» є відгомоном апокрифічних переказів про хресне дерево, які, звичайно, пов'язуються з єрессю богомилів. Зокрема, в одній з легенд розповідається, що хресне дерево виросло з прута, що виламав ангел з райського дерева для Адама. Той зробив з нього собі вінець і поклав на голову. Після смерті він з цим вінцем був похований, а з вінця виросло дерево. В іншій легенді воно виростає з розумного дерева і на Адамовім гробі поділяється на три частини; у третій – хресне дерево виростає з трьох зернят яблука, яке Адам з Євою з'їли в раю, і які Єва під час похорону свого чоловіка вклала йому в уста.

Хресне (Адамове) дерево у даному контексті виступає аналогом Світового дерева, що поєднує Небо, Землю і Пекло, і розкриває Всесвіт як живу структуру, що є завжди родючим, щедрим, невичерпним і вічно оновлюється. Саме тому біля цього дерева відбувається чудо з Сивілою і саме тому на цьому дереві буде розіп'ятий Христос, що врятує, тобто оновить, Світ.

Не виключено, що у текст «Сказання про Сивілу-пророчицю» вплетено переказ про Адамову голову, що

[7] Там само. – С. 7.

після смерті першого чоловіка лежала між корінням дерева у Єрусалимі, і яку випадково знайшов Соломонів слуга. З наказу царя Соломона голову прикидали камінням, і на ній утворилася гора Голгофа.

Третю частину «Сказання» складає, власне, віщування Сивіли, яке є цікавим, насамперед, своєю вписаністю в есхатологічну традицію. Пророчиця на небі бачить зорю, що віщує народження дитини, яка «будет человѣк и истинны Бог»[8] і матиме ім'я Ісус Христос, і вчитиме людей. Його вчення поширюється землею, і від нього християнство буде «розмножено»[9], а юдаїзм занепадатиме, і юдеїв стане вельми мало, й усі вони будуть підданими християн.

Наступні пророцтва Сивіли засновані, головним чином, на апокрифах «Одкровення Мефодія Патарського» та «Видіння пророка Даниїла». Сивіла пророкує кінець світу «по четырьнадесятых стех летех по Христовѣ нарожденіи»[10], тобто 1492 р. Апокаліпсису передуватимуть, відомі вже з багатьох інших есхатологічних творів потопи, пошесті, землетруси, напади поган тощо. Після 1471 р. на землю прийде Антихрист, а Бог випробовуватиме людей: «... А кто ж будет сталый у вѣрѣ, тот будет спасен, а кто ж не сталый, а нестрывалый, тот погыбнеть»[11]. Власне кінець світу триватиме п'ятнадцять днів, а потім прийде Христос, щоб судити живих і мертвих, «и воздасть комуждо по дѣлом єго»[12].

[8] Там само. – С. 3.
[9] Там само. – С. 4.
[10] Там само. – С. 5.
[11] Там само. – С. 9.
[12] Там само. – С. 12.

Другий твір «сивіліани» – «Слово о Сивилѣ царици»[13] відомий у двох редакціях і чотирнадцяти списках. На думку А. Мілтенової[14], цей апокриф є оригінальним твором, що був складений у Болгарії в XIII ст. на основі невстановленого грецького джерела (один із його можливих прототекстів з паралельними місцями в обох пам'ятках опубліковано А. Мілтеновою)[15].

Перша редакція «Слова о Сивилѣ царици» відома в шести списках: трьох болгарських, двох українських та одному російському[16]. Найраніший з них – український, створений на початку XVII ст., видав 1905 р. Я. Гординський. Він міститься у збірнику мішаного складу, до якого входять статті з «Хронографа», «Шестоднева», «Фізіолога», а також «Палея історична» («Книги бытія небеси, и земли, и всякои твари»)[17].

«Слово о Сивилѣ царици» починається оповіддю про походження пророчиці, яка, згідно з текстом, була дочкою старозаповітного царя Давида і гуски. Дівчина вилупилася з яйця, знесеного цим птахом, і мала гусячі ноги. Її назвали Марією. Коли вона стала дорослою, то вирізнялася своєю красою і розумом, а тому за мудрість її нарекли Сивілою. Вона знала пророцтво, що від діви має народитися Христос і сподівалася, що обраницею Божою

---

[13] Текст див.: *Гординский Я.* Апокриф про Сивилю / Ярослав Гординський // Записки Наукового товариства імені Шевченка. – 1905. – Т. 67 Miscellanea. – С. 4–6.

[14] *Милтенова А.* «Сказание за Сивила» (Архиографски бележки, текстологическо изследаване, издание на текста) / А. Милтенова // Старобългаристика. – 1984. – № 4. – С. 44–57.

[15] Там само. – С. 59–69.

[16] Тест див.: там само. – С. 58–69. Сучасною болгарською мовою див.: Стара българска література. І. Апокрифи ; [Съставительство и ред. Д. Петканова]. – София, 1981. – С. 104–106. Польською мовою: Apokryfy i legendy Starotestamentowe Słowian Południowych ;[Wybór i red. G. Minczew, M. Skowronek]. – Kraków, 2006. – S. 146–150 (przeł. A. Kawecka).

[17] Опис рукописів Народного дому з колекції А. Петрушевича. – Ч. 1. Зладив І. Свєнціцький. – Львів, 1906. – С. 208–216. (Україно-руський архів. – Т. І.).

буде саме вона. Тому Сивіла «храняше дѣвство своє»[18]. Лише після того, як сто суддів (в інших списках – «бояр») бачило один сон, вона зрозуміла, що Христос народиться не від неї.

Тоді (судді) бояри розповіли свій сон Сивілі. Їм приснилося дев'ять сонць: перше – «многу заря имущи, и тихо сіяще, и сіающе красно зѣло, и огрѣваше свѣт»[19]; друге сонце було «красно, яко млъніа»[20]; третє – «кръвавозрачно»[21] тощо. Дев'яте сонце – «от въсѣх пострашно, обруч сиц имящи, около чрънозрачно»[22].

Сивіла пояснює, що кожне сонце символізує певний народ («род»). Перший «род» – «Словене, рекше Блъгаре»[23] – добрі, гостинні, смиренні, чесні, незлобиві, християни і т. ін.; другий «род» – «Ивери»[24] (грузини) – лагідні, незлобиві, богобоязливі. Зовсім інакше характеризується третій «род» – греки. Вони під пером болгарського автора – «лжесвѣдители, ... златолюбци, по мъздѣ судящи»[25] тощо.

Четвертий рід – єврейський, – продовжує пророчиця. З цього роду від Діви Марії народиться Ісус, який відкине віру юдейську і правдиву утвердить в усьому світі. Тут у тексті апокрифа міститься невелика інтерполяція. З'являється юдейський священик, який питає Сивілу про її віру в те, що Господь зійде на землю й народиться від Діви, при цьому додаючи, що вони, тобто юдеї, у це не вірять. Пророчиця каже, що все це – істина, й стисло розповідає про земне життя Ісуса. Сивіла лише додає, що Христа розіпнуть на тому дереві, з-за

[18] *Гординський Я.* Цит. вид. – С. 4.
[19] Там само.
[20] Там само.
[21] Там само.
[22] Там само. – С. 5.
[23] Там само.
[24] Там само.
[25] Там само.

котрого «изгнан быст Адам из рая»[26], тобто на згаданому у білоруському списку «Сказання про Сивілу-пророчицю» хресному дереві.

П'ятий рід в інтерпретації Сивілли – «фряжкый», шостий – «Сиріане»[27], сьомий – «Аркадский»[28], восьмий – «варваре, рєкше Саракыни»[29], і, нарешті, дев'ятий – «Татаре, нарицаємін Аравите»[30]. З цим останнім «родом» пов'язана приписка, якою закінчується «Слово о Сивилѣ царици»: «И въ та врѣмена въстанут вои от въстока, и потрясут ся от них въси градове, и горы и хлъми, кръвав плач въздвигнет ся …, и опустѣєт вся земля, и сами погыбнут именем архангеловѣм»[31]. У цьому тексті звертає на себе увагу згадка про нашестя татар, що цілком може вказувати на XIII ст., хоча тут, безумовно, відчуваються відгомони есхатологічних апокрифів «Видіння пророка Данила» та «Одкровення Мефодія Патарського». Відзначимо, що етнонім «татари» трапляється в есхатологічній літературі як у грецькій, так і в слов'янській традиції. Найімовірніше в даному випадку назва народу «татари» и сплутався з грецьким «τάρταρος» («пекло»), і автор «Слова про Сивілу-царицю» переосмислив грецький термін згідно з сучасними для нього подіями[32].

Друга редакція апокрифа відома у трьох списках – сербському (остання чверть XV ст.), молдавському (перша половина XVI ст.) та українському (XVIII ст.)[33]

[26] Там само. – С. 6.
[27] Там само.
[28] Там само.
[29] Там само.
[30] Там само.
[31] Там само.
[32] *Милтенова А.* Цит. вид. – С. 55–56.
[33] Текст див.: там само. – С. 70–72.

під назвою «Слово о Сивидлѣ пророчици и о Давыдѣ цару»[34].

Текст цієї редакції стисліший. Тут змінено порядок «родів», скорочена або й взагалі відсутня їхня характеристика. Проте ця редакція містить вставку, що з фрязького роду вийде Костянтин і створить царство у Греції, а його мати знайде хрест, на якому був розіп'ятий Ісус Христос.

«Слово о Сивилѣ-царици» («Слово о Сивидлѣ пророчици и о Давыдѣ цару»), напевне, перейшло на східнослов'янські землі від південних слов'ян за посередництва Молдови[35].

Варто звернути увагу на ту частину «Слова о Сивилѣ царици», де оповідається про народження Марії-Сивіли. Це місце цікаве, насамперед, своїми архаїчними міфологічними коренями. Адже гусяче яйце, з якого прийшла на світ майбутня пророчиця є аналогом світового яйця, що символізує родючість і вічне оновлення життєвих сил Всесвіту. Тому й не дивно, що Сивіла віщує про майбутнє народження Ісуса Христа від Діви Марії, прихід якого спасе (тобто, оновить) людство.

Третій твір «сивіліани» – «Сказаніє о двунадесятих Сивиллах, сиреч пророчицах, иже пророчествоваху о пречистей Дѣвѣ Маріи и о воплощеніи Сына Божія»[36] – репрезентовано списком XVII ст.. Публікатор цього тексту – І. Франко вважав, що це «Сказаніє» – переробка з польського оригіналу на українську книжну мову XVII ст., але переписане «великоросом»[37]. Польський текст було надруковано 1564 р. у Хроніці М. Бєльського

[34] Текст див.: *Франко І.* Апокрифи і легенди з українських рукописів / Іван Франко. – Львів, 1896. – Т. 1. – С. 277–278.
[35] *Милтенова А.* Цит. вид. – С. 47.
[36] Текст див.: *Франко І.* Апокрифи і легенди з українських рукописів. – Львів, 1899. – Т. 2. – С. 18–22.
[37] Там само. – С. 22.

(Bielski M. Kronika, to iest Historya świata na sześć wieków a sztery monarchie rozdelona. – Kraków, 1564).

Твір складається з дванадцяти невеликих фрагментів, кожен із яких є пророцтвом однієї з сивіл. Перша Сивіла на ім'я Персика була дуже вродливою, й за багато років до Різдва Христового пророкувала, що «сокрушен будет Сатана»[38] й від пречистої Діви народиться пророк тощо.

Подібне, але іншими словами пророкували й інші сивіли: Любика, – «от страны африкійскія»[39], Делфика, Хивіка (або Химера); Сивія, Димофіла, Єлиспонта, Трагія «от града Трои»[40], «Європіма», Тибуртиня «родом от страны Волоськия»[41] та Агрида і Єретри (або Єрофілія).

У тексті апокрифа міститься невелика інтерполяція – «сказання» про сивілу Тибуртиню[42], що жила за кесаря Августа, який схотів називатися богом. Сивіла Тибуртиня запропонувала імператорові подивитися вгору. На небі Август побачив у повітрі чудесне видіння: церкву, в якій діва тримала немовля. Провидиця пояснила кесареві, що воно й стане істинним Богом. А на запитання, як довго стоятиме храм Януса, Тибуртиня відповіла, що до часу народження дитини від пречистої Діви. І дійсно, – закінчує оповідач «сказання», – як тільки народився Ісус – храм Януса завалився.

Своїм пророкуванням серед усіх сивіл вирізнялася дванадцята – Єретри чи Єрофілія, що «разумная была и честна, а ходила в черном одѣяніи»[43] й жила у часи Гедеона – судді в Ізраїлі. Вона пророкувала «о чулном дни второго и страшного Господня пришествія»[44].

[38] Там само. – С. 19.
[39] Там само.
[40] Там само. – С. 20.
[41] Там само. – С. 21.
[42] Там само.
[43] Там само.
[44] Там само.

О. Веселовський згадує німецький варіант оповіді про сивіл, у якому фігурує тринадцята сивіла – цариця Nichaula[45], як і в білоруському списку «Сказання про Сивілу-пророчицю», провіщає цареві Соломону про майбутнє народження Ісуса Христа від Діви Марії та кінець світу.

Отож, не виключено, що «Сказання про Сивілу-пророчицю» і «Сказання про дванадцять Сивіл» мають спільне джерело й, напевне, сформувалися в Німеччині, на думку М. Грушевського[46], в бичівницьких (гайслерівських) колах десь у XIV ст.

Таким чином, у розглянутих вище апокрифах Сивіла (чи сивіли) виступають як провісниці народження Ісуса Христа. Цим пророцтвом сивіли, за влучним висловом Ж. Ле Гоффа, надавали «античності, що збилась з дороги»[47] історичного сенсу.

---

[45] *Веселовский А.* Опыты по истории развития христианской легенды / А. Веселовский // Журнал Министерства Народного Просвещения. – 1876, ч. 183. – С. 247–248.

[46] *Грушевский М.* Історія української літератури / М. Грушевський. – К., 1995. – Т. 5, кн. 1. – С. 122.

[47] *Ле Гофф Ж.* Цивилизация средневекового Запада / Ж. Ле Гофф. – М., 1992. – С. 161.

III. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 821.111:82-2

Philip Major
(London, England)

Thomas Killigrew's *The Pilgrim*

Філіп Мейджер. **«Прочанин» Томаса Килигру.**

Об'єктом дослідженняу статті постає маловивчена трагікомедія «Прочанин» англійського придворного, дипломата, драматурга та театрального менеджера Томаса Килигру (1612–83). Портретною алюзією до цього літературного твору може служити полотно невідомого майстра, що зображує Килигру в образі прочанина Шляху святого Якова.

Відомо, що п'єса писалася протягом 40–50-х рр. XVII ст., коли її автор перебував у політичному вигнанні. Тому в статті особливу увагу приділено засобам творення злободенного підтексту та його вплетення у драматичний сюжет і образну систему трагікомедії. Як показано у статті, драматург досягає своєї мети не лише за рахунок використання «роялістських» мотивів рицарської дружби, кодексу честі та ін., але також і завдяки введенню до тексту драми алюзій з політичним смислом. У процесі аналізу віднаходиться ключ до особистого авторського та літературного алюзивних кодів у п'єсі Килигру.

Ключові слова: трагікомедія, прочанин, вигнанський текст, роялістська література, посилання, алюзія.

I

There are three divergent pieces of evidence linking Thomas Killigrew with the image of a pilgrim. The first is anecdotal, and emphasises the candour with which, as a

groom of the bedchamber to Charles II, he was apparently suffered to speak to his master. It is recorded that, at the height of the controversy of the king's womanising, Killigrew one day went to the King in his private apartment habited like a Pilgrim bent on a long journey – the King asked him 'Whither he was going?' – Killigrew answered him 'To Hell, to fetch Oliver Cromwell to take care of England, as his successor took none at all'.[1]

The second is visual; it dates from the twilight of his life, when Killigrew sat for a remarkable portrait, the painter of which remains unknown. In radical contrast to earlier images of Killigrew as the noble cavalier, memorably portrayed by Van Dyke, among others, here he is depicted as a penitent pilgrim of St James, complete with full beard, pilgrim's hat and staff, and a cloak bedecked with scallop shells and a cross. Both anecdote and painting intriguingly coalesce with, and thus help provoke consideration of, the third and most substantial piece of evidence – one of Killigrew's dramatic creations, *The Pilgrim*. Like the majority of the eleven plays in the Killigrew canon, the chief exceptions being *The Parson's Wedding*, *Claricilla* and, pre-eminently, *Thomaso, or The Wanderer*, *The Pilgrim* has been largely neglected by literary critics. Where it is paid any attention, it is treated cursorily, usually absorbed within biographical accounts, though occasionally referred to in general works on Interregnum literature and drama.[2] The

[1] John Genest, *Some Account of the English Stage: 1660–1830*, 10 vols (Bath: H.E. Carrington, 1832), i, p. 392. In a diary entry of 12 February 1668, Pepy's indirectly lends weight to the story: 'Mr Brisband tells me in discourse that Tom Killigrew hath a fee out of the Wardrobe for cap and bells, under the title of the King's Foole or Jester; and may revile or jeere anybody, the greatest persons, without offense, by the privilege of his place.' *The Diary of Samuel Pepys*, ed. Robert Latham and William Matthews, 11 vols (London, 1970–76, this edition, 1995), ix, pp. 66–67 and n. 1.

[2] See, for example, *The Dictionary of Literary Biography*, vol. 58, *Jacobean and Caroline Dramatists*, ed. Fredson Bowers, (Detroit: Gale Research Company,

fullest account of the play remains a twelve-page section – including synopsis – within Alfred Harbage's biography of Killigrew, published in 1930.[3] One of the reasons for this neglect relates to the general complaint of longevity attached to all of Killigrew's works, by critics concerned primarily with assessing aesthetic merit. The nineteenth-century commentator John Genest stands proxy for many others when writing of Killigrew's plays that 'most of them are of an enormous and tiresome length – verbosity is his perpetual fault – there is scarcely a scene in which the dialogue might not be shortened to advantage.'[4] The absence of a definitive stage history of the play has also militated against sustained scrutiny, and indeed, as we shall see, its very stageability has been challenged.[5]

Conditions favourable to a more sustained examination of *The Pilgrim* have, however, existed for some considerable time. Succinct though his assessment of it was, Harbage gamely and enthusiastically attempted to encourage closer scrutiny of the play (and all of Killigrew's plays, for that matter), albeit purely on artistic grounds. Judging it 'morally sound' in comparison with *The Parson's Wedding*, he finds it 'remarkable that this other play by Killigrew has been

---

1987), pp. 128–9; Nigel Smith, *Literature and Revolution in England, 1640–1660* (New Haven: Yale University Press, 1994), p. 72; Susan Wiseman, *Drama and Politics in the English Civil War* (Cambridge: Cambridge University Press, 1998), p. 199; Dale B.J. Randall, *Winter Fruit: English Drama 1642–1660* (University of Kentucky: Lexington, 1995), pp. 255–7.

[3] Harbage, *Killigrew*, pp. 191–202.

[4] Genest, *Some Account*, p. 392.

[5] Genest damned the play with false praise, deeming it 'a good Tragedy – with judicious alterations it might have been made fit for representation'; *ibid*., p. 391. Charles Dibdin is no less lukewarm: 'The Pilgrim was written at PARIS, but is very little calculated for representation', an impression echoed in his view that Killigrew's 'real merit' lay in 'no more than a general predilection for literature, and perhaps dramatic literature in particular'; Charles Dibdin, *A Complete History of the London Stage*, 5 vols (London, 1797), iv, pp. 93–4.

consistently ignored. In many ways *The Pilgrim* is a better play than *The Parson's Wedding* or indeed than any other play Killgrew has written.' 'One can see', he continues, 'that we have here the conception of an excellent plot', and 'on the whole the play has fewer weaknesses and inconsistencies than any of Killigrew's dramas.' Though the dramatist 'is not a poet', the 'speeches of the antagonists and mock-antagonists are eloquent and forceful, and develop cleverly turned arguments', while 'the tragedy rises naturally out of the characters portrayed'; it is a 'dignified and interesting tragedy – a play chiefly remarkable for its revelation of potentialities.'[6]

Furthermore, aside from questions of intrinsic literary worth, the notion that *The Pilgrim* was performed, or was at least intended for performance, has gained credence in recent decades, and has thus ratcheted up its potential significance for theatre historians and literary critics alike. This has stemmed from the belatedly close scrutiny of Killigrew's own annotated copy of the folio of his collection of plays, *Comedies and Tragedies* (London, 1664), whose acquisition by Worcester College Library, Oxford, first received scholarly attention in 1926.[7] William Van Lennep subsequently highlighted the significant cuts made in 1668 by Killigrew to *The Pilgrim* (and to *Claricilla*, *Thomaso* and *Bellamira Her Dream*), which include the 300-line comic subplot of the ferryman and his wife, and three of the long speeches of Ferdinando's in the Act IV trial scene. Such post-publication interest in *The Pilgrim* shown by the playwright-turned-Restoration theatre manager, it is now plausibly argued, increases the likelihood of its having been performed;

[6] Harbage, *Killigrew*, pp. 199–200, 202.

[7] C.H. Wilkinson, 'Worcester College Library', Oxford Bibliographical Society Proceedings and Papers, 1 (1927), 263–320. See the chapter elsewhere in this volume by Marcus Nevitt.

Van Lennep goes so far as to conclude that Killigrew 'almost certainly presented it at the Bridges Street Theatre in 1668 or 1669', while another observer claims the manuscript revisions 'imply that a revival was intended', adding that, contrary to settled opinion, 'all of Killigrew's plays are written with a very nice sense of what is theatrically possible.'[8]

II

What makes this a propitious time for a thoroughgoing re-examination of *The Pilgrim*, however, is not so much a new-found appreciation of the play's aesthetic attributes, nor fresh evidence of its being performed in the Restoration (though as we will see, the performative aspect of the play is significant), for all the fresh impetus that these factors have – or should have – rendered. Rather, it is the belatedly favourable scholarly climate for studies of the royalist exile.[9] For though the place and precise date of its composition remain elusive, it is certain that *The Pilgrim* was written on the continent during the 1640s or 1650s.[10] If it is a literary artefact, then it is also, and perhaps principally, a document

[8] William Van Lennep, 'Thomas Killigrew Prepares his Plays for Production', in *John Quincy Adams Memorial Studies*, ed. James McManaway and others (Washington, D.C.: Folger Shakespeare Library, 1948), 803–8 (p. 808); Colin Visser, 'The Killigrew Folio: Private Playhouses and the Restoration Stage', *Theatre Survey*, 19 (1978) 119–38 (pp. 121–2).

[9] A climate created and reflected by publications such as Geoffrey Smith, *The Cavaliers in Exile, 1640–1660* (Basingstoke: Palgrave, 2003); Christopher D'Addario, *Exile and Journey in Seventeenth-Century Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2007); *Literatures of Exile in the English Revolution and its Aftermath, 1640–1690*, ed. Philip Major (Farnham: Ashgate, 2010); and *idem.*, *Writings of Literature in the English Revolution and Restoration* (Farnham and Burlington, VT: Ashgate, 2013).

[10] One of six plays written by Killigrew during the exile, the others being the two-part *Cecelia and Clorinda*, written in Turin and Florence, the two-part *Bellamira her Dream* (Venice), and *Thomaso, or, The Wanderer* (possibly Madrid).

of exile, and it is in this context that it will be analysed here. In trying to explain, in broad terms, why the play had continued to be overlooked, Harbage commented that 'surveys of the drama either end at the year 1642 or begin at the year 1660, and *The Pilgrim* comes between these dates.'[11]

The burgeoning historiography of the royalist exile no longer supports this substantial critical lacuna; just as royalist romances, and romance translations, written in exile have recently come under the microscope, it is natural that royalist drama written overseas should begin to do likewise.[12] In this chapter I examine the background to *The Pilgrim*'s composition, its sources, and its purposes. I also consider the ways in which Killigrew – both sedulously and unknowingly – weaves topical subtext into the play's dramatic plots and characterisation. As I shall show, he does so not only through employing 'royalist' motifs of friendship, codes of honour and disguise but also, and more complexly, through an exhaustive trial scene and pregnant references to quandaries over action versus inertia. In the process, we will discover a play which casts light on the political circumstances of its production, but which also hints at previously unexplored ambivalences in its author's political outlook. A dramatic text such as *The Pilgrim* offers useful apercus into the intersections between tragicomedy, royalism and exile in the 1640s and 1650s, generating fruitful discussion of the means by which a popular literary and dramatic genre is filtered through the prism of defeat, dispossession and displacement. It is a discussion which necessarily encompasses such factors as the choice of text, the interface between politics, history

[11] Harbage, *Killigrew*, p. 191.

[12] For an example of the former, see my 'A Credible Omen of a More Glorious Event': Sir Charles Cotterell's *Cassandra', Review of English Studies* 60 (245) (2009), 406–30; and of the latter, Nigel Smith, 'Exile in Europe during the English Revolution and its Literary Impact', in *Literatures of Exile*, 105–18 (pp. 111–17) .

and the place of refuge, the personal loyalty of a courtier, psychological and cultural impulses behind the writing of such plays, and semantic instability.

III

In analysing *The Pilgrim* as a royalist exilic text, questions of taxonomy immediately arise: what *is* 'royalism', and an 'exile', in the 1640s and 1650s, and how squarely does Killigrew sit within these categories? To the extent that royalism signified loyalty to the Stuart dynasty, it need hardly be said that Killigrew's royalist credentials were impeccable. His co-monopoly (with Sir William Davenant) of the London playhouses at the Restoration sufficiently bespeaks the royal favour he enjoyed. Yet long before this act of royal approbation he had cemented his reputation as a loyal courtier with a close personal relationship with Charles II – Dibdin writes that 'He had such lively parts, and was a man of such eccentricity and peculiar humour that he was a perfect counterpart to CHARLES'.[13] Doubtless it was to his advantage that he came from a family which had provided grooms to the royal household for generations. It is unclear whether his loyalty to the monarch translated into military service when civil war erupted in 1642; but we know that he was sufficiently active in the royalist cause to be accused of treason by parliament in that year and subsequently placed under close arrest, before joining royalist forces at Oxford. From there, he left for the continent, where he saw service in various Stuart courts-in-exile.[14]

The precise colour of Killigrew's royalist politics is harder to delineate, however; he seems to have been more diplomatic in this sphere of his life than in others, though in any case his role as a groom of the bedchamber ostensibly, at

[13] Dibdin, *Complete History*, iv, p. 92.
[14] J.P. Vander Motten, 'Thomas Killigrew, (1612–1683)', *ODNB*.

least, left little scope for overt political influence or expression.[15] Partly on the grounds that he and Edward Hyde, Earl of Clarendon, enjoyed a relationship which was uneasy at best, he has traditionally been placed on the opposing side to the Lord Chancellor's faction of so-called 'Old Royalists', 'constitutionalists' or 'ultras'. He has been located, rather, within the 'Louvre' faction associated with Henrietta Maria and Henry Jermyn, his cousin, which generally pushed for a military solution to restore Charles II rather than a long-term diplomatic one. The fact that Killigrew enjoyed culturally fruitful relations with the play-loving Henrietta-Maria from the 1630s onwards may work to support this view.

However, recent scholarship has rendered anachronistic the neatly divisible royalist categories of 'constitutionalist' and 'Louvre'. Instead, a more complex picture of royalism – and royalist writing – has emerged which displays multiple shades of 'royalist' ideologies and commitment. This development has in turn informed debates on such topics as the perceived limits of kingly authority and political loyalty, and provided evidence for literary and political overlaps between royalists and parliamentarians.[16] Royalism can no longer plausibly be viewed as a monochrome creed or culture; it is now more commonly seen as incorporating a variegated and fragmented collection of Stuart supporters, whose heterodoxy the experience of exile only served to reinforce.[17] This comparatively recently formulated critical frame of reference obliges us to remain alive to ambiguity in

[15] This is, of course, not to ignore the significant *unofficial* political influence of the position; for which see Geoffrey Smith, 'Long, Dangerous and Expensive Journeys: The Grooms of the Bedchamber at Charles II's Court in Exile', *Early Modern Literary Studies*, Special Issue, 15 (August, 2007).

[16] See, for example, D'Addario's chapter on Hobbes's *Leviathan*, in *Exile and Journey*, pp. 57–86.

[17] For a strong assertion of this view, see McElligott, *Royalism, Print and Censorship in Revolutionary England* (Woodbridge: Boydell, 2007), 'Introduction: Royalism and its Problems'.

Killigrew's playwriting in exile, which manifests itself in the tensions between, among other things, notions of action and inaction, and between the promulgation of divine right and a more sceptical, Machiavellian outlook to contemporary forms of government.

The theoretical framework underpinning study of *The Pilgrim* is informed further by the relationship between tragicomedy and other 'royalist' literary genres, such as epic and, ubiquitously, romance. Victoria Kahn has convincingly argued that romances of the 1650s constitute a literature of solace but also of political engagement for crown supporters attempting to come to terms with military defeat and political marginalisation. These romances are shot through with characters exhibiting, despite – and also because of – their parlous circumstances, such usefully polemical qualities as constancy and nobility.[18] Within this critical paradigm, tragicomedy comfortingly incubates and conveys the familiar virtues in which readers – and less frequently, spectators – across the royalist spectrum recognise themselves, thus standing athwart Hobbes's exposing of, as he argued in *Elements of Law*, the passions' intrinsic association with self-interest. Hobbes's scepticism nevertheless makes itself felt in these tragicomedies. As we shall see in *The Pilgrim*, the literary conventions of romance – Arcadian love, chivalric codes of honour, an overarching moral elevation – are often more honoured in the breach. What emerges is a genre which creatively melds orthodox motifs with a sceptical tone which recognises that the passions can engender a counterintuitive instability in notions of unconditional and permanent political loyalty.

When exile is added to the mix, the political and psychological ramifications of tragicomedies like *The Pilgrim*

[18] Victoria Kahn, 'Reinventing Romance, or the Surprising Effects of Sympathy', *Renaissance Quarterly* 55 (2002), 625–61.

are brought into even sharper focus. The conditions of exile act as stressors on already diffuse political credos, complicated further as these are by the imperative of personal survival. However, just as the meaning of 'royalism' has rightly come under closer analysis in recent years, so too has the term 'exile'. Was Killgrew an exile? Timothy Raylor has recently exposed as too liberal the application of 'exile' to any royalist who happened to live on the continent in the 1640s and 1650s.[19] This corrective fruitfully builds on Geoffrey Smith's research showing that only 60–70 of the 225 royalists one might call long-term exiles were actually forced against their will to leave England.[20] Killigrew was not among them. Indeed, even Harbage concedes that his subject's motivation for fleeing the realm at some point around 1643 lay with seeking refuge from his creditors as much as from the parliamentarian authorities.[21] Moreover, like many royalist émigrés – former ambassadors, travelling tutors and Grand Tourists – Killigrew was no stranger to the continent of Europe. In 1635 he accompanied Walter Montague on a tour which took in the sites of France and Italy, and in 1639–40 returned to France, also visiting Basel. Nor, it should be added, did he immediately sever all ties with his last place location before the Restoration, Holland, retaining his command of a company of the Dutch army – albeit most probably for financial reasons only – until early

[19] Timothy Raylor, 'Exiles, Expatriates and Travellers: Towards a Cultural and Intellectual History of the English Abroad, 1640–1660', in *Literatures of Exile*, pp. 15–44.

[20] Smith, *The Cavaliers in Exile*, p. 58.

[21] Harbage, *Killigrew*, p. 79. The same view was expressed by one contemporary more trenchantly; Richard Flecknoe claimed that Killigrew 'talks of Banishment, but 'tis well known he was forced to fly his Country for debt, long before any other Banishment was thought of, and he bandited himself but as Citizens turn Bankerouts to cozen their Creditors.'; *Life of Tomaso The Wanderer:An Epitome* (London, 1667), A4r.

1662.[22] It may therefore reasonably be argued that in one respect the cosmopolitan and well-travelled Killigrew is unlikely to have found a life on the European mainland in the 1640s and 1650s a strange or indeed entirely uncongenial experience. Nor does his specific set of circumstances on the continent during the Interregnum appear, at least ostensibly, to mirror the hardships faced by his peers, or those lower down the royalist food chain. As is well documented, at a time when positions at court were at a premium he saw service at several Stuart courts-in-exile as a groom of the bedchamber. He was held in high enough esteem by Prince Charles (though more cynical interpretations are admissible) to be sent on diplomatic missions to raise money and gather support; notably, he was the king's Resident in Venice from 1649–52. Lucratively, he contracted a marriage in 1653 with a wealthy Dutch heiress, Charlotte van Hesse-Piershil (1629–1715), thereafter enjoying the patronage of the Frisian stadholder Willem Frederik of Nassu-Dietz.[23]

Indeed, in many ways Killigrew's displacement presented him – as exile often does – with opportunities which might otherwise have passed him by. One could be forgiven, then, for raising a sceptical eyebrow – and not just for reasons of its numerical impossibility – at the licence exercised in Killigrew's epistle 'To the Reader' in his 1664 collection, *Comedies and Tragedies*: 'I wish it you upon better terms than Twenty Years Banishment'. Indeed, rather than his suffering the hardships of 'Banishment', it may be tempting to picture Killigrew sailing relatively serenely through the 1640s and 1650s overseas, a perpetually witty,

[22] See Jean-Pierre Vander Motten, 'Thomas Killigrew's "Lost Years", 1655–1660, *Neophilologus*, 82 (1998), 311–34 (pp. 328–30).

[23] On the latter, see Jean-Pierre Vander Motten and Katrien Daemen-De Gelder, '"Les Plus Rudes Chocs de la Fortune": Willem Frederik, Stadholder of Friesland' (1613–1664), Thomas Killigrew (1612–1683) and Patronage in Exile', *Anglia*, 127 (2009), 65–90.

unflappable and debonair figure, a courtier with the ear of Prince Charles, penning inconsequential plays, getting into deep water on occasion (especially in Venice) but somehow always emerging unscathed. It is hardly the traditional, sympathetic image of an exile; rather, it seems of a piece with the image of the opportunist and unscrupulous Killigrew co-ruling the London stage at the Restoration.

Such an impression, however, needs to be qualified. Whatever opportunities for personal and public advancement were taken by Killigrew in his foreign perambulations during the Interregnum, and however familiar those foreign climes were to him, it would require a large dose of cynicism to argue that he was immune to the exigencies of dislocation. The longevity of his absence from England (at least thirteen years and as many as seventeen) is but one factor here.[24] Though in one way the impact of prolonged absence can have a diminishing return as the years unravel and strangeness recedes, it is worth reminding ourselves that Killigrew was at his prime during this period: he was in his early thirties when he left England, and did not return until he was forty-eight. As with all royalist exiles, for all he knew his sojourn abroad would be permanent. There is no record of his having returned temporarily to England, as some exiles were able to, for example to visit his relatives, or indeed those of his late wife Cecilia (*d.*1638), whom he mourned for the rest of his days. As discussed in the Introduction to this volume, we may also wish to consider as entirely genuine his sense of anguish, as relayed to the Venetian Collegio in 1650, at the recent tumultuous events precipitating his embassy there, and his near-desperation to secure material assistance to reverse them. Albeit delivered with wit, there is further evidence adduced in *Thomaso* of the financial hardship which dogged

[24] Harbage finds it 'quite probable' that he sailed for France with Henrietta-Maria in 1644; Harbage, *Killigrew*, p. 79.

the attenuated court-in-exile in Paris of which he was part: 'they have kept a Lazarello's court there; darkness, leanness and the nest of Poverty; but two loaves a day, and without fish, to work the Miracle.'[25] And though it does not necessarily induce pity, he knew no respite abroad from his creditors, who on at least one occasion were boosted by the support of Milton.[26] All in all, there is a strong case to be made that Killigrew was, in a meaningful sense, an exile. Consequently, his writing in this period can legitimately be examined for its exilic ramifications. A work like *The Pilgrim*, therefore, seems to fit neatly with those seventeenth-century texts which are most profitably interpreted as both determiners of social and cultural exchange, and also as scripts arising out of the particular effects of banishment from one's home or former way of life. Not only did the text written from a real or imagined exile register the distinct sense of loss, the profound uprootedness, and the novel set of social and political circumstances that attended the author's exile; it also importantly negotiated and attempted to configure these consequences for both the author and his or her audience.[27]

IV

Though the motivation and critical framework are in place to study *The Pilgrim* as an exilic text, obstacles remain. Unlike *Thomaso* it is not an avowedly self-referential or semi-autobiographical work. As we shall see, by and large the contemporary exilic and political resonances in its plot, characterisation and language are encoded rather than explicit. Nor is there a preface to interrogate which might more explicitly articulate the author's claims for the work's

[25] *Comedies*, p. 343, Act III, Sc. 1.
[26] Harbage, *Killigrew*, p. 108.
[27] D'Addario, *Exile and Journey*, p. 4.

contemporary moment. Moreover, the play was published only retrospectively, in folio form within *Comedies and Tragedies*, not as a discrete, more contemporary octavo; this precludes (as with the other plays he wrote while abroad) an exilic publication history which might have opened windows into questions of readership and reception among exile – and host – communities, though the possibility of manuscript circulation cannot be discounted. The absence of a definitive stage history on the continent (or elsewhere, for that matter) is another potential problem, since a reasonable assumption might be that if *The Pilgrim* were known to have actually been performed – not just written in exile and *intended* to be performed – its exilic associations and repercussions would be that much more urgent and compelling. This is an issue which overlaps inevitably with the continued confusion – applying also to *Thomaso* – over the location and date of the play's composition. In *Comedies and Tragedies*, Killigrew claims to have written *The Pilgrim* at Paris, in 1651, yet his embassy to Venice as the king's Resident was from 1649–52, and records show his appearing frequently before the Collegio throughout 1651, rendering his presence at Paris in 1651 improbable.

In fact, the problem of an absence of a stage history of *The Pilgrim*, linked to the question of its apparently incorrect date of composition in *Comedies and Tragedies*, has already been partially overcome. Harbage first put forward the now widely accepted theory that either Killigrew or the printer erred in date but not location. From this starting position, encouraged by the eponymous, autobiographical Thomaso's soi-disant position of 'Master of the Revels', and by evidence of the performance of a group of touring English actors before Prince Charles, Harbage concluded that 'it is entirely possible' it was written and performed for this company in

Paris in 1646.[28] This theory has been afforded added credibility by more recent scholarship on 'Prince Charles's Men', which has established links between them and Killigrew, based partly on the significant overlaps between actors engaged by this troupe and subsequently by the King's Men after 1660.[29] These actors included such luminaries of Killigrew's Restoration theatre company as Nicholas Burt, Walter Clun, Charles Hart, Robert Shatterell and William Wintershall.[30] In other words, actors whom we know were employed by Killigrew at the Restoration can be placed in Paris (the site of composition, according to the author) at a time when Killigrew was also there. This may remain circumstantial evidence for a performance of *The Pilgrim* in Paris, but it cannot lightly be dismissed. There is another possible scenario. While he thought it unlikely, Harbage conceded 'it is possible that the misstatement in the folio concerns the place rather than the date of composition, and that *The Pilgrim* was written in Venice.'[31] If true, this might serve to reduce the chances of its being performed in exile (there are no extant records of itinerant English actors living in Italy); yet it by no means vitiates its contemporary exilic applications. *The Pilgrim* touches on Italian history and politics in ways which may well have resonated with his

[28] Harbage, *Killigrew*, pp. 116, 193. Knowledge of this troupe was first brought to light in the 1920s. See Hyder Rollins, 'A Contribution to the History of the English Commonwealth Drama', *Studies in Philology*, 18 (1921), 267–333, and Leslie Hotson, *The Commonwealth and Restoration Stage* (Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1928).

[29] Judith Milhous and Robert D. Hume, 'New Light on English Acting Companies in 1646, 1648, and 1660', *Review of English Studies*, n.s., xlii, 168 (1991), 487–509. See also Alan Howe, 'Samuel Speede and the Prince of Wales's Company', *Seventeenth Century*, Autumn 1999, vol. 14, issue 2, 130–42.

[30] For biographical details of these actors, including the roles they performed for Killigrew, see Malcolm Elwin, *The Playgoers' Handbook to Restoration Drama* (London: Jonathan Cape, 1928), pp. 217–42.

[31] Harbage, *Killigrew*, p. 192.

Venetian hosts, given the close relationship between the two states in the early modern period.

Like romance, tragicomedy is invested with authority by allusions to history per se, represented in the *The Pilgrim* by the Milanese ducal name of Sforza, and by the duke's imposing residence and seat of power, the Castello Sforzesco, one of the largest citadels in Europe.[32] The play's overarching sense of diversion is thus usefully counterpoised by a degree of verisimilitude. History is a safe haven and literary outlet for royalist exiles in this period; they habitually turn to the past, since it enables them 'to control its very terms within their created worlds, thus justifying and ordering the experience of exile both to themselves and to their audience.[33] Killigrew's sources for Italian history were most likely William Thomas's *The History of Italy* (1561) and Francesco Guicciardini's *Historia d'Italia*, the latter probably in Geoffrey Fenton's translation (third edition, 1618). The duke of 'Millain' in *The Pilgrim* is one Alphonso, a fictitious appellation, but his son's name, Sforza, provides a piquant historical link with the real-life duchy of Milan, whose most distinguished dukes were Francesco Sforza (1401–1466) and his son Ludovico (1452–1508).[34] Sforza features prominently in Machiavelli's influential mirror for princes, *The Prince* (1513). He would have been known through this work to Killigrew and his peers as an efficient, enlightened and cultivated Renaissance ruler, much loved by his people. In this way the name of Sforza, a noble son sympathetically

[32] This magnificent castle, reconstructed in 1450 by Francesco Sforza, was famed throughout Europe. Opulently decorated rooms included, most famously, the Sala Delle Asse, with its surviving ceiling paintings by Leonardo da Vinci. During the Spanish occupation of the next two centuries it was guarded by between and 1000 to 3000 men, and a 12-bastion star fort was constructed. The castle's external dimensions reached 3 km in length and covered an area of twenty-six hectares.

[33] D'Addario, *Exile and Journey*, p. 10.

portrayed in the play, may have been intended as an oblique compliment to Prince Charles, though awkwardly Francesco was criticised in *The Prince* for isolating his family within the Castillo Sforzesco, and hence losing the people's affection.

Historic ties with the two most likely places of composition also present a mixed picture: while, felicitously enough, the Venetians had assisted Francesco in his ascension to the position of duke of Milan in 1450, the association with Paris is more problematic. The back-story in *The Pilgrim* is a fictitious battle at Pavia in which the Milanese duke has emerged triumphant over the duchy of Pavia. The Battle of Pavia (1525) known to history, though, had led to a humiliating defeat for the French army inflicted by Spanish imperial forces, which cemented Spanish Habsburg hegemony in the region. The French king Francis I was taken captive and coerced into signing the Treaty of Madrid, surrendering significant swathes of northern Italy to his captor, Charles V, while according to Guicciardini the remnants of the retreating French army, 'despoiled of their tents, did not stop until they reached the foot of the mountains.'[35] Contemporary political applications are less than clearly defined and their intentionality hard to determine. But they help to emphasise that royalist exilic texts like *The Pilgrim* do not necessarily speak solely to the English exile community, or indirectly, as we will find, to the parliamentarian authorities at home, but also to host communities. The pervasive sense of dislocation displayed by Killigrew in his literary output, then, should not be viewed as induced solely by forces *beyond* the place of composition. It may also have been a response to current internal tensions within it.

[35] *The History of Italy*, trans. and ed. Sidney Alexander (Princeton: Princeton University Press, 1984), p. 346.

Whether *The Pilgrim* was composed in Paris or Venice, its performability is further enhanced by the quantity and nature of its stage directions. The fact that the emendations of *The Pilgrim* made in the Worcester College folio do not include any revision or excision of stage directions gives every indication that these directions are contemporary with the play's composition, though since there is no extant earlier text against which to compare the version in *Comedies and Tragedies* this cannot be confirmed.[36] Excluding several asides and simple exits and entrances, there are 102 stage directions in the play, compared with 85 in the apparently more performable *Thomaso*. Many of these directions are basic: '*He embraces her*', '*They kiss*', '*She weeps*'. Others, however, are strikingly detailed. These include entrance cues, as in '*Enter Cosmo, muffled in his Servants Cloak, observing his Sister, and the Princess as they go out*', or '*As she goes out, Cosmo pulls Fidelia*'; comedic 'discovery' directions such as '*Trevallin goes to pluck the Boughes, and findes his wife*'; and noises off, as in '*A noise of Weapons and fighting within; they set upon the Prince*'. There are also precise directions for fight scenes, for example '*Enter Baptista and his party, four in all; Cosmo runs to them, and beats down Baptista's sword pursuing Sforza and Richardo; who after two or three passes, Richardo and one of the Souldiers fall, with their wounds; Cosmo pulls off the head, and discovers a sword-blade in his Staff; they fight and are all wounded: Baptista falls under Sforza, and the Souldiers are kill'd by Cosmo*.' Stipulations concerning scenery feature, too: Act III, Scene 7, for example, '*must present a Chimney, in which she throws the Letter and goes out*', while in the escape scene in Act V we find various directions concerning '*a hole in the*

[36] For an account of a selection of the stage directions in *Comedies and Tragedies*, see Albert Wertheim, 'Production Notes for three Plays by Thomas Killigrew', *Theatre Survey*, 10 (1969), 105–13.

Vault'.[37] There is also a striking exactness shown by Killigrew in these directions – '*Baptista and his Company peeps and listen after'em; Baptista speaks to his Company, and then Enters*', '*Cosmo goes afore, with the light down the hole, Carlo and Martino follow* him' – and a pervasive emphasis on the physicality of performance – '*They run, to take the* Dagger' – which seems to point to a target audience of actors rather than an intention of merely providing a visual aid with which the reader can mentally picture the play.[38]

Church of England ceremonial observance on the continent during the Interregnum, such as of burials services, *ipso facto* constituted indirect acts of defiance against the parliamentarian authorities at home, since all such ritual, as set out in the *Book of Common Prayer*, had been proscribed in England.[39] In a similar way, because the theatres had been closed by parliament in 1642 one can argue that *any* drama – performed or intended for performance – written in exile, such as *The Pilgrim*, was on one level an act of political opposition. That is, the very composition of a play implicitly signals a repudiation of England's recent civil conflagration and a harking back to a pre-1642 monarchical idyll when the Crown was intensely involved in theatrical patronage. As

[37] The latter has provoked discussion of the existence of traps in the plays Killigrew 'designed for the private playhouse stage'. See Colin Visser, 'The Killigrew Folio: Private Playhouses and the Restoration Stage', *Theatre Survey*, 10 (1978), 119–38 (p. 125).

[38] *Only rarely, it should be added, such as in 'He looks upon the Ring, and is full of trouble*', *or 'Cosmo has a Letter open in his hand, which he reads with a troubled look', do we find anything approaching an accent on inner emotion, yet in this The Pilgrim is no different to Killigrew's other plays.*

[39] By the terms of the 1645 *Ordinance for taking away the Book of Common Prayer, and for establishing and putting in execution of the Directory for the publique worship of God;* see *Acts and Ordinances of the Interregnum, 1642–1660, ed. C.H. Firth and R.S. Rait, 2 vols (London: HMSO, 1911), i,* pp. 582–607. See my 'Funerary Rites in the Royalist Exile: The Ministry of George Morley in Antwerp, 1650–53', *Renaissance and Reformation / Renaissance et Réforme*, 31.3 (2008), 35–50.

with all plays written on the continent from a royalist perspective, *The Pilgrim* thus suggests a reaffirmation of cavalier cultural autonomy, a demonstration to (as Killigrew saw it) the parvenu regime in England that loyalist émigrés remain outside the ambit of proscriptive domestic legislation. In this way, whether it was performed or not, the play should be seen in the context of engendering, or intending to engender, an empowering sense of transgression among the exile community rather than one of resigned passivity.

There is often, also, a concomitant element of personal survival technique deployed in the writing of such texts. Exile can be a hostile environment in which people, even a cosmopolitan like Killigrew, invariably experience an acute sense of rupture, the loss of an entire world and way of life they have known; hence we should not minimise the acute sense of stability, in the face of cultural as well as physical displacement, which the writing of such plays could both generate and reflect. As with other forms of literary production, and religious observance, they provided English exiles with a fixed point of cultural reference in what could remain, for all their previous experience on it, an unfamiliar political and cultural landscape. Playwriting also afforded an invaluable sense of purpose, where insecurity of employment and cultural ennui threatened to intrude. Length is a factor here; *The Pilgrim* is an appreciable literary accomplishment: only two plays, *The Princess* and *The Parson's Wedding*, occupy more pages than *The Pilgrim*'s fifty-nine in *Comedies and Tragedies*; and whilst, as I discuss below, the play is indebted to another source for its plot, it is nevertheless very much an original piece of work. Granted there were royalists living in more reduced circumstances than him, but the sustained levels of creativity and discipline exhibited by Killigrew whilst writing *The Pilgrim* doubtless provided him with a comforting sense of meaning, a cultural shield against

the hostilities he faced in Venice or material impecuniousness of Paris, and the disorientating realities of exile in general. Moreover, moulding a coherence and sense of order from a plot which all too easily – featuring as it does no fewer than twenty-three separate characters – might have descended into confusion, betokens an implicit reaffirmation of, or at least compensation for, now-lost royalist political control.[40] This is not simply *sprezzatura* operating on a personal level, but a politically pregnant statement about the resilience and recoverability of royalism itself.

The presence of order and sequence in *The Pilgrim* is not intended, however, to obscure the sense of exoticism closely associated with tragicomedy. The grandeur of the action, intrigue and usurpations amongst the Milanese and Pavian royal families is standard fare for the genre, but it is also likely to speak to recent extraordinary events in England and the subsequent upheavals faced by crown supporters. In this way the play coalesces with royalist romances, such as *Cassandra*, about which Cotterell claimed no 'passage in it seem improbable to us, whose eyes have in as short a space, been witnesses of such Revolutions, as hardly any Romance, but sure no History can parallel.'[41] This sense of dramatic equivalence, which thereby somehow renders catastrophic events in England more comprehensible, is one of *The Pilgrim*'s more potent political ramifications. At the same time, for the exiled Killigrew and his (potential) audience there are also the rewards of escapism and denial in a play set in magnificent, distant Milan, and also, for the former, kudos-bringing dramatic accomplishment for a man self-fashioning his identity amongst – and perennially seeking employment in – attenuated courts.

[40] Modern-day readers may not all agree, however, with Harbage's assertion that 'the structure of his play [*The Pilgrim*] is never so complex that its story is not perfectly clear' (Harbage, *Killigrew*, p. 199).

[41] Preface to *Cassandra: The Fam'd Romance…* (London, 1652).

V

In attempting to examine and understand some of the other salient features of the *The Pilgrim*, a useful starting point is its title. If we are to consider the word in the sense of 'a person who experiences life as a sojourn, exile, or period of estrangement from such a state',[42] the image of a pilgrim seems an appositely exilic one for Killigrew to have chosen. The honourable Cosmo, son of Julia, Duchess of Pavia and now wife of the victorious Alphonso, Duke of Milan, is the titular character of the play, and exhibits many of the features of an exile, as he strives to unravel the plotting of Count Martino and his mother against the Duke and Sforza. The name Cosmo probably refers, appropriately enough, to Cosimo de Medici, though it is interesting to note the existence of another royalist writer of tragicomedies in the 1650s to whom the appellation may have paid compliment, Cosmo Manuche; together, Killigrew and Manuche have been described as 'two most prolific royalist writers of tragic-comedy'[43] It should be noted that exile does not in itself confer honourable status, however, in keeping with a number of ambiguous facets of the play: Count Baptista is an exiled villain who does Martino's and Julia's murderous bidding for them.

Though the religious temper of *The Pilgrim* is sceptical, the title is charged with Christian significance, deriving both from post-biblical acts of devotion and passages of Scripture, such as Hebrews 11:13. It is tempting to speculate that the elderly Killigrew depicted in the image of a pilgrim of St James had himself visited the shrine of St James at

[42] *OED*

[43] *The Revels History of Drama in English*: *1613–1660*, ed. Philip Edwards et al, 9 vols (London and New York: Methuen, 1981), iv, p. 273. For the political import of Manuche's writings, see Wiseman, *Drama and Politics*, pp. 206–9.

Compostella in northern Spain as a younger man during his exile. There is certainly no shortage of devotional and other literature published in England in the early 1650s with the theme of pilgrimage at its core. Between 1646 and 1651 some 160 publications were printed featuring pilgrims, such as Richard Braithwaite's *The penitent pilgrim bemoning his sinfull condition* (London, 1651).

The metaphorical application of 'pilgrim' to someone questing for love is also of relevance here, in a play where the love interest encompasses four couples – the Duke of Milan and Julia, Count Martino and Julia, Sforza and Fidelia, and Cosmo and Victoria. Again, literature contemporary with the play is replete with such uses of the word; for example Margaret Cavendish, the Duchess of Newcastle's play *Loves Adventures* (1662), where Orphant pursues her beloved in the guise of a pilgrim: 'Though I am loves Pilgrime, yet I shall travell to an honest heart; there to offer my pure affections'.[44]

John Fletcher's play *The Pilgrim* was originally published in the first Beaumont and Fletcher folio of 1647, and indeed appears on the list of plays allotted to Killigrew and acted by the King's Men at the Theatre Royal, having previously been performed at the Blackfriars.[45] Killigrew's play bears no relation to Fletcher's late-Jacobean comedy, so for Killigrew to have insisted on this title for his own play risked at least initial confusion among the theatregoing public once the 1664 folio had been published. We may therefore safely conclude that, in being retained, the imagery of Killigrew's title was of some significance to him.

[44] *Plays written by…the Lady Marchioness of Newcastle* (London, 1662), p. 000.

[45] Allardyce Nicoll, *A History of English Drama 1660–1900*, 6 vols (Cambridge: Cambridge University Press, 1961), i, p. 354. On the same list appears Beaumont and Fletcher's tragicomedy *Loves Pilgrimage*, also first published in 1647. Fletcher's play was successfully adapted by John Vanbrugh in a production which premiered at Drury Lane in April 1700.

If it owed nothing to Fletcher's play, *The Pilgrim* was, however, significantly indebted to James Shirley's *The Politician*, published in 1655 by Humphrey Moseley but licensed and first performed in 1639–40. Harbage may have overstated the case in asserting that 'the basic situations in the *The Pilgrim* and *The Politician* are identical.[46] Nevertheless, there are sufficient parallels in structure, characterisation and plot between the two plays for Shirley's to be considered Killigrew's prime source.[47] *The Politician* is itself closely related to another Shirley play, *The Gentleman of Venice*, licensed in 1639, which may conceivably add another twist to the question of where Killigrew's play was written. Its association with *The Politician* provides further insight into *The Pilgrim*'s political moment. Although not exiled, Shirley demonstrated in his writings of the 1640s and 1650s an ardent devotion to the royalist cause, evidenced in his poem 'On a Black Ribband' (1646) and in his partisan address to the reader in Beaumont and Fletcher's first folio. Thus in one sense *anything* connected to Shirley was bound to be interpreted as politically coalescent. Though its first performance predates the civil wars, *The Politician* contains much material supportive of the Stuart status quo in the late 1630s and beyond. Most notably, at all times in the play the rebels, middling-class craftsmen of an implicitly puritan hue, and rebellion itself, against church and monarch, are portrayed in an unequivocally negative light, the divine right of kings is upheld, and civil war is an unmitigated disaster for the state. Yet, *The Politician* was not without biting opprobrium for the House of Stuart. The perceived endemic corruption of the court system is given surprisingly full exposure, considering Shirley was a court dramatist, and its

[46] Harbage, *Killigrew*, p. 194.

[47] See Robert J. Fehrenbach, *A Critical Edition of The Politician by James Shirley* (New York and London: Garland, 1980), pp. lxiv–lxvii.

treatment extends well beyond exposing the oiliness of individual ambition. Indeed, a credible comparison has been drawn between the eponymous politician of the play and Charles I's favourite, the Duke of Buckingham, in which, although the king's authority is preserved, it is nevertheless portentously and irreversibly diminished.[48] If Killigrew's source play can evince such themes, we should be that much more alive to the possibility, even likelihood, that *The Pilgrim* itself may pass comment, unflattering as well as flattering, on the Stuart court.

Killigrew's dedication of *The Pilgrim* in the 1664 folio to the Countess of Carnarvon may receive partial explanation in his link with Shirley. The latter has long been held to be the author of *The Arcadia* (1640), a dramatization of Sir Philip Sidney's *The Countess of Pembroke's Arcadia* (1593). Elizabeth Capel (1633–1678), Killigrew's dedicatee, married Charles Dormer (1632–1709), 2nd Earl of Carnarvon, at some point before 1653, becoming Countess of Carnarvon, and the Pembrokes were blood relatives of the Dormer family. It would therefore have been only fitting for a Shirley-inspired play to be dedicated to the Countess. It is also of relevance that the name of Capel reverberated with royalists during the Interregnum and afterwards as a result of the loyalty and death of Arthur Capel, first Baron Capel of Hadham (1604–1649), Elizabeth's father, who was executed on the orders of parliament in 1649. Though Killigrew's dedication to Elizabeth is likely to have been retrospective, it nonetheless points up the politically partisan potential of the work.

VI

[48] James R. Keller, 'James Shirley's The Politician and the Demand for Responsible Government in the court of Charles I', *Journal of the Rocky Mountain Medieval and Renaissance Association*, 18 (1997), 179–99.

In offering his own assessment of *The Pilgrim*'s contemporary political resonance, Harbage confined himself to the general comment that the play 'might have been written to please the exiled English gentry', without assessing the reasons why it might have done so.[49] A number of those reasons have already been discussed, but a closer reading of the play's text will help to explicate more of them. Act I inculcates an immediate sense of intrigue and national crisis, in which Giovanni and Ferdinando, 'Honest' friends, respectively, of Cosmo and Sforza, with two officers of the army present, ponder the recent strange events by which the triumphant Duke of Milan, Alphonso, has made his stepson Cosmo General, while his own son Prince Sforza has been made Governor of defeated Pavia. The plotting of Julia (as previously mentioned, widow of the Duke of Pavia, and now married to Alphonso) to advance her real son Cosmo is already suspected by the friends. The nation is threatened, and the duplicity of Julia, a ruler loathed by her own people, and her lover Martino, threatens civil war:

Ferdinando: Prithee talk no more of her; she is an evil the Nation ought to arm against; The sword (and that speedily bent against her) can onely prevent the ruine she and *Martino* threaten this State with. Prayers find too slow Remedies for such mischiefs as their power daily contrives.

Giovanni: Heaven had many Crimes to punish in *Millain*, when she and *Martino* were sent our scourges; Her own Subjects despis'd and scorn'd her, and deriding her victory, say, we fought for their diseases onely.

…

Ferdinando: […] Oh, *Giovanni*, the ruine that threatens this State must have sudden, honest, and bold remedies; and we must wear our swords ready for all occasions.[50]

[49] Harbage, *Killigrew*, p. 193.

[50] *Comedies*, Act I, Sc. 1, p. 157. All quotations from *The Pilgrim* to this source.

The disastrous consequences – disorientation, senselessness and rank political dissimulation – of civil war are pervasively articulated in the play, witness Fidelia's stark warning to her brother Cosmo in Act II that 'this Civil-war will ruine thee' (167). Such a narrative provides monitory warnings for both parliamentarians *and* royalists, and chimes in harmony with other plays of the period which evince 'nostalgia for a lost, Arcadian world violated by faction and civil war', as well as with other genres of royalist writing, such as Charles Cotterell's translation of Davillas's *The Civill Warres*.[51] Yet, as illustrated in this passage, *The Pilgrim* also – and primarily – seems to endorse a military response to the threat of civil war on the part of the ruling elite. It therefore may not be coincidental that this places the playwright – probably, as discussed above, true to life – in the camp of those royalists who favoured a more bellicose stance towards the parliament. Even without such a correlation, however, the very fact that marital forces in this work of fiction are galvanised in the defence of the princely state acts as bulwark to the emasculating effects of royalist political and military evisceration, though it may also expose a sense of denial over the loss of royalist military power. On occasion the imperative of action over inaction in response to a usurped royal throne is instructively melded with the duty of princes, exemplified in Richardo's well-intentioned baiting of Sforza in Act III:

Sir, I have letters here second yours, and from your best Friends, such whose affection, Faith, nor duty, ought to be suspected; They are full of Amaze and Wonder, to finde your Highness will so tamely consent to lose a Countrey that cost so much blood to purchase; Was not *Cosmo* born Prince of *Pavia?* how think you, Sir, a man of his Spirit, and Title to the Place,

[51] Karen Raber, 'Warrior Women in the Plays of Cavendish and Killigrew', *Studies in English Literature*, 40.3 (2000), 413–33 (p. 430).

should consent to hold his birth-right for another? You are deceived, Sir; Nor were *Cosmo* fit for your Friendship, if his Spirit could grow so tame and degenerate, as to set a Slave upon his Fathers Throne; Come, Sir, 'tis Flattery and dissimulation, and they are all false; this is the opinion of your best Friends.[52]

In the previous passage (above), 'Prayers find too slow Remedies' is another example of a impatience with allowing events to drag on; but it also points up a sceptical attitude towards religion which surfaces throughout the play, for example in Act IV, Scene 1, where Victoria is gently chiding the inert duke into action.

Duke: Heaven forbid the Execution of this wicked Design.

Victoria: 'Tis not the heavens, Sir, must do it; their part is here in the discourse; you must act now, as their Minister here where Justice and Nature call for your Defence; and if you do not suddenly Seize *Martino,* who thus long has abused your trust, you will see this last Seene of your life set in the blood of your self, and family.[53]

There is little evidence in the surviving records for the precise nature of Killigrew's religious bent, but such scepticism is only partially corroborated by the dramatist's *Letter concerning the possessed Ursuline Nuns* (1635), in which he remains reasonably open-minded as to the genuineness of the physical transformations undergone by the women.[54] As embodied by the Queen, royalty per se is scarcely a uniformly virtuous commodity in *The Pilgrim*, yet in the person of Prince Sforza it is invested with qualities which would doubtless have gained the approbation of the exiled court.

Giovanni: O 'tis a matchless Gallantry inhabits in him; his Princely breast is all compos'd of Honour; whether Enemy or Friend, he conquers still; so faithfull in his Promise, mild in

[52] Act III, Sc. 1, p. 176.
[53] *Ibid*. p. 192.
[54] BL, Add, MS 27,402. See Harbage, *Killigrew*, pp. 61–3.

Command, and gentle in Dispute, Constant and Resolute in dangers, never absent to himself, never transported when he overcomes, nor losing himself in disorder, nor amazed when he is worsted; I have seen him win and lose a battle, but with that evenness of Soul, as fair Gamesters use to meet their fortunes with.[55]

Honour, courage, equanimity – these are virtues which tragicomedies like *The Pilgrim* pervasively appropriate for a royalist audience. They not only pay compliment to the exiled Prince Charles, but seem to bespeak the survival of royalism itself during its darkest days (though this paradigm is potentially compromised in Sforza's tragic death at the end of the play). In fact, Act I points up a number of other virtues which would have been seized upon by exiled royalists, not least Killigrew himself, as affirming the justice of their cause: loyalty, justice, obedience, innocence, patience, endurance, suffering, honour, continence and selfless love of country all feature prominently.

Again, however, there is evidence of ambivalence. Obedience to the monarch is contingent, instanced in Sforza's response to losing his military command: '*Alphonso* the Duke may command, and 'tis just that I obey; And 'tis as great a truth, his Command ought to be just. [But] what if I will not quit the Army? 'tis not this paper can force me, *Carlo* (158). And while patience is virtuously to be displayed in suffering, there comes a time when vengeance is the prime mover, as articulated by Cosmo:

…and though I lost my Country, I kept my honour. But when they will call me friend, and injure me; smile in my face, and stab me; wish health to *Cosmo,* and put poyson in his cup; the world must pardon me, if then my passion grows untame; when I see they aim to make me the basis to build anothers

[55] Act I, Sc. 1, p. 157.

greatness on; which ere I will suffer, I'll raise a storm shall shake the proudest in their proudest thoughts.[56]

Consonance with the vengeful words of Shakespeare's Shylock is unmistakable here, revealing something of the excluded, 'outsider' mindset of the royalist exile during the 1640s and 1650s. *The Pilgrim* is in fact studded with references and allusions to Shakespeare and other canonical texts fixed in the consciousness of Killigrew's intended audience. Julia is a Lady Macbeth character, who exhibits 'the malice of a bloody and an ambitious woman'[57]; Carlo's albeit disingenuous defence of Martino in the trial scene, desiring to know why 'one that two hours since all men honoured, one that this morning was trusted and reverenced by all' is now so dishonoured[58], resembles Kent's defence of Cordelia in *King Lear*; Julia's cool pragmatism and Machiavellian independence – '*Martino,* thou hast taught me to know we are our own Gods; those thrive here that dare Fortune, she knows neither conscience nor prayer'[59] – remind us of Edmund; Julia's suicide in Act V is redolent of *Julius Caesar* – 'Make room, *Cosmo,* for thy mother: I struck not thee with half so good a will'[60]; and *Hamlet* is brought to mind both in the realisation of bloody guilt in a mother by a young prince and in specific passages of dialogue, such as Alphonso's Fortinbras-like command to 'Take up their Bodies, and let all Funeral Rites be given to these unfortunate people: and since they have born the punishment of their Crimes, let their faults have no more memory, but, with them, lie buried in their Grave'.[61] Whilst such borrowing from literary exemplars was standard practice, in an age when

[56] *Ibid*., p. 158.
[57] *Ibid*., p. 159.
[58] Act IV, Sc. 7, p. 202.
[59] Act V, Sc. 1, p. 207.
[60] Act V, Sc. 5, p. 213.
[61] *Ibid*., p. 214.

readers expected derivativeness and reworking rather than 'originality', such a strategy assumes additional significance in the context of the royalist exile, where – again – it inevitably evokes memories of 'how things were' before the theatres closed. In the circumstances of exile the familiarity of such references no longer acts simply as a courteous literary convention, but as a psychological handrail for a royalist audience – and playwright – whose world has been upturned. Just as the familiar liturgy of the *Book of Common Prayer* brings comfort and custom to royalist worship on the continent, so literature and drama provide reassuringly fixed cultural coordinates in an often hostile exilic environment.

Ambivalence is never far away, however. Loyalty is another theme in *The Pilgrim* which complicates its pro-royalist tenor, for it cuts both ways. The loyalty of Prince Sforza and Cosmo to the state pervades the drama, but the loyalty displayed by Julia in her illicit relationship with Martino seems no less admirable, or affecting: 'This Lemon in mine eye, that I may weep, and down with my hair; so: now Fortune if ever thou wert kind to Lovers, assist in this my last great action, that I may revenge and save a friend'; 'Let all perish, ere I have a hand in the ruine of my friend'.[62] Friendship, love and loyalty may be useful attributes for Killigrew to appropriate for a royalist audience, but they cannot be confined to or contained within the parameters of politically conservative characters. Similarly, while the tendentiously twinned notions of banishment and innocence are chiefly associated with the virtuous Cosmo and Sforza, they find even fuller expression in Sforza's enemy in love, Baptista, who bemoans his loathed form! scorn'd fortune! wretched *Baptista*, disgraced, banished, and despised by her I Love! O Heaven! Is there no way to conquest but through the miseries of the Innocent? My crime to this State was my faith to

[62] Act IV, Sc. 1, pp, 196, 194.

my dead prince and kinsman; which too well *Martino* and false *Julia* know; if they had any gratitude for his memory, they might long since have dispersed this cloud, having absolute power in *Millain*.[63]

Killigrew's extension of virtue to characters not only loyal but also disloyal to the state may on one level simply be the even-handedness necessary to make any late-Renaissance play read – and be performed – satisfactorily. On the other hand, it is not inconceivable that Killigrew is deliberately attempting, at least in places, to transcend the political partisanship and factionalism of the age in order for his work to attempt to breach the divide between political opposites. In this way, *The Pilgrim* sits squarely with royalist literature examined in recent years, such as romances, which communicate a more complex message than one-sided propaganda. In fact, the closest male friendship in the play is that between former adversaries of separate states, Sforza and Cosmo. Just as in Cotterell's translation of *Cassandre*, the warmest and most enduring friendships are between former adversaries, sworn enemies who have recently clashed in battle. It is an unexpected fluidity in relationship-forming and identity-fashioning, coordinate with the destabilisation of the medium of English itself when it is transferred to the exilic arena.[64]

VII

In conclusion, Killigrew's *The Pilgrim* provides compelling material with which to continue the comparatively incipient process of mapping Caroline drama of the Interregnum and Restoration on to the political, psychological and literary preoccupations of the royalist exile. I have examined the internal as well as external

[63] Act II, Sc. 1, p. 164.
[64] See D'Addario, *Exile and Journey*, p. 123.

evidence for the place and date of composition, the poignancy and of the play's title as it relates to paintings of Killigrew in later life, the writing of the play as a personal survival technique, the debt it owes to Shirley's *The Politician* and the royalist tropes it both exhibits and manipulates. Above all, perhaps, as with so much royalist writing of displacement, we have found ambiguity and contingency, as the taxing conditions of exile persistently impose themselves on normative linguistic and partisan expression. In his epistle to the reader in the 1664 folio, Killigrew wrote:

> I shall only say, if you have as much leasure to Read as I had to write these *Plays*, you may, as I did, find a diversion; though I wish it you upon better terms than Twenty Years Banishment.

On the evidence of this study of *The Pilgrim*, at least, the disingenuousness of these words resides not so much in the alleged length or status of his exile, but in the disarming substitution of 'diversion' for a work freighted with exilic significance.

УДК: 821.111:82.311.6

Борискіна Ксенія
(Запоріжжя)

П’єси Джона Шеффілда як інтертекстуальні проекції «Юлія Цезаря» В. Шекспіра

В статті представлений аналіз творів Джона Шеффілда, лорда Малгрейва «Трагедія Юлій Цезаря» і «Трагедія Марка Брута», першоджерелом яких прислужилася п’єса В. Шекспіра «Юлій Цезар». Об’єктом аналізу стали особливості реконструкції шекспірівської візії історичного сюжету, що мала місце у культурній площині хронологічно наступної за Ренесансом епохи. Саме гостра актуальність тематики, полемічність характерів протагоністів, принципова неможливість будь-яких однобічних оцінок з точки зору аксіології, а також канонічність шекспірівського підходу, що став підґрунтям для цілої низки інтерпретацій, зумовлюють поетикальну специфіку п’єс Дж. Шеффілда, що є зразками творчого переосмислення відомих історичних колізій.

Аналізовані твори ілюструють не тільки тісні контактно-генетичні зв’язки, але й особливості національної ментальності англійців. Історичне тло творчого доробку Дж. Шеффілда – буремна епоха правління Якова II та повалення монарха в результаті Славної революції – виступає каталізатором деяких суттєвих змін в ідейно-аксіологічному наповненні відверто політичного сюжету. Політичні симпатії автора знаходять своє віддзеркалення в ідеологічних імплікаціях його творів.

Спільність і своєрідність драматичних колізій, а також ідеологічне підґрунтя (зокрема, монархічний лад Стюартів, боротьба роялістів та республіканців, військова експансія Британської імперії, змодельована на прикладі Римської імперії, та догмати церкви) зумовили специфіку побутування в Англії початку XVIII ст. славнозвісного історичного сюжету про вбивство римського полководця.

Методологія «прискіпливого читання» дозволила виявити відсутність у текстах Дж. Шеффілда низки вкрай важливих епізодів, помітне спрощення характерологічного аспекту, а також введення нових сюжетних елементів, покликаних привнести зміни в

аксіологічну та онтологічну парадигму рецепції канонічного першоджерела.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, Джон Шеффілд, Юлій Цезар, п'єса, Стюарти, інтерпретація, інтертекстульність, монархія, республіка, амбівалентність.*

Слова Касія, героя Шекспірової п'єси «Юлій Цезар», про те, що згодом з'явиться безліч тлумачень причин вбивства римського диктатора «І в тих державах, що колись постануть, / На ще не знаних мовах»[1], виявилися воістину пророчими. Цей твір неодноразово перевидавався, перекладався, піддавався адаптаціям, ставився на театральних підмостках та екранізувався. Реконструкція і деструкція шекспірівської візії історичного сюжету відбувалася в різних культурних площинах у різні епохи. П'єса майже не зникала з поля зору митців протягом кількох століть. Причиною такої вражаючої популярності була і гостра актуальність тематики, і неоднозначність рушійних мотивів головних героїв, і канонічність шекспірівського підходу.

Метою цієї статті є з'ясування специфіки інтерпретації Шекспірового слова в п'єсах Джона Шеффілда «Трагедія Юлія Цезаря» і «Трагедія Марка Брута», які були опубліковані у повному виданні творів, що вийшло посмертно у 1723 р .

Актуальність дослідження зумовлена пожвавленням інтересу до компаративістичних студій, а також нагальною потребою аналізу творчої спадщини маловідомого драматурга Дж. Шеффілда. **Наукова новизна** роботи обумовлюється необхідністю заповнити існуючу у вітчизняному літературознавстві лакуну та дослідити п'єси яковітського літератора в контексті шекспіріани.

Об'єктом дослідження є специфіка інтертекстуальних експлікацій п'єси «Юлій Цезар» в різних

[1] *Шекспір В.* Юлій Цезар / Твори: в 6 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 4. – С. 288.

соціокультурних контекстах. **Предметом** безпосереднього аналізу постають п'єси Дж. Шеффілда «Трагедія Юлія Цезаря» і «Трагедія Марка Брута».

Безперечно, ці твори, що є переробками шекспірівського «Юлія Цезаря», заслуговують на особливу увагу. Адже в них проглядається певна спільність із першоджерелом, зумовлена як тісними контактно-генетичними зв'язками, так і особливостями національної ментальності. Крім того, оскільки вони написані в пізніші часи, то історичне тло, яке аж ніяк не обмежується функцією пасивного фону, виступає каталізатором деяких суттєвих змін в ідейно-аксіологічному наповненні їхнього відверто політичного історичного сюжету. До речі, республіканське прочитання шекспірівської п'єси йшло тоді майже паралельно з монархічним. Так, видавець зібрання шекспірівських творів Чарльз Джілдон у 1709 році зауважив, що сподівається на появу нової версії п'єси «Юлій Цезар», в якій протагоністові, буде відведене належне місце, а шекспірівська візія зазнає певних коректив[2].

Подібне завдання поставив перед собою і Джон Шеффілд, герцог Бекінгем (1648–1721), більш відомий як лорд Малгрейв. Перу цього державного діяча і придворного при дворі Карла II, а згодом і Якова II, належить низка поем та есе, серед яких «Звіт про Революцію», «Нарис про поезію», «Нарис про сатиру». Відомо, що він підтримував зв'язки з Александром Поупом і Джоном Драйденом. Саме Поуп підготував у 1723 році посмертне видання творів Дж. Шеффілда, яке залишилося неповним через вилучення цензорами найбільш прояковитських творів. Згодом воно

[2] Цит. за: *Dobson M.* Accents Yet Unknown: Canonisation and the Claiming of Julius Caesar // The Appropriation of Shakespeare: Post-Renaissance reconstructions of the works and the Myth / [ed. by J.I. Marsden]. – N.Y. : Harvester Wheatsheaf, 1991. – P. 17.

неодноразово перевидавалася (1726, 1729, 1740, 1753), що свідчить про популярність автора в першій половині XVIII ст.

Досі творчість Дж. Шеффілда привертала увагу відносно небагатьох дослідників, зокрема Г. Ейреса[3], Г. Чарлтона[4], М. Голдштайна[5], С. Файнеберга[6], М. Добсона[7], Л. Маршалла[8], Дж. Гріффін[9]. Усі їхні праці, на жаль, не дають цілісної картини кореляції між Шеффілдовими інтерпретаціями та шекспірівським першоджерелом. Тож, доцільним видається застосування методології «прискіпливого читання», яка може не лише відкрити приховані смисли в текстах Шеффілда, але й спростувати думку деяких шекспірознавців стосовно того, що нібито Великий Бард міг об'єднати два окремі твори в одну п'єсу.

Вважаючи, що Шекспір неприпустимо порушував правила поетики, Дж. Шеффілд доволі суб'єктивно підійшов до інтерпретації його твору, наслідком чого стала поява двох окремих п'єс. При цьому «Трагедія Юлія Цезаря» включила першу, другу і третю дії

---

[3] *Ayres H.M.* Shakespeare's Julius Cæsar in the Light of Some Other Versions // PMLA. – Vol. 25. – No. 2. – 1910. – P. 183-227.

[4] *Charlton H.B.* Buckingham's Adaptation of "Julius Caesar" and a Note in the "Spectator" // The Modern Language Review. – Vol. 16. – No. 2 (April 1921). – P. 172.

[5] *Goldstein M.* Pope, Sheffield, and Shakespeare's Julius Caesar // Modern Language Notes. – Vol. 71. – No 1. (January 1956). – P. 8-10.

[6] *Fineberg S.* From Improbus to Impius: Jefferson and Buckingham's Epitaph // Eighteenth-Century Studies. – Vol. 26. – No. 4, Special Issue: Thomas Jefferson, 1743-1993: An Anniversary Collection. – Summer, 1993. – P. 595-605.

[7] *Dobson M.* Op. cit. – P. 11-28.

[8] *Marshall L.H.* National Myth and Imperial Fantasy. Representations of Britishness on the Early Eighteenth-Century Stage. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2008. – 223 p.

[9] *Griffin J.* Shakespeare's Julius Caesar and the Dramatic Tradition // A Companion to Julius Caesar / [ed. by M. Griffin]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2009. – P. 371-398.

шекспірівської драми, а дві останні увійшли до «Трагедії Марка Брута». Точна дата появи п'єс невідома[10]. У структурному плані вони відрізняються від першоджерела тим, що Шеффілд додав наприкінці кожної дії псевдо-грецькі хори, авторство яких приписують його колезі Александру Поупу.

Як з'ясовано текстологами, саме під впливом п'єс свого поплічника А. Поупом були внесені деякі зміни до редагованого ним видання шекспірівського «Юлія Цезаря». Ці зміни мали як граматичний (приміром, найвищий ступінь прикметників), так і лексичний (введення або заміна певних лексем) характер. До речі, є відомості, що А. Поуп одночасно займався літературним редагуванням творів Дж. Шеффілда і В. Шекспіра[11].

Окрім п'єси Шекспіра лорд Малгрейв, вочевидь, користувався й іншими джерелами. Адже він був дуже добре обізнаний з давньоримською історичною конкретикою, про що свідчить, приміром, його біографічний нарис про особисте життя Цезаря[12].

Цікаво, що «Трагедія Юлія Цезаря» розпочинається з відповіді, яку автор заздалегідь дає майбутнім критикам:

Hope to mend Shakespeare! or to match his style!
'Tis such a jest, would make a Stoic smile[13].

У даному випадку він використовує символічний оксиморон «посмішка стоїка», який згодом набуде більшої предметності в рамках цієї п'єси.

Текстовий аналіз твору Дж. Шеффілда дозволяє говорити про те, що автор доволі послідовно наслідує перші три дії шекспірівської п'єси. Однак, відчуваючи, що у ренесансного драматурга Цезар – досить

[10] *Charlton H.B.* Op. cit. – P. 172.
[11] *Goldstein M.* Op. cit. – P. 8-10.
[12] *Dobson M.* Op. cit. – P. 17.
[13] *Sheffield J.* Poems on Several Occasions. To which are added the Tragedies of Julius Caesar, and Marcus Brutus. – Glasgow : Printed by R. and A. Foulis, MDCCLII. – P. 133.

невиразний персонаж, він доповнює образ римського диктатора новим змістом. Приміром, епізод з врученням корони у його творі представлений реципієнтам безпосередньо, а не опосередковано, як це було у Шекспіра, коли Каска переповідав події спантеличеним Брутові та Кассію за сценою. Ще одним своєрідним нововведенням Дж. Шеффілда став епізод, в якому Цезар наділяє Брута преторськими повноваженнями (III.II).

В основу його інтерпретації покладено аксіологічне переосмислення особистості Юлія Цезаря в політичному та моральному ключі. Саме така версія шекспірівського твору була потрібною авторові переробок, аби протиставити контраргументи цілому ансамблю про-брутівських п'єс, які виходили під егідою партії вігів[14].

Позитивна репрезентація характеру Цезаря окреслюється уже в пролозі:

That wond'rous man, who such a state inslav'd!
Yet loth he was to take so rough a way,
And after govern'd with so mild a sway,
At distance now of sev'nteen hundred years,
Methinks a lovely ravisher appears;
Whom tho' forbid by virtue to excuse,
A nymph might pardon, and could scarce refuse[15].

Дійсно, Цезар в інтерпретації Дж. Шеффілда постає у кардинально новому світлі. Можливо, у автора було власне бачення римського полководця, в яке не вписувалися такі недоліки шекспірівського протагоніста, як глухота, поява на публіці у нічній одежині, надмірна забобонність, марнославство, необґрунтована раптова зміна рішень. Саме тому всі епізоди, де відчуваються хоч якісь натяки на слабкості диктатора, повністю викреслені з цієї версії. Більш того, оскільки Цезарю не належить

[14] *Dobson M.* The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship. – Oxford : Oxford University Press, 1992. – P. 94.
[15] *Sheffield J.* Op. cit. – P. 133.

зважати на жіночу думку, то переконувати його не йти в сенат у п'єсі Шеффілда береться не дружина, а його права рука – Марк Антоній (III.VI).

Існують підстави говорити про очевидні політичні та ідеологічні імплікації художнього тексту Дж. Шеффілда. Слушним видається припущення дослідника Л. Маршалла, що схвальна репрезентація військової експансії Цезаря у цій п'єсі була своєрідним віддзеркаленням імперських прагнень Британії, для якої Рим слугував моделлю для наслідування, таким собі історичним дзеркалом[16].

На думку М. Добсона, метою Шеффілда було відродження ідеалу авторитарної монархії Стюартів. Він упереджено ставився до республіканського устрою, оскільки Славна революція (1689) понівечила його політичну кар'єру, і протягом майже усього життя йому доводилося спростовувати колишні прояковитські симпатії[17]. Подібний політичний контекст, звісно, не міг не позначитися на загальній концепції твору. Можна припустити, що сучасники Дж. Шеффілда з легкістю могли розкодовувати імпліцитні паралелі між долею Цезаря та недавнім трагічним минулим Стюартів. Однак, навіть за такого очевидного про-роялістського прочитання історичного сюжету, попри акцентування на могутності Цезаря, і в цій версії він також стає жертвою насилля.

Як і шекспірівський персонаж, герой Дж. Шеффілда добре усвідомлює свою велич і владу над оточуючими. Автор п'єси підкреслює патріотичну спрямованість вчинків римського диктатора, його занепокоєність добробутом народу. Він постає уособленням справедливості й мудрості: "Witness, ye Gods, I have no other Aim / Than to

[16] *Marshall L.H.* Op. cit. – P. 119.
[17] *Dobson M.* Op. cit. – P. 13.

advance your Good, and my own Honour"[18]. Він є таким же прибічником республіканських ідеалів, як і змовники, які очолили заколот:

How have I us'd my Pow'r, that you should fear it?
Then, to be more secure, here take my Life;
I freely offer it to every Roman.
Let out that Blood, you think boils with Ambition,
I'd rather lose it, than out-live my Fame;
Nor would accept of Pow'r, unless to please[19].

На відміну від шекспірівської п'єси, де за заповітом Цезаря римському народові залишається певна сума грошей та земельні ділянки, тут Антоній грає не на меркантильності плебсу, а на благородних почуттях, на прагненні до свободи й збереження республіканських прав. Отже, у Дж. Шеффілда Цезар постає як поборник римських вольностей. Глядач може самостійно дійти висновку, що вбивці Цезаря, скоївши ганебний злочин, завадили подальшому розвиткові римської держави на шляху до добробуту і стабільності.

У цьому зв'язку доцільно навести думку Л. Маршалла про те, що завдяки своїй патріотичній діяльності римський диктатор став зразком правителя для Британії, яка у XVIII столітті потребувала свобод, а також релігійного, морального та політичного верховенства[20]. Тож для Британської імперії, як бачимо, особа і репутація Цезаря були в ті часи ідеально зразковими.

Однак, за всіх своїх чеснот протагоніст у Дж. Шеффілда був представлений занадто схематично і поверхово. Такий персонаж, як вважає Г. Айєрс, навряд чи міг привернути увагу публіки, що звикла до вигадливих історій[21].

[18] *Sheffield J.* Op. cit. – P. 141.
[19] Ibid. – P. 142.
[20] *Marshall L.H.* Op. cit. – P. 140.
[21] *Ayres H.M.* Op. cit. – P. 186.

Вартий уваги той факт, що внаслідок однієї з небагатьох змін, здійснених Дж. Шеффілдом, трибуни Марулл і Флавій не потрапили до тексту «Трагедії Юлія Цезаря». У шекспірівській п'єсі вони виступали як другорядні персонажі, однак їхня присутність була вкрай важливою в плані демонстрації розбіжностей між римським плебсом та владною верхівкою. Замість того, щоб відстоювати права своїх підопічних, ці трибуни розганяють їх по домівках. Крім того, у Шекспіра згадується про те, що трибунів, які висловлювали незадоволення звеличенням Цезаря, змусили замовкнути. І така інформація додає амбівалентності портрету цієї видатної особистості, змальованому В. Шекспіром. Натомість, у Дж. Шеффілда усі подібні імплікації повністю зняті.

У його п'єсі відбувається деакцентуація ролі жінок у римському соціумі. Якщо Шекспіровій Порції вдається привернути до себе увагу, лише завдавши собі тілесного ушкодження, то у Дж. Шеффілда Брут прихильно ставиться до своєї дружини, покірний їй, що навряд чи відповідає римській дійсності. Тут жінка ушкоджує собі руку, а не стегно (II.III). І така, на перший погляд, дрібниця дещо позбавляє епізод тієї драматичної напруги, що відчувається у першоджерелі.

Новою у порівнянні з твором єлизаветинського драматурга є і сюжетна лінія фаворитизму римського диктатора. За версією Дж. Шеффілда, Цезар призначає Брута головним претором, але після деяких вагань той нехтує його ласкою:

Frowns had not frightened me, nor shall his Favours
With all their Syren Voice entice me to him[22].

Амбіційність і фаворитизм Цезаря автор п'єси виправдовує тим, що гнучкий підхід до політичних справ нібито

[22] *Sheffield J.* Op. cit. – P. 173.

був необхідним для збереження стабільності в державі. Реалізація власних цілей потребувала знаходження вірних людей та об'єднання їх у фракції. Кассій не належав до тих, хто заслуговував на довіру, тому він був призначений лише другим претором, і це ще більше посилило його заздрість і ненависть до Цезаря.

Характерною особливістю Шеффілдової п'єси є нівелювання будь-яких натяків на язичництво. Тут відсутні пророк і символічні видіння, яких ми зустрічаємо в шекспірівському першоджерелі. І це, на думку Л. Маршалла, ще більше наближає фікційний Рим драми до сучасної авторові протестантської Британії. Саме патріотизм і протестантизм були фундаментально важливими для британської національної ідентичності[23].

На особливу увагу, як думається, заслуговують композиційні нововведення Дж. Шеффілда, зокрема хори, якими завершуються дії п'єси. Так, у першому з них перелічуються достоїнства і вади Цезаря, а на завершення лунає заклик повернутися до первісного суспільства:

There, secure form lawless sway,
Out of pride or envy's way;
Living up to nature's rules,
Not deprav'd by knaves and fools;
Happily we all should live, and harmless as our sheep,
And at last as calmly die, as infants fall asleep[24].

Тут, як бачимо, вербалізується ностальгія за минулим, апологія пасторальної ідилічності.

Третій хор виконується духами, що дають свою оцінку вбивству Цезаря, яке має відбутися:

Know, in sight of this day's fun,
Such a deed is to be done,
Black enough to shroud the light

[23] *Marshall L.H.* Op. cit. – P. 137-140.
[24] *Sheffield J.* Op. cit. – P. 154.

Of all this world in dismal night[25].

Може здатися, що саме в цих рядках проголошено ставлення Дж. Шеффілда до змальованих ним подій, однак більш переконливими і дотичними є оцінно-експресивні рядки четвертого хору:

Where so much difficulty lies,
The doubtful are the only wise
… All this is far above our reach[26].

І зрештою, після тривалого коливання аксіологічні терези схиляються на користь Цезаря, про що йдеться в заключних рядках цієї п'єси:

Ambition, when unbounded, brings a curse;
But an assassinate deserves a worse[27].

Отже, фінал є відверто про-цезаріанським, і автор у ньому відкрито декларує власну позицію.

Перейдемо тепер до розгляду іншої п'єси Дж. Шеффілда «Трагедія Марка Брута», в якій репрезентовано четверту та п'яту дії «Юлія Цезаря». Вона помітно відрізняється від тексту шекспірівського першоджерела. Тут наявна ціла низка унікальних сюжетних ліній, які накладають нові онтологічні та аксіологічні акценти на окремих персонажів і на твір у цілому.

Зв'язок з попередніми діями Шекспірового твору забезпечується за рахунок конструювання розлогого діалогу між героями другого плану – Луцілієм і Варієм, які переповідають один одному передісторію втечі Брута до Риму. При цьому вони однаково хвалебно відзиваються як про тирана, так і про тирановбивць. Цезаря, приміром, вони називають "A Man so famed in clemency and courage", а Брута – "A man sublimely wise, exactly just"[28].

[25] Ibid. – P. 177.
[26] Ibid. – P. 189.
[27] Ibid. – P. 202.
[28] Ibid. – P. 209.

Підтримка самим автором монархічного ладу проступає крізь висловлювання посланця з Риму Долабелли, який обстоює думку, що одноосібне правління і тиранія – поняття абсолютно протилежні:

Yet these expressions shew 'tis not mere ruling,
But ruling ill you fear. When prudence sways,
'Tis happiness, not slav'ry, to be govern'd.
To bless our times with plenty, and with pleasures,
Prevent disorders, and promote diversions,
Hinder us all from hurting one another,
Take all the cares, and leave us all the joys,
Can only be accompliss'd by great power[29].

Аби посилити інтригу, драматург використовує доволі несподіваний хід: Антоній через посланця звертається до Брута з пропозицією очолити римську державу, щоб уникнути громадянської війни. Втім, останній ладен поринути у вир міжусобиць заради здобуття свободи[30]. У свою чергу, сам Дж. Шеффілд, як і його однодумці, засуджує кровопролиття, безглуздість конфліктів. Підтвердження цьому знаходимо в написаному Александером Поупом хорі до першої дії:

Oh curs'd effects of civil hate;
In ev'ry age, in ev'ry state![31]

Певна іронія застосована автором з метою увиразнення постаті Брута. У п'єсі афіняни зводять статую на честь убивці Цезаря (I.IV). Таке загальне визнання його влади і авторитету помітно контрастує з його бажанням бути лише смиренним підлеглим своєї країни: "I scarce would be superior to my slaves / Except in virtue"[32].

[29] Ibid. – P. 212-213.
[30] Ibid. – P. 216.
[31] Ibid. – P. 224.
[32] Ibid. – P. 257.

Ще одна, нова у порівнянні з оригіналом, сюжетна знахідка – лінія кохання Кассія й сестри Брута Юнії. Якщо у В. Шекспіра Кассій представлений здебільшого в негативному ключі, як заздрісний і підступний, користолюбець, то у Дж. Шеффілда його характер пом'якшується, олюднюється завдяки такому доволі несподіваному авторському рішенню[33]. У сцені спілкування Кассія з Юнією неважко побачити паралелі з епізодом із попереднього твору, коли Порція втручається у справи Брута. Кассій у подружньому житті змальований як щирий, дбайливий чоловік, що прагне захистити свою дружину і навіть ладен пожертвувати честю заради неї (II.III). Поглиблена характеристика цього персонажа змінює ставлення глядача до нього.

Думається, Дж. Шеффілд дещо відходить від концепції римськості, якої дотримувався В. Шекспір. У останнього важко знайти прояви надмірної емоційності, оскільки в його п'єсі все підпорядковується уявленням про суто римську маскулінність. Натомість у Дж. Шеффілда доволі частотними є висловлювання в емоційно-експресивному ключі, які суттєво послаблюють консистенцію римського начала в характерах його героїв. Наприклад, досить дивно чути з вуст римського воїна Варія наступні слова:

Had you perceiv'd the charms of weeping beauty,
That gorgeous dress which sorrow had put on,
(Out-shining all the gaiety of youth,
The pleasing smiles of mirth, and airs of joy)
Your gentle nature would be mov'd like mine[34].

Взагалі вся сцена II.V, так само як і другий хор, цілком присвячені роздумам про природу закоханості та її наслідки, спричиненим зізнанням Варія про його таємне кохання до Юнії. В цьому епізоді приватне

[33] Ibid. – P. 223.
[34] Ibid. – P. 237.

затьмарює будь-які прояви публічного, тобто на перший план виходять особисті бажання, а не обов'язок перед державою.

Крім того, послаблення маскулінності впадає у вічі, коли Брут починає привселюдно ридати, почувши звістку про те, що кращих сенаторів Риму вбито відповідно до проскрипцій[35]. Тут відчутна пряма критика стоїцизму – філософії, яку нібито сповідував цей благородний римлянин, згідно з якою, треба стримувати будь-які емоції та зажди демонструвати стійкість духу.

У п'єсі Великого Барда сцена складання проскрипційних списків дає можливість краще зрозуміти характер влади тріумвірату, який очолив імперію після вбивства Цезаря. У трагедії Дж. Шеффілда цей епізод відбувається поза сценою. Більш того, тут відсутня симетрія між діями прибічників і противників диктатора, що наявна в першоджерелі, а потрактування історичних подій зведено майже нанівець. Весь сюжет сконцентровано виключно на Бруті та його однодумцях, а отже підкреслена шекспірівська амбівалентність помітно розвіяна.

Серед інших нововведених епізодів слід згадати сцену III.II, в якій до рук Брута потрапляє Теодот – людина, винна в смерті Помпея. Попри всі намагання бранця пояснити, що він діяв не з власної волі, йому не вдається уникнути смертного вироку, який без тіні вагання виголошує Брут. У цьому епізоді криється ще один іронічний підтекст. Річ у тім, що Брут досить часто протягом дії позиціонує себе як натуру ніжну й тендітну. Однак його рука не здригається під час покарання єгипетського можновладця, який колись зрадив супротивника Цезаря – Помпея.

Цікаво, що в наступній сцені Брут одразу відпускає найнятого Октавієм раба-вбивцю, немовби демонструю-

[35] Ibid. – P. 243.

чи своє милосердя (III.III). Рухлива мораль цього на перший погляд благородного державного діяча показана і в сцені V. I, коли він приймає рішення помилувати римських солдат, які воювали на боці ворога.

Характерно, що прихильність Брута значною мірою залежить від національності людини, і в цьому відчувається завуальована опозиція Рима та іншої підлеглої йому крани – Єгипту. Відвертий заклик до колонізаторської політики лунає і в сцені підбадьорювання Брутом своїх воїнів: "End but that work, and then to foreign wars"[36]. Тож можна погодитися з думкою Л. Маршалла, що п'єса Дж. Шеффілда входить до групи творів, де військова експансія представлена як гарний засіб досягнення економічної та також політичної стабільності[37].

У славнозвісній сцені сварки між Брутом і Кассієм Дж. Шеффілд також зміщує акценти. Якщо у першоджерелі причиною конфлікту стало засудження Брутом одного з поплічників Кассія за хабарі, то у «Трагедії Марка Брута» благородний римлянин напряму вимагає у свого кузена гроші[38]. Це накладає певні негативні імплікації на характер протагоніста.

У Шекспіровій трагедії напруга зростає від епізоду до епізоду, адже одразу після бурхливого з'ясування стосунків з Кассієм (в емоційному плані набагато насиченішого, ніж у версії Шеффілда), Брут дізнається про смерть дружини. Натомість у «Трагедії Марка Брута» ці події віддалені одна від одної: звістку про самогубство Порції Брут одержує лише в передостанній сцені й сприймає її зовсім не так, як належить справжньому стоїку:

Oh never, never.

Had'st you beheld her with my weeping eyes,

[36] Ibid. – P. 273.
[37] *Marshall L.H.* Op. cit. – P. 132.
[38] *Sheffield J.* Op. cit. – P. 256.

When tenderly we took our latest leave;
How her love pleaded, and her beauty mov'd;
When all dissolv'd in grief, her mournful looks
She fix'd on mine! Oh never talk of comfort[39].

Ще одна розбіжність з Шекспіровим текстом присутня в останній дії. Кассій проколює себе кинджалом, але не вмирає. Брут знаходить його на смертному одрі. Акценти з публічних поступово зміщуються на приватні. Якщо спочатку Кассій намагається дізнатися, чи вдалося Брутові звільнити Рим від ворогів, то останні його турботи пов'язані виключно з дружиною. В такий спосіб драматург знижує градус маскулінності. У Шекспіра герої навряд чи б думали про приватне, коли над державою нависла загроза тиранії.

У п'єсі «Юлій Цезар» фінальним акордом слугують слова Октавія про поділ трофеїв, в яких криється неприховане застереження проти майбутньої узурпації влади. П'єса Дж. Шеффілда завершується моралізаторськими рядками "He loved his Country; but he kill'd his friend"[40].

Отже, хоча в «Трагедії Марка Брута» до певної міри й зберігається амбівалентність першоджерела (тиранія тут протиставляється свободі, амбіції – патріотизму, рабство – незалежності), її автор виставляє на показ прорахунки Брута і нівелює будь-яку можливість ідеалізації цього персонажа. Брут постає як людина, що зреклася близьких заради абстрактних ідеалів, які неможливо втілити в житті.

Поділ трагедії Шекспіра і трансформація окремих її частин у самодостатні твори дозволили Дж. Шеффілду більш рельєфно і повно розкрити характери протагоністів, зберігаючи певну неоднозначність прочитання історичного сюжету. Можна повністю погодитися з

[39] Ibid. – P. 275.
[40] Ibid. – P. 280.

думкою Дж. Гріффіт, що в обох творах лорда Малгрейва, як і у шекспірівській п'єсі, обидва герої представлені в амбівалентному ракурсі[41].

Тут наявна подвійна іконічність, адже автор одночасно спирається на дві ключові фігури з беззаперечним історико-культурним авторитетом (Цезар і Шекспір), роблячи це не стільки заради алюзивної відсилки до першоджерела, скільки заради надання вагомості та резонансу проблематиці власного твору. Досить влучним є спостереження Л. Маршалла про те, що «п'єси з політичним підтекстом, чи-то визнані, чи-то невизнані, вдало використовувалися для залучення реципієнтів. У цьому була мотивація для драматургів послуговуватися політичною риторикою. Тож, політична мета часто доповнювалася комерційною»[42].

Отже п'єси Дж. Шеффілда наочно ілюструють тезу про те, що за часів Реставрації, мистецтво активно використовувалося для пропаганди ідеології партій вігів або торі, залежно від політичних уподобань драматургів і постановників. Небезпечний потенціал п'єси, в якій зображується вбивство правителя, звісно, не міг не насторожити правлячу верхівку. Саме через це, вочевидь, п'єси Дж. Шеффілда, попри весь їхній про-цезаріанський пафос, жодного разу не ставилися на театральних підмостках[43]. Річ у тім, що Яків I та Чарльз I, як, до речі, свого часу й королева Єлизавета, активно використовували символіку Цезаря для кристалізації власного іміджу[44].

Тож, як бачимо, твори Джона Шеффілда слугують виразною ілюстрацією того, що рецепція певного

[41] *Griffin J.* Op. cit. – P. 387.
[42] *Marshall L.H.* Op. cit. – P. 121.
[43] *Pelling Ch.* Judging Julius Caesar // Julius Caesar in Western Culture / Ed. by M. Wyke. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 6.
[44] Цит. за: *Pelling Ch.* Op. cit. – P. 21-22.

художнього твору дозволяє не тільки розкрити ідейний потенціал першоджерела, але й простежити, які смислові конституенти трансформуються в процесі творчого запозичення, і які саме чинники впливають на індивідуально-авторські модифікації та новації. Озброївшись стратегією компіляції чужого слова, яка згодом стане домінантною для літератури постмодернізму, лорд Малгрейв продемонстрував, яким чином відомий історичний сюжет може побутувати в культурно-ідеологічній площині іншої епохи. В подальшому цікаво буде простежити специфіку інтертекстуальності, пов'язаної з п'єсою «Юлій Цезар» В. Шекспіра, у творах представників інших національних культур, зокрема в трагедіях А. Конті, Вольтера, М. Твена і Б. Брехта.

УДК 821.111–3

Калініченко Михайло
(Рівне)

Сенсаційна об'ява Германа Мелвілла про Шекспіра, Готорна та про національну літературу

Тема «Мелвілл і Шекспір» традиційно (у літературознавстві США – з часів появи досліджень Ч. Олсона і Ф. Матіссена; у підрадянському і пострадянському науковому континуумі – слідом за Ю. Ковальовим) розглядається в контексті виключно художніх шукань автора роману про Білого Кита. Дослідники не помічають у Мелвілла особливої схильності до теоретичної рефлексії. Таке ставлення до літературно-критичних напрацювань митця чималою мірою зумовлено неувагою до специфічності північноамериканського романтизму. Домінантною тенденцією не лише мелвіллознавства, а всієї сукупності студій літературного процесу першої половини XIX століття залишаються намагання доводити високу, елітарну сутність національного літературного продукту. Парадигмальна зосередженість на гетерогенній високій природі північноамериканського романтизму закриває можливість аналітичного сприйняття творчих контактів його фундаторів з далекою від усталених норм естетики і моральності стихією масової, сенсаційної літератури. Стаття увиразнює специфічну, зумовлену тяжінням до масової сенсаційної літератури, рецепцію творчості Шекспіра у найвідомішому літературно-критичному творі Мелвілла. Есей «Готорн та його моховиння» вперше досліджено на тлі протистояння прибічників елітарної, класичної традиції з творцями масової, сенсаційної літератури, зорієнтованої на смаки й уподобання демократичної читацької аудиторії. Літературно-критичну позицію Мелвілла кваліфіковано як вислід намагань визначити шляхи продуктивної взаємодії естетичних, художніх настанов масової і високої літератур у поступі національного красного письменства.

Ключові слова: *Шекспір, масова література, сенсаційна література, висока література, північноамериканський романтизм.*

Стан вивченості проблеми. За більш ніж півтора століття студіювання літературно-критичної спадщини Германа Мелвілла не було здійснено жодної спроби звернути увагу на її зв'язки з масовою, популярною літературою Сполучених Штатів. Зокрема, традиційна історія північноамериканського романтизму жодним чином не стимулює уваги до есею «Готорн та його моховиння», створеному Германом Мелвіллом на визначальному, зламному етапі його письменницької біографії. Він прочитується як, безумовно, яскравий, але й не дуже значущий, ледь не вторинний факт літературного процесу. Здолати таке сприйняття потрібно не лише заради необхідності віддати належне авторові. У цьому творі вміщено думки, спроможні спонукати до радикального перегляду історії та здобутків північноамериканського романтизму.

Мета публікації. Стаття увиразнює необхідність розгляду есею «Готорн та його моховиння» в контексті розвитку домінантної складової північноамериканського літературного процесу першої половини XIX століття: масової, сенсаційної літератури.

Есей написано восени 1850 року. До середини століття американська література наблизилася в напруженому протиборстві прибічників елітарної, класичної традиції з творцями масової, ницої літератури, зорієнтованої на уподобання демократичної читацької маси, необтяженої університетською освітою. Адепти високої, благородної (genteel) літератури (функціонери та симпатики літературного об'єднання «Молода Америка», рафіновані інтелектуали Нової Англії, Бостонські Браміни) вочевидь програвали. Натомість розкішно буйніла словесність абсолютно іншого штибу – масова, сенсаційна.

Передвістя її панування були помітні ще на початку століття, справжній розквіт припав на тридцяті роки,

коли з'явилися перші нью-йоркські газети з розряду «penny press»: «Morning Post» Горація Дейвіда Шеппарда та «New York Sun» Бенджаміна Дея. За рік-два кожне велике американське місто отримало подібні видання. Гранично низька вартість і галаслива сенсаційність цілком відповідали купівельній спроможності та невибагливим смакам найбідніших (тобто наймасовіших) верств населення. «Подвійне самогубство», «злодійське викрадення», «жахлива катастрофа», «криваве вбивство» – такими заголовками рясніли шпальти «penny press». До справи долучилися й численні видання у форматі кримінальних памфлетів, біографій відомих злочинців, судових репортажів, дешевих «романів у жовтих обкладинках». То була справжня медійна революція, що справила потужний вплив на американське культурне життя. Масовий читач «підсів» на сенсаційний друкований продукт.

Наклади сенсаційних бестселерів були просто фантастичними для того часу. Одна з перших ластівок – роман Сьюзанни Роусон «Charlotte Temple», надрукований у 1793 році. За життя авторки (померла 1824 року) він перевидавався понад 200 разів. Роман Марії Монк «Awful Disclosures»– типовий сенсаційний витвір про алкоголізм, релігійний мазохізм, проституцію, дітовбивства за стінами католицьких монастирів. Він залишався у продажах до самого початку громадянської війни, загалом читачі придбали понад 300 тисяч його примірників. Суперзірка сенсаційності Джордж Ліппард. Його роман «The Quaker City» (1845) – за атестацією сучасників, «найаморальніша» книга доби. Загальний наклад усіх перевидань близько 400 тисяч.

Жоден із тих, кого на початку двадцятого століття було визнано класиками американського романтизму, не знав подібного успіху, не мав можливості існувати на літературні заробітки. Готорн лише 1853 року спромігся

забезпечити родину, посівши місце консула у Ліверпулі. Засновник трансценденталізму Емерсон за джерело фінансової стабільності мав фамільну спадщину. Торо, його однодумець, грошима просто не переймався. Едгар По спромігся видати двотомну збірку «Гротески й арабески» накладом у 750 примірників. Наклад першої власноруч надрукованої збірки «Листя трави» Вітмена достеменно невідомий. За припущеннями знавців – 500-900 екземплярів. Статистика продажів також невідома, знавці підозрюють, що їх зовсім не було. Навіть уславлені майстри Ірвінг і Купер ближче до середини століття не покладалися на прибутки від літературної праці.

На такому тлі служіння високому мистецтву виглядало справою ледь не безнадійною. Натомість вабив комерційний успіх на ланах сенсаційності. Однак маємо підкреслити: система помислу автора есею «Готорн та його моховиння» була неподібною до стереотипів мислення більшості тодішніх письменників і критиків. Більшість знала лише прості опозиції: або високе – або низьке мистецтво; або елітарне – або масове. Таку поляризацію Мелвілл уважав за неприйнятну. Ще 1846 року саме Готорн схвально відгукнувся про чесноти його першого надрукованого твору, повісті «Тайпі», назвавши її «справжньою сенсацією», вартою уваги кожного американського читача[1]. Запам'ятаємо це визначення: «справжня сенсація».

Звісно, Мелвілла не обтяжувала надмірна схильність до теоретичної рефлексії. Але митецьке самоусвідомлення, художня інтуїція скеровували до розуміння: живу цілісність літератури не слід краяти на абсолютно протилежні ланки, на складові, застиглі у незмінному протистоянні. Все набагато складніше. Американському

[1] *Parker H.* Herman Melville : A Biography (Vol. 1) / Hershel Parker. – Baltimore, Maryland : The Johns Hopkins University Press, 2002. – P. 412.

письменництву не уникнути ані впливу високої європейської класики, ані дужого тиску масової, сенсаційної літератури. Легковажити високою складовою – прямувати до митецького зубожіння, деградації. Нехтувати нестримною енергією сенсаційності – простувати до згубного відсторонення від стихій національного буття. Втім, неможливо просто допасувати одне до іншого, скласти до купи елітарне і масове. То ж яким саме чином національна література спроможна поєднати несумісні, але й значущі для її поступу тенденції? В який спосіб із незмісимого здатне утворитися неподільне?

Мелвілла надихали думки про те, що письменник – частина своєї доби. Отже, якщо доба використовує мову сенсаційних газет і «романів у жовтих обкладинках», не лишається іншого, ніж опанувати цією мовою, підкорити собі. Противного разу загрожує небезпека наразитися на нерозуміння сучасників, залишитися непочутим.

Завважимо, що есей надруковано у часописі «Literary Word», яким керував Еверт Дайкінк, знаний прибічник високої, класичної традиції. Він нізащо б не погодився на з'яву в його журналі найменших згадок про ницу сенсаційну літературу. В есеї про неї – жодного слова. Але текст написано мовою сенсаційності. Літературно-критичний твір перетворено на справжнє сенсаційне об'явлення про все, що так хвилювало Мелвілла: про американську літературу, про Готорна, котрого вважав за однодумця, про величну постать Шекспіра.

Услід за публікацією він надіслав Дайкінку листа, дякуючи за швидке оприлюднення твору. Написав, що мав побоювання, аби некваліфіковані працівники друкарні не заподіяли текстові якоїсь суто випадкової шкоди. На щастя, все добре, лишень «несуттєві» дрібнички[2]. Насправді то був камінець до редакторського

[2] Ibid. – P. 775.

городу: виправлення, здійснені Дайкінком, визнано «несуттєвими». Присмак іронії відчутний також у іншому судженні про надрукований текст. Мелвілл назвав його «провокуючим»[3]. Ніби вибачився: даруйте, що проти волі написалося у такий спосіб... Насправді він тішився: вдалося зреалізувати задум, іще й обминути редактора, прибічника високого мистецтва. Слово «провокуючий» – слово особливе, марковане безпосереднім зв'язком із сенсаційною літературою. Джон Ніл, один із її лідерів, недарма завважував у романі «Randolph»: «Основою нового американського мистецтва мають бути сповнені життєвої сили та напруження художні перебільшення, що викликають занепокоєння й хвилювання, занурюють читача у стан, близький сновиддю або трансу»[4]. Провокування потужного емоційного відгуку, спричиненого вражаючими, неймовірними, фантастичними, просто брутальними перебільшеннями, було поетикальною прикметою сенсаційної літератури. Конвеєр продукування сенсаційності передбачав стандартизовану читацьку реакцію – нічого зайвого. Провокаційний зміст Мелвіллова есею за метою принципово інший. Він не стандартизує думку – розпросторює обрії читацької чуттєвості, не створює стереотипи – позбавляє від них. Наближає до абсолютно нового сприйняття сутності американського красного письменства. Переконаємося.

Усе починається із анонімності твору. На першій сторінці зазначено: «Написано мешканцем Вірджинії, котрий на липень місяць оселився у Вермонті»[5]. Навіщо

[3] Ibid. – P. 776.

[4] *Neal J.* Randolph, A Novel / John Neal. – Philadelphia : Carey and Lea Publishing Company, 1823. – P. 184.

[5] *Melville H.* Hawthorne and His Mosses (by a Virginian spending July in Vermont) / Herman Melville // Moby-Dick. A Norton Critical Edition / [edited by Hershel Parker and Harrison Heyford]. – New York : W. W. Norton & Company, 2002. – P. 517.

з'явився нікому не відомий «мешканець Вірджинії», котрий навіть прізвища не має?

Вірджинія та Вермонт – штати, вкрай неподібні не лише за географічним (Південь і Північ) та соціально-економічним статусом (сільське господарство та промисловість). Південь був ще й батьківщиною сенсаційної літератури, тоді як Північ, Нова Англія разом із Вермонтом, уособлювали тяжіння до благородних, високих здобутків. Узвичаєну опозицію Мелвілл підриває у сенсаційній спосіб. Уподобання його прибульця з Півдня незвичайні, надміру незвичайні – сенсаційно незвичайні. Йому б пасувало засвідчувати прихильність до ницої літератури, а він демонструє обізнаність у високому мистецтві. Типова культуральна опозиція Півдня й Півночі піддається руйнації. Власним прикладом «вірджинець» закликає антагоністів: облиште непродуктивне естетичне протистояння, ви маєте більше підстав для єднання, ніж для розбрату.

Які ж, власне, підстави? Про них Мелвілл також розповів мовою провокуючої інтелектуальної сенсаційності. Але, зауважимо, вкрай обережно, оскільки не забував про редакторську пильність Дайкінка.

Його «вірджинець» ретельно добирає визначення, спроможні гідно атестувати незвичайну обдарованість Готорна. Більшість дефініцій запозичена з арсеналу шанувальників високого мистецтва. Йдеться про «лагідні захоплення»[6], «високий смуток»[7], «бучний гумор»[8], про те, що «велична краса цього розуму є похідною від його сили»[9]. Пишномовність словосполук готує, вмотивовує та виправдовує появу слова «геній», уживаного на адресу Готорна: «Усе це лише найменша частина того, чим

[6] Ibid. – P. 518.
[7] Ibid. – P. 520.
[8] Ibid. – P. 521.
[9] Ibid. – P. 522.

захоплює нас геній»[10]. Отже, Готорн – геній. Саме так. Не будемо з'ясовувати, наскільки правий Мелвілл, атестуючи його за допомогою цього слова. До нього жоден із американських критиків на таке не наважувався. Та й згодом ніхто. Втім, згадувати мед, переданий до куті, не слід. Мелвілл скористався провокуючим перебільшенням, сенсаційною надмірністю. Читацьке щире здивування виникає там, де потрібно.

У такий же спосіб до есею введено тему правди життя. Започатковує її появу визнання того, що Готорн є ще й знавцем людських душ. Оцінка слушна, науковці досі не мають заперечень. Але Мелвіллу її замало. Він наполягає, що герой есею обдарований ще й здібністю «глибокого розуміння світу»[11]. Від його погляду не приховатися таємницям осяйного світла і згубної «темряви»[12], що у своїй сполуці сповивають буття. Готорн знається на правді життя.

Темою правди життя Мелвілл вкотре цілком свідомо провокував новий виплеск читацьких емоцій. Та ще яких! Украй болючих, кореспондуючих із настроями соціального невдоволення, протесту. Слова «правда», «істина» для читача популярної літератури мали специфічні, дражливі конотації. До середини століття Америка простувала в напруженні соціальних, духових конфліктів. Попереду, за десятиріччя, була громадянська війна, зумовлена не лише економічним і державницьким протистоянням Південних і Північних штатів та проблемою чорних невільників. Напливало хмаровиння суцільного економічного, морального хаосу, спричиненого недієвістю егалітаризму адміністрації президента Джексона, всеосяжною фінансовою кризою 1837 року, котра перетворила безвихідь і зубожіння на реальність

[10] *Melville H.* Hawthorne and His Mosses… – P. 525.
[11] Ibid. – P. 525.
[12] Ibid. – P. 526.

буття більшості родин. Суспільство, засноване на засадах рівності й демократизму, дивним чином починало скидатися на тоталітарне утворення, в якому населення потерпає від свавілля безкарного чиновництва, знахабнілих політиків, безсоромних правників, нещадних до простолюду фабрикантів, зажерливих фінансових магнатів. Усе це продукувало зневіру, відчай, ненависть і лють. На великі міста східного узбережжя накочувалися хвилі погромів, які чинили так звані «нейтивісти», переконані, що справжніми американцями заслужують бути лише етнічні англосаксонці, протестанти за віросповіданням. Не менш кошмарними були криваві сутички між вуличними бандами, бійцівськими клубами, що ворогували за панування над районами Нью-Йорка, Бостона та інших великих міст.

Несправедливість, страхіття буття надихали професіоналів популярної літератури на особливо галасливу сенсаційність, котра відкривала читачеві жахливу правду про Америку. Демократичні ідеали батьків-засновників і мужніх патріотів занапащено й перекручено, в країні все іде шкереберть. Удавано добропорядна еліта, стовпи суспільства, можновладці та багатії перетворилися на огидних, криводушних і безпринципних хижаків, позбавлених сумління, гідності, релігійних переконань. Двоєдушній еліті незрідка протиставлялися злочинці. Акцентувалося на тому, що грабіжники та вбивці постають не лише жертвами суспільства або протестантами. Вони щиріші – отже, за своєю моральною сутністю кращі за удавано добропорядну еліту. Зокрема, герой відомого роману Джорджа Ліппарда «The Quaker City» рецидивіст, кримінальний авторитет на прізвисько Девіл-Баг поставав людиною, спроможною на великодушні, героїчні діяння. На противагу йому заможні й поважні мешканці Філадельфії попри напускну доброчесність гляділися абсолютно

аморальними. Головний злочинець іншого популярного роману «G'hals of New York» Неда Бантлейна давав таку характеристику суспільству: «Ніде в цій країні немає справжньої доброчесності й порядності, ви не знайдете їх ніде, окрім як серед професійних правопорушників»[13].

Правда сенсаційної літератури вкорінювала в читацьку свідомість зневіру, відчай, цинізм, заперечувала існування будь-яких суспільних, моральних цінностей. Жодної іншої правди, спроможної не коритися цій темній, безжальній правді, пересічний американський читач, полоненик сенсаційної літератури, не знав та, мабуть, й не хотів знати, оскільки звідки ж їй було взятися?

Отже, слова про те, що твори Готорна оспівують «темряву» буття, провокували читача визнати, що він — «наш лагідний Готорн» – теж долучений до цієї темної, злої правди.

У ряд із темою такої правди велично підводилася нова тема. Тема Шекспіра – концептуальне осереддя есею. Тут найголовніше. Найзаповітніші Мелвіллові думки.

Він вкотре вдавався до інтелектуальної провокації. Наполягав на тому, що правда Шекспірових творів цілком сумірна із правдою Готорна та й загалом всієї американської сенсаційної літератури. Вона така ж похмура, вражаюча, нестерпна. Вона темна, ірраціональна, безкомпромісна й незбагненна: «... це з'явлення інтуїтивної Правди, ніби спалахи на небокраї ... саме вони роблять Шекспіра Шекспіром. Промовляючи вустами своїх темних персонажів – Гамлета, Тімона, Ліра, Яго – він утілював у своїх творах таку правду, що будь-яка нормальна, психічно здорова людина вважала б за безумство натякувати на подібне»[14].

---

[13] *Buntline N.* The G'hals of New York / Ned Buntline. – New York : Robert M. De Witt, 1850. – P. 134.

[14] *Melville H.* Hawthorne and His Mosses… – P. 526.

Поставити Шекспіра на один щабель із американськими постачальниками масової друкованої продукції – сенсація, спроможна спровокувати потужну читацьку реакцію. Вона й спровокувала. Наприклад, Готорнова теща, жінка освічена, залюблена у книжки, просто впала в розпач: «Жодній мудрій людині, при всій повазі до літературних здобутків Готорна, не слід насправжки рівняти його з Шекспіром. Шекспіром! Із найвеличнішим представником людства!»[15]. Реакція літераторського табору також не забарилася. Генрі Лонгфелло надіслав Готорну два примірники щойно видрукуваного часопису «Literary Word» та листа, в якому запевняв, що вважає зміст есею цілком слушним. Лонгфелло – чільний прибічник високої літературної традиції. Йому, нібито, не було рації вітати спробу рівняти Готорна й Шекспіра. Але ж привітав. Імовірно, Мелвіллова сенсація таки спричинилася до певних зрушень у свідомості майстра високого письменства. Достеменно відомо також, що поява есею зумовила зростання акцій Готорна на ринку друкованої продукції. Тиражі його книг не сягнули накладів «романів у жовтих обкладинках», але зросли суттєво.

Таким чином, сенсаційне об’явлення про Готорна та Шекспіра виявилося результативним. Утім, не лише за комерційною шкалою. Типологічний ряд, що його вибудував Мелвілл: сенсаційна література, Готорн, Шекспір – уявнював його сподівання на резонанс у митецькому середовищі. Реакція Лонгфелло підтверджує, що вони не були марними. Але Мелвіллу праглося більшого.

Наступне речення вартує особливої уваги. Цитуємо мовою оригіналу: «...Lear the frantic King tears off the mask, and speaks the same madness of vital truth»[16]. Йдеться

[15] *Parker H.* Op. cit. – P. 725.
[16] *Melville H.* Hawthorne and His Mosses… – P. 525.

про мудру (sane) та водночас безумну, божевільну (madness) життєво значущу правду, котру промовляє король Лір. Мелвілла не лише складно перекладати, інколи навіть нелегко адекватно сприймати прочитане, що засвідчує редакційна правка цього речення, здійснена Дайкінком. Якась нісенітниця, вірогідно, подумав він: мудра та безумна... Помилка? Замість «мудра» написав «стара» (same). Ніби пасує, оскільки Лір – людина не молода... То було єдине виправлення, котре Мелвілл не міг поцінувати як «несуттєве».

У нього божевільний Лір, зриваючи маску, промовляє «мудру й безумну, життєво значущу правду». Дайкінкова виправа позбавляла текст антиномії, принципово важливої для його змісту: Шекспірова правда безумна, але вона й мудра. На відміну від правди ремісників сенсаційної літератури, здатних втілювати лише одну – суто безумну правду. Завдяки зусиллям фахівців-текстологів у немалій частині наступних передруків текст відтворюється без Дайкінкової правки. Цілком природне питання: чи завадила вона авторському провокаційному задуму? Завадила, звісно. Втім, найменшою мірою.

Прочитаємо ще уривок: «Сьогодні світ такий же молодий, як того дня, коли його було створено, ранішня роса на Вермонтському лузі охолоджує мені ноги так саме, як колись охолоджувала Адамові ноги райська роса... Ще не висловлено й мільярдної долі з того, про що слід казати, а те, про що ми вже встигли сказати, лише примножує шляхи до того, що самою долею ми приречені сказати...»[17].

Пригадуєте щось подібне? Книга «Проблеми поетики Достоєвського» Михайла Бахтіна: «...нічого остаточного у світі не відбулося, останнє слово світу та

[17] Idid. – P. 530.

про світ ще не сказано, світ залишається відкритим і вільним, усе ще попереду й завжди буде попереду»[18]. Суголосся вражаюче. Між Мелвіллом і Бахтіним історична прірва. Думки ж напрочуд схожі, поєднані енергією впевненого зазирання в майбуття.

Підсумуємо: до яких висновків провокував читацьку чуттєвість цей незвичайний літературно-критичний твір, яку прийдешність американського красного письменства він пророчив? Відтворимо основні провокаційні тези. Дуже коротко.

Нища сенсаційна література царює на ринку друкованої продукції. Промовляє темну, безумну правду про Америку. Читацька свідомість до неї звикла, нічого іншого не сприймає. Майбутнє за літераторами, котрі подібно Готорну, здатні опанувати мовою нищої літератури, справжньою мовою доби. Але сенсаційна безумна правда – не останнє слово світу та й про самий світ. Попереду інше слово, інша правда. Приклад Шекспіра, що промовляв безумну та водночас мудру правду, таку можливість засвідчує. Все ще попереду й завжди буде попереду.

Деталізувати подробиці цього поступу Мелвілл не збирався. Сенсаційне об'явлення подробиць не потребує. До того ж на часі був «Мобі Дік» – прямий вислід його переконань. Готорну він повідомив відразу по завершенню роману: «Я написав злу книгу, але почуваюся непорочним агнцем». Міг би висловитися в інший спосіб: безумну й мудру книгу – було б точніше.

Висновки. Літературознавча спільнота не звертає уваги на те, наскільки міцно пов'язані творчість Мелвілла та й загалом усі здобутки північно-американського романтизму зі стихією сенсаційної

[18] *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского / Михаил Михайлович Бахтин. – М. : Худож. лит., 1972. – С. 285.

літератури. Навіть нещодавня наступальна активність «cultural studies» нічого не змінила. Однак історико-літературні студії – не застигла царина. Дослухаємося Мелвілла: «Ще не висловлено й мільярдної долі з того, про що слід казати...». Або Бахтіна: «усе ще попереду й завжди буде попереду».

УДК: 82.193.3 : 82-193.5

Ніколаєнко Світлана
(Київ)

Єлизаветинські любовні сонети в дзеркалі модерністської критики

Стаття присвячена рецепції єлизаветинських любовних сонетів у модерністській критиці, яка приваблює своїм еклектизмом і різноманіттям підходів до вивчення ренесансної поезії. Досліджуються особливості сприйняття ліричної творчості англійських поетів Т. Вайєта, Г. Говарда, Ф. Сідні, Е. Спенсера в ретроспективі літературно-критичної думки початку ХХ століття. Здійснюється огляд літературно-критичної рецепції лірики Е. Спенсера. Розглядається безособистісна поетична теорія Т. Еліота як спосіб втечі від індивідуальності та емоційного резонансу. Аналізується видання Дж. Лівера "Єлизаветинський любовні сонети", в якому автор формує домінанти модерністської течії в ренесансознавстві та висловлює думку про другорядність поетів-єлизаветинців по відношенню до В. Шекспіра, звинувачуючи їх в нестачі шекспірівського універсального бачення світу. Літературознавець висуває концепцію дуалістичного світорозуміння англійських поетів, яка втілилась в особливостях форми і змісту англійського сонета. Розглядається критичне ставлення модерністів до використання алегорії у творчості Е. Спенсера. Р. Тьюв вбачає в єлизаветинській ліриці передвісницю метафізичної поезії.

Ключові слова: *модерністська критика, англійський ренесансний сонет, Е. Спенсер, Т.С. Еліот, Дж.В. Лівер, алегорія.*

Модернізм – "складний і суперечливий комплекс художніх явищ, що визначив магістральні напрями в мистецтві ХХ ст."[1] Модернізм ставив собі за мету

[1] Лексикон загального та порівняльного літературознавства / [заг. ред. Анатолія Волкова]. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 342.

оновити існуючі мистецькі форми та канони у відповідності з вимогами часу. Модернізм як літературно-критичний напрям, не став монолітним, як романтизм чи реалізм, він скоріше об'єднав багато течій та шкіл, часто зовсім не схожих одна на одну. А тому важливим є вивчення рецепції єлизаветинської любовної лірики крізь призму дискурсу модернізму, що й обумовлює **актуальність** нашого дослідження.

Метою даної розвідки є огляд літературно-критичної рецепції ліричної творчості англійських поетів-єлизаветинців, зокрема, Едмунда Спенсера з його сонетарієм "Аморетті та Епіталама", в річищі модерністської критики, що була панівною в першій половині XX століття й відлуння якої ми відчуваємо до сьогодні. Так, **наукова новизна** дослідження полягає в узагальненні літературно-критичних підходів модернізму до рецепції єлизаветинської поезії і, зокрема, сонетарію Е. Спенсера "Аморетті".

Об'єктом дослідження є модерністська критика єлизаветинської поезії. **Предметом** дослідження виступають панівні концепції літературознавців першої половини XX ст.

Модерністи мали "принципово новий погляд на сутність і призначення мистецтва і відкидали арістотелівський принцип мімезісу, наслідування природи, що панував з часів Ренесансу до кінця XIX ст. Мета мистецтва, твердили модерністи, – не створення копій дійсності, а самовираження митця, витворення нової самоцінної реальності"[2], що залежить від суб'єктивних поглядів автора та реалізується в своєрідному творенні міфу, який часто є умовним, деформованим і навіть абсурдизованим зліпком дійсності.

[2] Там само.

“Важливою рисою модернізму є суттєво інша, порівняно з гуманістично-ренесансною, концепція особистості. На місце гармонійного співіснування Бога, людини і навколишнього світу модернізм висуває ідеї абсурдності людського буття, несумісності законів людської логіки та принципів існування ворожого людині навколишнього світу, подрібненості людської свідомості, її залежності від підсвідомих імпульсів та інстинктів”[3]. На перший план виходить суб’єктивність, антиреалістична спрямованість, подрібненість, символізація, міфотворчість, орієнтація на потік свідомості, монтаж, умовність, руйнування традиційних уявлень про сюжет і композицію твору, відтворення в ньому часопросторових характеристик, схильність до іронії та пародіювання, скерованість на гру. Модернізм виходив за межі літератури і ставав явищем, що охоплювало різні види мистецтва.

Щодо історії виникнення модернізму як літературної течії, то і досі вчені сперечаються, коли він зародився, але саме модернізм здійснив докорінний переворот у розумінні мистецтва та історії. Модерністська літературна течія радикально змінила рецепцію ренесансної поезії. Малькольм Бредбері (Malcolm Bradbury) та Джеймс МакФарлейн (James McFarlane) окреслюють модернізм рамками 1890–1930 рр., хоча помітний його вплив на літературну критику починає відчуватися після Першої світової війни. Змінюється власне розуміння історичного процесу і відбувається перехід від лінійної до циклічної парадигми розвитку. Метью Арнольд, один із основоположників модерніст-ської поетики, констатував занепад історії, а сучасний світ бачив хаотичним, фрагментарним і грубим. Маючи песимістичний погляд на історичні процеси й сучасність, критики модер-

[3] Там само.

ністського напряму тяжіють до аналізу текстів поза історією.

У 20-ті роки минулого століття у літературознавстві формуються альтернативні щодо романтично-експресивної критики погляди на Ренесанс. Їх висловлюють, зокрема, Т.С. Еліот (T.S. Eliot), Ф.Р. Лівіс (F.R. Leavis) та І.А. Річардс (I.A. Richards). Їхня оцінка ренесансних авторів і текстів широко сприймається в англомовному світі. Представники "нової критики" Джон Кроу Рансом (John Crow Ransom), Аллен Тейт (Allen Tate), Клінт Брукс (Cleanth Brooks) і В.К. Вімсатт (W.K. Wimsatt) підтримують погляди британських модерністів, особливо стосовно рецепції метафізичної поезії. Дж. В. Лівер у своєму коментарі до видання "Єлизаветинські любовні сонети" (J.W. Lever, *The Elizabethan Love Sonnets*, 1966) формулює домінанти модерністської течії у ренесансознавстві. Попри свою назву ця модерністська літературна течія є консервативною за своєю природою. Т. Еліот вважає: "Інновації в мистецтві виникають в руслі традиції"[4]. Поезія спроможна врятувати людство, оскільки вона є досконалим, єдино можливим засобом подолання хаосу. Зокрема, в поезії метафізиків модерністи вбачали справжню реальність як вираз буття. Драматична лірика Ренесансу відображає, на їхню думку, органічну єдність суспільства того часу. Ностальгія модерністів за ренесансною інтеграцією соціальної та духовної сфери призводить в результаті до піднесення ними менш відомих англійських поетів.

У передмові до видання єлизаветинських любовних сонетів Дж. В. Лівер робить припущення, що байдужість до них у XX ст. була успадкована від пізніх романтиків і спричинена поглядом на поезію як на одкровення. Показово, що на думку Лівера, англійські сонети

[4] *Eliot T.S.* The Sacred Wood: Essays on Poetry and Criticism (1920) / Thomas Stearns Eliot. – Kessinger Publishing, LLC, 2010. – P. 54.

потребують серйозного та поглибленого вивчення. Він не погоджується з Дж. Лі, який твердив, що їм бракує оригінальності й щирості. Цілком очікувано він надає перевагу шекспірівським сонетам, дорікаючи іншим сонетистам за надмірну експресивність та особистісність. Як і Дж. Лі, Лівер вважає Едмунда Спенсера другорядною постаттю порівняно з Вільямом Шекспіром. На його погляд, Спенсерові бракує шекспірівського універсального бачення світу.

Оцінка Дж. В. Лівера є даниною добре розвиненій модерністській критичній традиції. Його концепція базується на дуалістичному світорозумінні англійських поетів. Цим і пояснюється те, що їм складно було слідувати традиціям континентального петраркізму. "Латинські" культури Італії та Франції природно сприймають взаємозв'язок між духовним і фізичним світами. Науковець стверджує, що англосаксонська ментальність характеризується протиставленням "Я і Світ", тоді як романські культури наголошують на інтеграції мікро- і макрокосмів. Він вважає, що в Англії й Італії Бога розуміють по-різному, тож, відповідно, англосаксонське колективне підсвідоме впливає на особливості змісту і, навіть, форми англійського сонету.

Згадана лірична збірка "Єлизаветинські любовні сонети", з точки зору модернізму, демонструє перехід англійської поезії на вищий щабель свого розвитку. На думку Дж.В. Лівера, індивідуалізм у тогочасній Англії потребував іншого, принципово нового, способу вираження, несхожого на континентальний. Вайєтт був першим, хто збагнув, що сонетна форма здатна виразити складні переживання особистості й відповідає такій необхідності. Змушений пристосовувати своє бачення до структури, Вайєтт змінює схему римування та форму вірша, чужого англійському способу мислення. Він трансформує сонет, роблячи доступнішим для розуміння,

і таким чином започатковує традицію, яку розвинуть згодом його наслідувачі – Філіп Сідні, Едмунд Спенсер, Вільям Шекспір, Джон Донн та поети XVII ст. Лівер стверджує, що краща любовна лірика Вайєтта була насправді драматичною за своєю сутністю. Егоцентризм англійського ліричного героя – тюдорівського закоханого, – не допускає мрійливості, ілюзорності романтичного бачення світу. Новації Вайєтта стали першою ластівкою весни англійської поезії та своєрідним підґрунтям для майбутнього злету шекспірівського сонета.

Графові Серрею також не властиве романтичне світосприйняття. Його експерименти з віршованою формою дають сонетові логічно пов'язані катрени, що є протиставленнями тези й антитези та подальшим синтезом думки. В своїх віршах Серрей – споглядач, реаліст радше ніж інтерпретатор містичної єдності зі світом природи. Його ліричний герой – сильна особистість. На думку Дж.В. Лівера, поет досягає логічно збалансованої схеми римування, чим надає англійському сонетові потенціал для подальшої зміни, чіткість і об'єктивність, – усе це пізніше використали поети-єлизаветинці.

Серрей та Вайєтт зробили перші кроки у напрямі реалістичного сприйняття й відображення дійсності в своїй ліричній творчості, тим самим обумовивши основні тенденції еволюції англійської поезії XVI ст., розвиток якої виявився у поліваріантності тем любові та тілесного кохання.

Ф. Сідні є попередником В. Шекспіра та сучасником Е. Спенсера. Сонетним циклом "Астрофіл і Стелла" він кинув виклик традиційному погляду на куртуазне кохання. З точки зору Дж.В. Лівера, Сідні здійснив спробу зірвати з куртуазного кохання завісу штучності та відкрити чуттєвість, істинність і велич справжнього людського почуття. У його сонеті увага зосереджена на

відображенні внутрішнього конфлікту ліричного героя та на психологічному нюансуванні пережитих ним почуттів. У попередників Ф. Сідні – Вайєтта та Серрея – не прослідковується подібної глибини психологізму.

Ліричний герой Ф. Сідні має яскравий психологічний портрет. "Будучи британцем, він покладається на здоровий глузд більше, ніж на метафізику чи інтуїцію"[5]. Ф. Сідні досліджує характер, особисті взаємини, самовідчуття в соціумі. Та найважливішим для поета є "Я" – відображення внутрішнього світу ліричного героя та його земного життя. Таким чином він акцентує увагу більше на особистісному, ніж на загальному. Він зображує любов як фізичний феномен. Його дама серця – земна жінка. Персоніфікація є одним із найяскравіших тропів, вжитих Сідні, щоб втілити Астрофілову дилему почуттів та виразити внутрішню дихотомію, притаманну англійській душі. У ренесансознавчому дискурсі творчість Ф. Сідні посідає важливе місце, бо вона формує передумови для шекспірівського синтезу, що досягне одночасного стереоскопічного фокусу на внутрішній та зовнішній панорамі людського буття. Дж.В. Лівер приписує "Астрофілу і Стеллі" надзвичайну роль, яку відіграла ця збірка, спонукаючи англійських поетів відмовитися від "романтичних ілюзій" заради реалізму. Сонет у книзі Лівера розглядається не лише як проміжна ланка в еволюції літературних форм, а й як відмова від ідеології католицької Європи.

У той час як у сонетах Ф. Сідні неувзаємнене кохання роз'єднує дух і розум, протиставляючи їх один одному, в "Аморетті" Е. Спенсера вони об'єднуються у священному шлюбі, чим і є для автора взаємне кохання. Як знак Божої милості шлюб надає коханню космічної сили. На противагу італійській залежності від "транс-

[5] *MacArthur J.H.* Critical contexts of Sidney's Astrophil and Stella and Spenser / Janet H. MacArthur. – University of Victoria, 1989. – P. 28.

цендентних сил душі”[6], геній Спенсера зображує чесноти, які асоціюються з антиаскетичною свідомістю, що об’єднує природу і дух.

Метою Спенсерового мистецтва є спроба трансформувати любов у видимий знак вищої правди. В сонетному доробку Спенсер покладається на культурний авторитет неоплатонічного ідеалізму. Закохані в “Аморетті” презентують диво поєднання раціо та любові, що веде обох до найвищих чеснот і правди. Дж.В. Лівер приходить до висновку, що любов у Спенсера – етична, не еротична. Окремі миті еротики в “Аморетті” розчинені в простій алегоричній “маніфестації невимовного дива природи”[7]. Звернення до тіла є денатуралізованими символами, метафізичними атрибутами, що існують в уяві. Для ліричного героя “Аморетті” природне благочестя його коханої є найвищою спокусою. Імпульсом до створення сонетів Е. Спенсера є його ідеалістичне світосприйняття, а не лише запаморочливе чуттєве бажання, як, приміром, у егоцентричного Астрофіла – героя Ф. Сідні. Спенсеру, як нікому з англійських сонетистів, вдалося поєднати в “Аморетті” один із найвищих ідеалів епохи Відродження – зустріч небесної та земної любові. Саме в цьому сенсі сонети Спенсера – спекулятивні та метафізичні, народжені в щасливому поєднанні християнської подружньої любові та неоплатонізму. “Аморетті” – історія любові, що дуже рідко трапляється у житті. Шлюб, здається, пропонує вихід із дилеми англійського дуалізму. Але Дж. Лівер вважає, що не завжди запропонований Спенсером синтез, як сублімований, платонічний, філософський та трансцендентний, може забезпечити остаточне вирішення проблеми, і в цьому сенсі він є регресивним.

[6] Ibid. – P. 30.
[7] Ibid.

Модерністи віддають перевагу миттєвості й драматичному розвитку, саме цього не вистачає, на їхній погляд, ліричній збірці "Аморетті". Патрік Кратвел в роботі "Шекспірівський момент" (Patrick Cruttwell, *The Shakespearian Moment*, 1960), опублікованій за кілька років після праці Лівера, зауважив відчутний брак в "Аморетті" Спенсера натуралістичних картин тілесного кохання. Виходячи з цього, літературознавець наголошує на занепаді англійської поезії єлизаветинської доби перед так званим "шекспірівським моментом", що передував Джону Донну.

"В останні роки XVI ст., – зазначає П. Кратвел, – почала виникати нова ментальність – критична, драматична, сатирична, складна і непевна: з нею і виник новий стиль поезії, що мав її виразити. Ми можемо назвати його метафізичним чи зрілим шекспірівським, на наш розсуд: насправді, це той самий стиль, однак він має варіації щодо вираження предметів і форм або цілей, яким він слугує. Дуже важливо зрозуміти, що сам Шекспір добре знав про те, що народжується нове, і він розумів, що саме"[8].

Дж.В. Лівер наголошує на поміченій ним традиційній відмінності між пристрастю, розумом та захопленням жінками у сонетах Ф. Сідні та Спенсеровим "спокійним, більш прийнятним різновидом сімейного кохання"[9]. Окрім цього Лівер критикує Спенсера за надмірне захоплення алегорією як художнім засобом у порівняні з модними в ті часи віяннями: метафорами та персоніфікаціями. Більш того, алегорія, на думку науковця, надає збірці Спенсерових сонетів латинського романтичного забарвлення, що суперечить тим первин-

[8] *Cruttwell P.* The Shakespearean Moment and Its Place in the Poetry of the 17th Century / Patrick Cruttwell. – New York : Random House, 1960. – P. 39.

[9] *Lever J.W.* The Elizabethan Love Sonnet / J. W. Lever. – London : Methuen, 1966. – P. 96.

ним зародкам реалізму, що відчуваються в ліричній творчості Вайєтта, Серрея, Сідні.

Доведена до досконалості алегорична техніка Спенсера сприяє створенню ліричних персонажів, які є символічними, а не "привнесеними із реального життя"[10]. З іншого боку, алегорія є перешкодою для самовираження і саме тією причиною, з якої англійські поети почали використовувати сонетну форму, надаючи їй перевагу. На нашу думку, теза щодо неможливості та архаїчності використання алегорії в сонетах є дещо упередженою. Девід Норбрук (David Norbrook) дає наступне пояснення ставленню модерністів до алегорії: "Алегорія бачилась як розмитий, нечіткий, ковзаючий між формою та змістом, між публічним та індивідуальним поетичним голосом художній засіб. Справжня поетична єдність була органічною або символічною і віддзеркалювала безсумнівний зв'язок між традицією та індивідуальним талантом"[11].

Дж.В. Лівер вважає, що Е. Спенсер заплатив дуже високу ціну за спробу використати алегоричні засоби у сонетному циклі "Аморетті". На його думку, цикл відзначається "естетичною незграбністю" та "умовними невідповідностями". На додаток Спенсер демонструє "регресивну тенденцію" до вживання алітерацій та архаїчної мови. Окрім того, Лівер не визнає за новаторство спенсерівську схему римування, послаблену рамками сонету. Науковець наголошує, що Спенсер уникає зображення чуттєвого сприйняття. "В творах поетів-єлизаветинців, – пише він, – феноменальний світ сприймався, безумовно, як справжнє поле поетичної творчості для створення сонетів. І не було встановлених

[10] *MacArthur J.H.* Op. cit. – P. 31.

[11] *Norbrook D.* Poetry and politics in the English Renaissance / David Norbrook. – London : Routledge and Kegan Paul, 1984. – P. 2.

меж щодо способів вираження реальності”[12]. Вони окреслили сучасне бачення світу, тоді як Спенсер звертався до минулого. Чуттєвість англійських поетів зумовлювала надзвичайний інтерес до всіх проявів і форм людської поведінки, породжуючи намір і бажання пережити все до самих “нервових кінчиків”[13]. Лівер розглядає поетів-єлизаветинців як представників ренесансного гуманізму, як поетичних авантюристів і, навіть, деякою мірою підприємців, що просто займають нові поетичні території й досліджують природу людської особистості та мікрокосм людини.

Починалися найкращі часи англійської поезії. “В останнє десятиліття XVI ст. ренесансна квінтесенція ідей та емоційного резонансу буде здаватися такою, що досягне свого апогею”[14]. Практики духовного самовдосконалення поетів-єлизаветинців ведуть до вирішення універсальних антиномій та інтеграції природи і духу у внутрішньому світі людини.

Єлизаветинський любовний сонет досягає найвищої тематичної трансформації та відображення філософської глибини у В. Шекспіра. Його сонети звертаються до інтелектуальної сили та інтуїтивної чуттєвості свого часу і виражають їх у геніальному синтезі.

Еволюція самосвідомості, що традиційно дотична до розвитку ренесансного антропоцентризму, зображується як “Англійський момент” культурної історії. Він увіковічнює людину як міру всіх речей. Як і у багатьох критиків першої половини XX ст., аналіз Дж.В. Лівера позначений національною специфікою. Британські дослідники іноді тяжіють до елітарності й, навіть, до шовінізму в своїх спробах довести культурне домінування англійських ренесансних поетів. Дж.В. Лівер віддає

[12] *Lever J.W.* Op. cit. – P. 137.
[13] Ibid. – P. 140.
[14] *MacArthur J.H.* Op. cit. – P. 33.

належне традиційній концепції, сформульованій Т. С. Еліотом, який в результаті дослідження сонетної спадщини єлизаветинської доби визначає період гегемонії метафізичної поезії.

Певна переоцінка метафізичної лірики розпочалася після виходу антології Г.Дж.С. Грієрсона "Метафізична лірика та поезія XVII століття" (H. J. C. Grierson, *Metaphysical Lyrics and Poetry of the Seventeenth Century*, 1921). Це видання супроводжувалося знаменитим есе Т.С. Еліота "Метафізичні поети" та надавало ліриці Джона Донна і творам інших англійських поетів статусу спадкоємців найвищих досягнень ренесансної поетичної традиції. Для Еліота і Грієрсона метафізична лірика стала предметом психологічного інтересу. В одному зі своїх численних інтерв'ю Еліот передбачив вплив експресивності метафізичної лірики на ментальність європейців.

Наприкінці п'ятдесятих років минулого століття ряд критиків-літературознавців, серед яких слід згадати ім'я Розмунди Тьюв (Rosemond Tuve), почали відзначати суттєве зростання інтересу до єлизаветинських поетів. І більш того, вони зробили слушний висновок про те, що єлизаветинська поезія була передвісницею метафізичної. У відомому есе "Традиція та індивідуальний талант" Еліот говорить про творче поєднання думки і почуття через гармонію ренесансу, яка була втрачена англійською традицією часів Мільтона і Драйдена.

Еліот робить акцент на безособистісній поетичній теорії як способі втечі від індивідуальності та емоційного резонансу. Поет стає посередником, який сприймає традиції та пропускає їх крізь призму свого таланту, створюючи "зрілі" твори. Дж. Лівер також зосереджує увагу на концепції генія, підтримуючи погляди Т.С. Еліота, хоча геній, на його думку, виявляється на рівні індивідуальності. "Англійський геній говорить через Шекспірові сонети, так само як італійський геній –

через сонети Петрарки"[15]. Він вважає, що Ф. Сідні не виходить за рамки особистого та психологічного егоцентризму, а Е. Спенсер занадто занурений у середньовічну алегоричну традицію.

Трактуючи любовні єлизаветинські сонети як відмову від романтичного кохання, що призводить до жорстокого внутрішнього конфлікту, Дж. Лівер акцентує увагу на бажанні сонетистів уникнути протиріч свого часу, що було викликане відчуттям кризовості гуманістичних ідеалів Відродження в соціально-культурному вимірі суспільної свідомості кінця XVI ст.

Поява антології "Єлизаветинські любовні сонети" під редакцією Дж. Лівера була обумовлена тодішньою суспільною байдужістю до єлизаветинської поезії і стала своєрідною спробою запрошення до перегляду загальноприйнятих критичних підходів до єлизаветинської та метафізичної поезії. Модерністські критики вважали, що у цих двох течій набагато більше спільного, того, що об'єднує, ніж того, що розділяє їх.

Предметом подальших досліджень рецепції єлизаветинської поезії бачиться розгляд її в контексті сучасних літературних критичних напрямів, таких як критика читацького відгуку, новий історизм та феміністична критика.

[15] *Lever J.W.* Op. cit. – P. 256.

УДК 821.133.1(8)Сезер.09

Кутилина Марина
(Харьков)

Образы шекспировской «Бури» в латиноамериканской интерпретации Эме Сезэра (Мартиника)

Кутіліна Марина. **Образи шекспірівської «Бурі» у латиноамериканській інтерпретації Еме Сезера (Мартініка).**

Стаття присвячена дослідженню та осмисленню трьох образів п'єси «Буря» мартініканського драматурга Еме Сезера в контексті пошуку культурної самобутності у франкофонних літературах Карибського басейну. Проводиться порівняльний аналіз «Бурі» Шекспіра та Сезера; згадуються інші латиноамериканські інтерпретації п'єси. Зокрема, відзначена авторська позиція на злободенну політичну та духовну проблему Карибських островів, важливу для всього постколоніального простору.

Ключові слова*: франкофонна література, Карибські острови, Еме Сезер, національна самобутність, негритюд.*

Объектом этого исследования является пьеса «Буря» мартиниканского драматурга Эме Сезэра в контексте поиска культурной самобытности во франкофонных литературах Карибского бассейна. **Предметом** исследования является сравнительный анализ трёх образов Просперо, Ариэля и Калибана в сравнении с шекспировскими образами. В литературном и культурно-философском дискурсе всемирной литературы символические образы Ариэля, Калибана и Просперо присутствуют с момента появления в 1611 г. трагикомедии «Буря» Вильяма Шекспира. Сюжет пьесы, в котором Просперо, миланский герцог, изгнанный из

государства своим братом Антонио, поработил духов таинственного острова: Ариэля – доброго духа воздуха и Калибана – злого духа земли, отразил в символической форме острейший кризис ренессансной философии человека. Своей многозначностью «Буря» открыла возможности для множества интерпретаций и свободного выбора тех или иных значений ее образов. **Актуальность** этой статьи обусловлена злободневной политической и духовной проблемой Карибских островов, важной для всего постколониального пространства. **Научная новизна** статьи состоит в освещении темы негритюда в интерпретации классического произведения.

Одна из первых переделок «Бури» датируется XVIII веком и принадлежит англичанину В. Давенанту, с чьим именем связано появление итальянской оперы в Англии. Он наполнил спектакль развлекательными эпизодами, расширил состав действующих лиц и использовал музыкальное оформление[1]. В XIX веке на свет появились философские драмы французского писателя Ж.Э. Ренана «Калибан. Продолжение «Бури» (1878) и «Источник юности. Продолжение «Калибана» (1880), в которых Просперо – учёный, а Калибан – герцог. Здесь Просперо, Калибан и Ариэль – выразители определенных сторон американской действительности. Образы Калибана и Ариэля использовал английский литератор XIX века Р. Браунинг; О. Уайльд упомянул имя Калибана в предисловии к роману «Портрет Дориана Грея». «Калибаном Европы» была названа Россия XIX века в пьесе британского драматурга Т. Стоппарда «Берег утопии». В произведениях писателей XX века образы Калибана и Ариэля были также использованы Д. Джойсом («Улисс»), Д.Р. Фаулзом («Коллекционер»), П.Г. Вудхаузом («Дживс и феодальная верность») и многими другими.

[1] Шекспир в мировой литературе. – М. : Худож. лит, 1964. – С. 65.

В культурно-философском дискурсе Латинской Америки символические образы Ариэля, Калибана и Просперо присутствуют уже сто лет. «Буря» имеет особое значение в латиноамериканском контексте. На рубеже XIX и XX вв. эти образы становятся важнейшим источником латиноамериканской цивилизационной символики[2]. Драматическая тональность испаноамериканских интерпретаций «Бури», ее сюжет и проблематика связаны с коллизиями эпохи открытия и завоевания Нового Света и моделируют антиномию «цивилизация – варварство» (определение и название художественно-философского и социологического эссе аргентинского писателя Д.Ф. Сармьенто), концентрирующую основы формирования культуры Нового Света с XVI в. Переосмысленные и переоцененные, образы Просперо, Калибана и Ариэля использовались как знаки диаметрально противоположных, противостоящих друг другу социальных идей[3].

Эссе Рубена Дарио «Триумф Калибана» (1898) – важнейший памятник литературы испаноамериканского модернизма и всей латиноамериканской духовной традиции. Оперируя шекспировскими образами Калибана и Ариэля как символами, Дарио переворачивает актуальную для эпохи оппозицию «варварство – цивилизация» (латиноамериканцы – варвары, североамериканцы – цивилизующее начало), представляя Соединенные Штаты в образе варвара – Калибана. Проблема творческой индивидуальности с уровня личностного поднимается здесь на уровень цивилизационно-культурного самоопределения «нашей Америки» (термин Хосе Марти).

---

[2] *Никифорова И.Д.* Литература франкоязычных стран: Мартиники, Гваделупы, Гвианы. История литератур Латинской Америки. Книга 4 – XX век: 20–90 годы. Ч. 1. – М. : ИМЛИ РАН, 2004. – С. 423.

[3] Концепции историко-культурной самобытности Латинской Америки. – М. : Наука, 1978. – С. 11.

Эссе «Ариэль» (1900) Хосе Энрике Родо прямо перекликается с «Триумфом Калибана» Дарио. Сюжет «Ариэля» составляет поучение мудреца Просперо, носителя знания, своим ученикам перед статуей Ариэля – духа красоты и гуманизма. Образец деформированного человека и общества, согласно Родо, – это «уравнительная демократия» США, Калибаново царство поголовной серости и равенства в бездуховности и грубом практицизме. Альтернатива этому типу цивилизации – такое общество, где человек культивирует «религию красоты», духа, а правит им культурная элита, аристократия интеллекта и духовности. Родо также продолжает линию Хосе Марти на новой общефилософской основе, восходящей к «философии жизни»: извечное повторение космических ритмов как спиралевидное прогрессивное развитие, воплощающееся в ритмической смене поколений. Такое прочтение символических образов опирается, главным образом, на латиноамериканские источники[4].

Роберто Фернандес Ретамар в своём полемическом эссе «Калибан» (1970) дал марксистскую интерпретацию пьесы. Здесь действие происходит на Кубе, где Ариэль – богатый кубинец, а Калибан – бедный. Для Фернандеса Ретамара определяющей чертой культуры Кубы является культурная и биологическая смесь населения. Действие этого эссе развивается в ключе марксистской диалектики классовой борьбы, что вписывалось в коммунистическую идеологию страны под руководством Фиделя Кастро[5].

Образы Калибана и Ариэля используются некоторыми постколониальными писателями также как символ попыток преодолеть влияние колониализма на их

[4] *Земсков В.Б.* Творчество Хосе Энрико Родо // История литератур Латинской Америки. Кн. 3. – М. : Наследие, 1994. – С. 172.

[5] *Arnold A.J.* Modernism and Negritude. The poetry and Poetics of Aimé Césaire. – USA : Harvard University Press, 1998. – P. 46.

культуру. По словам Мишель Клифф, писательницы с Ямайки, она пытается объединить эти два образа в себе самой, чтобы стиль её письма смог лучше выразить культуру родной страны.

Что касается происхождения имён Калибан и Ариэль, то ещё Христофор Колумб назвал коренное население Карибского архипелага Америки ″Канниба″, отсюда и произошло имя «Калибан». Источник имени «Ариэль» неизвестен, хотя некоторые учёные говорят о его внешнем сходстве с Ариэлем, упомянутым в Библии (Исайя: 29). Его имя значило "Лев Бога". Но это имя может также значить "воздушный". Шекспир делает Ариэля уникальным персонажем, придав ему внешнее и внутреннее сходство с человеком.

Сюжет «Бури», как и другие сюжеты комедий Шекспира, возник под влиянием рыцарских романов, испанских драм и итальянских новелл. Действие здесь напоминает реальность, но тотчас же вновь растворяется в шутке, в сказке. Среди классических авторов XX века, занимавшихся переделками в области комического жанра, называют немецкого драматурга Б. Брехта, французских драматургов А. де Монтерлана, Ж. Ануя, Б.-М. Кольтеса и мартиниканца Э. Сезэра.

Эме Сезэр, поэт и политик из Мартиники, один из основоположников «негритюда»[6], в период с 1956 по 1973 гг. пробует себя в качестве драматурга. Его пьесы привлекли внимание как малообразованной аудитории, на которую они были рассчитаны, так и интеллектуалов, оценивших их значение.

[6] «Негритюд» («негритянская сущность») – возник как выражение протеста против колониального угнетения и расовой дискриминации, как форма утверждения самобытности и самоценности африканских культур. Обозначает признание индивидуумом факта своей принадлежности к чёрной расе; осознание своей истории и культуры. Термин, придуманный Э. Сезэром в содружестве с сенегальским политиком и поэтом Леопольдом Седаром Сенгором в 1939 году.

Драматургия Сезэра развивается в то время, когда во французской литературе проходит период под названием «новый драматический язык» (un nouveau langage dramatique, 1938–1971)[7], к которому французские литературоведы относят этот этап творчества Сезэра. В своих пьесах он затрагивает темы черного героя, колониализма, освобождения, революции, Африки и тирании. Все четыре его пьесы – «И собаки умолкли» («Et les chiens se taisaient»), «Трагедия Короля Кристофа» («La tragédie du Roi Christophe»), «Сезон в Конго» («Une saison au Congo») и, наконец, «Буря» («Une Tempête») – заметные произведения в литературе постколониализма.

В 1968 г. парижский журнал «Презанс Африкен» публикует небольшую пьесу Сезэра, которая, как сообщает авторская ремарка, является переработкой «Бури» Шекспира для театра негров. Необходимо отметить, что название вышедшей ранее пьесы Сезэра «Трагедия Короля Кристофа», также перекликается с названием пьесы Шекспира «Трагедия короля Ричарда III». Воодушевившись драматургией елизаветинской эпохи, Сезэр пишет свою «Бурю» и даёт ей иные перспективу и контекст. Вторая версия этой пьесы была представлена парижской публике в конце 1969 года. Антуан Витез, крупная фигура французской сцены 1960–1980-х годов, так сказал про Сезэра: «У нас есть Шекспир, и он черный»[8].

Сходство и одновременно различие обеих пьес начинается уже с самого названия. У Шекспира – это «The Tempest» а у Сезэра – «Une Tempête». Сходство только в названии, однако, различие – в использовании Шекспиром определенного артикля, что говорит в пользу конкретной ситуации; и неопределенного Сезэром, что

[7] Littérature. Textes et documents. XX siècle. – Evreux : Nathan, 1998. – P. 613.
[8] Цит. по: *Sabbah L.* Ecrivains français d'outre-mer. – P. : adpf, 1997. – P. 34.

подразумевает не одну бурю, бушующую в Карибском бассейне.

Среди основных структурных и композиционных сходств пьесы можно назвать следующие: из пяти актов оригинальной пьесы Сезэр сделал три, но третий объединяет содержание двух последних шекспировских. Сохранены все действующие лица, интриги «по-итальянски», философствование персонажей, а также удивительная единица времени Шекспира, реальная длительность которой не превышает времени спектакля.

Композиционные изменения, внесенные мартиниканским драматургом, можно классифицировать так:

I. Добавления:

1) Ведущий пьесы. Он приглашает исполнителей на сцену, чтобы выбрать маску по своему вкусу:

«Атмосфера психодрамы. Актёры заходят по очереди и каждый выбирает маску, которая ему подходит.

Ведущий: Ну что ж, господа, выбирайте. Каждому своя роль и каждому своя маска…» (пролог)[9].

Общечеловеческий мотив маски имеет некоторые латиноамериканские особенности. В этом регионе он приобретает коннотацию цивилизационной самобытности. В частности, мотив маски встречается в поэтике Хосе Марти и связан с глобальной концепцией американской аутентичности, истинности собственного лица. Ее функция – обезличивание индивидуальности, несвобода целого континента, действительное обладание собственным лицом, сокрытым в результате колонизаторской политики[10]. Философ и революционер из Мартиники Франц Фанон в своем стихотворении «Черная кожа, белые маски» говорит об угнетении

[9] *Césaire A.* Une Tempête. – P. : Edition du Seuil, 1969. – P. 11. Отсюда и далее переводы автора статьи.

[10] *Земсков В.Б.* Творчество Хосе Марти // История литератур Латинской Америки. Кн. 3. – М. : Наследие, 1994. – С. 84.

антильцев, что схоже с ситуацией угнетения Ариэля и Калибана у Сезэра. Следует иметь в виду и африканскую составляющую, важную для Антильских островов. Здесь маска – это символ индивидуальности личности и ее сущности. У народа Нигерии Йоруба есть легенда о выборе головы: божество Аджала раздает головы людям, которые будут жить на Земле. Иногда люди делают плохой выбор и решают поменять голову по своему вкусу. Так как Аджала бывает пьян, он иногда ошибается. Все это говорит о существовании рока, о возможности изменить судьбу и о постоянстве борьбы в жизни[11].

2) Рабство, расизм и колонизация. Сам Шекспир, введя в пьесу Калибана, очевидно, опирался на эссе «О каннибалах» Монтеня, который писал о ценностях общества, лишённого европейского влияния.

Именно колонизатором, правителем острова выступает Просперо у Сезэра, а не просто жертвой нечестивого брата, как у Шекспира. Он определяет свою власть так: «Я – Власть» (акт II, сцена 2)[12]. На самом деле, он просто насильно владеет чужой территорией. Если Просперо Шекспира использовал магию как инструмент своей мести, а потом отказался от неё, то магия для Просперо Сезэра – это гарантия его власти. Ариэль должен заслужить у него свою свободу[13]:

«Что касается твоей свободы, то она будет у тебя, но когда я скажу!» (акт I, сцена 2)[14].

Диалог между господином и рабом невозможен, и в этом трагический аспект пьесы Сезэра. Для Просперо

---

[11] *Ojo-Ade F.* Aimé Césaire′s african theater of poets, prophets and politicians. – Africa World Press, Inc., 2010. – P. 254.

[12] *Césaire A.* Une Tempête… – P. 44.

[13] *Bonneau R.* Tempête d'Aimé Césaire: l'utilisation d'un thème shakespearien pour un théâtre nègre. [Электронный ресурс]. www.reunion.iufm.fr/Recherche/Expressions/10/Bonneau.pdf

[14] *Césaire A.* Une Tempête. – P. 23.

народы «примитивные» не имеют истории. Однако Сикоракс воспитала Калибана и он имеет свое культурное наследие, которое не хочет отвергать. Исследователь с острова Реюньон Ришар Боно также говорит о проблеме цивилизации и колонизации в пьесе. Просперо думает, что своим поведением он совершает «цивилизаторскую миссию». В итоге, колонизатор Просперо принес Калибану не цивилизацию, а колонизацию, не культуру, а субкультуру.

Использование образов Просперо – Калибан, европейского господина и африканского раба, было актуальным как для писателей метрополий, так и для карибских писателей. «Буря» Сезэра привлекла большое внимание постколониальной критики и вместе с «Психологией колонизации» Октава Манони рассматривалась через призму постколониальной теории.

3) Идеи движения «негритюд». Сезэр систематически обращается к африканским корням в драме: к духам леса, к божествам Шанго и Элегба (последний разоблачает Просперо, и Калибан понимает, что тот – тоже «раб», узник системы, которую он сам установил); к музыке с прерывистым ритмом, напоминающей джаз, а также к африканским названиям растений, деревьев, животных и птиц. Опираясь на лучшие традиции европейской литературной школы, драматург создаёт оригинальное драматическое выражение: подлинный театр негров[15]. По сути, Сезэр «африканизирует» пьесу, идя в русле политического театра, представляя прошлое и настоящее Африки, особенность её опыта и дилемму при столкновении с европейским господином[16].

4) Использование современных приемов: кинематографический прием *flash back* переносит к событиям, которые произошли двенадцать лет назад, а эпилог

[15] *Bonneau R.* Op. cit.
[16] *Ojo-Ade F.* Op. cit. – P. 252.

переносит в будущее, показывая постаревшего и потерявшего разум Просперо. Сезэр также использует элементы разных эпох, например, шпаги соседствуют со слезоточивым газом[17].

II. Столкновение двух религий:

Сам Шекспир в своей пьесе лишь упоминает о христианской религии. Сезэр берется за неё основательнее, но критикует, скорее, не саму христианскую идею, а её использование. Калибан пародирует Евангелие: *«Тебе дают пинок в левую ягодицу, ты подставляешь правую ягодицу».* (Акт II, сцена 1)[18].

Христианская религия, представителем которой у Сезэра выступает Просперо, выступает в пьесе как инструмент для завоевания «язычников», их угнетения и эксплуатации. Калибан – представитель африканской религии. Его религия взывает к божествам: к Элегбе, божеству перекрёстков дорог, которое указывает путь и убирает барьеры между миром людей и миром духов, божеств. Так, Сезэр говорит о множестве дорог, по которым чёрные шли как подсобные рабочие, рабы. Но обращения к Элегбе, открывают другой путь, путь энергии и силы африканских корней, которые сохранились в Новом Свете и к которым стремится сам Сезэр.

Выступая против Просперо, Калибан взывает к Шанго, божеству грозы и молнии, борцу, сильному от природы, сила которого в простоте, подлинности и в родстве с землёй. Конфликт между Калибаном и Просперо можно сравнить и сопоставить с братством Калибана и Ариэля. Так, африканская религия у Сезэра – это оплот защиты во имя жизни и свободы, чувства принадлежности к земле и желания выжить на ней[19].

---

[17] *Bonneau R.* Op. cit.
[18] Césaire A. Une Tempête... – P. 37.
[19] *Ojo-Ade F.* Op. cit. – P. 271-272.

III. Новое видение образов и их философия:

1) В пьесе Сезэра Ариэль – мулат, Калибан – негр. У Шекспира они не встречаются: Калибан – почти монстр, больше похожий на рыбу, чем на человека, Ариэль – невидим. Проблема в отношениях Просперо с потерпевшими кораблекрушение разрешается быстро у Сезэра и переходит к эволюции отношений господин – рабы, где последние ведут дебаты о путях достижения свободы, о бунте и об освобождении.

Ариэль имеет черты Мартина Лютера Кинга, полагая, что путь к свободе от колонизаторов – это переговоры и партнерство. Над ним у Просперо нет интеллектуального превосходства. Но Ариэль остается ему покорным, он старается убедить остаться покорным и Калибана[20]:

«Бедный Калибан, ты проиграешь. Ты хорошо знаешь, что ты не самый сильный, что ты никогда не будешь самым сильным» (акт II, сцена 1)[21].

Если Просперо Сезэра мечтает об идеальном мире «разума, красоты и гармонии», то Ариэль мечтает о всемирном братстве (у Шекспира утопию об идеальном государстве развивал Гонзало). Ариэль говорит Калибану:

«Мне часто снится один волнующий сон, что однажды Просперо, ты и я, как братья – единомышленники, построим удивительный мир» (акт II, сцена l)[22].

Калибан – образ ярко выраженного мятежника. Он появляется на сцене с возгласом «Ухуру!» («Свобода» на суахили). Это был призыв афро-американской партии за права темнокожих «Чёрные пантеры», близкий многим чёрным лидерам 1960-х. "Называй меня Х", говорит

[20] *Bonneau R.* Op. cit.
[21] *Césaire A.* Une Tempête... – P. 36.
[22] Ibid. – P. 38.

Калибан, отображая еще один радикальный голос того времени – Малкольма Икс.

«Называй меня Х. Так будет лучше. Это значит человек без имени. Точнее, человек, у которого украли имя ... Каждый раз, когда ты будешь меня звать, это будет напоминать мне о главном, что ты у меня все украл, даже мою идентичность! Ухуру!» (акт I, сцена 2)[23].

Он произносит слова первого президента Гвинеи – Секу Турэ: *«Лучше смерть, чем унижение и несправедливость»* (акт I, сцена 1)[24].

Калибан больше не может терпеть унижений и хочет одного – свободы:

«Необходимо, чтобы ты понял, Просперо:
годы я склонял голову,
годы я принимал,
все принимал:
твои оскорбления, твою неблагодарность…
Но теперь этому конец! ...
Меня не интересует перемирие, ты это хорошо знаешь. Я хочу быть свободным. Свободным, ты меня слышишь! » (акт III, сцена 5)[25].

В финальной сцене Калибан обретает самосознание:

«Просперо, ты большой фокусник:
обманщик, таким я знаю тебя.
И ты мне столько лгал про мир, про тебя самого,
что все закончилось тем, что ты навязал мне
мой собственный образ:
недоразвитый, как ты говоришь,
малоспособный,
вот каким ты вынудил видеть меня самого,
и этот образ, я его ненавижу! И он неправильный…!»
(акт III, сцена 5)[26].

[23] Ibid. – P. 28.
[24] Ibid. – P. 38.
[25] Ibid. – P. 87-88.
[26] Ibid. – P. 88.

Обнаруживая на острове чёрного Калибана, Тринкуло называет его «индеец». Так, упоминая путаницу Колумба, который принял Карибские острова за Индию, Сезэр напоминает, что именно карибские индейцы – коренные жители острова[27].

Таким образом, переосмысление пьесы Шекспира даёт Сезэру возможность представить злободневную политическую и духовную проблему в символическом ключе, через вошедшие уже в мировую и латино-американскую культуру образы. Этим он счастливо избегает «лобовой» пропаганды и, тем не менее, вполне определенно очерчивает свою гражданскую и политическую позицию. В начале пьесы Просперо обладает неограниченной властью, и Калибан терпит ярмо своего угнетателя. Затем происходит их эволюция, в итоге которой Просперо ищет компромисс, но Калибан показывает себя одновременно непримиримым и проницательным: он знает, что Просперо не признает своего поражения. Пьеса заканчивается голосом удаляющегося Калибана, кричащего за кулисами слово ″свобода″. Нерешенный ″открытый″ конец пьесы указывает на постколониальную неизвестность, в которой бывший господин и бывший раб живут по несовместимым принципам и обладают совершенно противоположными стремлениями[28].

Сезэр не вдавался в тонкости психологических образов героев: на кону – будущее континента, расы; ему нужно было захватить зрителя, поразить его появлением нового человека – Калибана. За несколько часов Калибан-раб становится Титаном, который переворачивает огромный механизм, переходя от подчинения к бунту. Так у Сезэра рождается новая поэма об

[27] *Ojo-Ade F.* Op. cit. – P. 252.

[28] *Davis G.* Cambridge Studies in African and Caribbean Literature. Aimé Césaire. – USA : Cambridge University Press, 2008. – P. 156-158/

афрокарибце, который в ритуале бунта создает свою песнь свободы. Но задачи, поставленные перед Калибаном многочисленны. Осознание – только первый шаг, борьба только начинается.

Заключение пьесы идентично речи Сезэра для независимой Гвинеи в 1959 г.: Калибан (колонизируемый) должен опровергнуть систему ценностей колониалиста, чтобы, в конечном счете, достичь нового синтеза в свободе[29]. Падение Просперо ставит под сомнение ценности западной цивилизации в своем техническом апогее. Бессознательное, ирреальное, ритуалы Вуду у Сезэра смешаны с сознательным, реальным и рациональным. Избегая временной и географической конкретики, но отталкиваясь от антильской реальности, Сезэр придал пьесе универсальное звучание, вписавшееся в парадигму постколониального пространства.

Пьеса Шекспира даёт парадигму осмысления и самых последних событий, в частности, феномена Барака Обамы, как утверждает исследователь из Нигерии Феми Оджо-Адэ. Ариэль или Калибан? Состоится ли истинная революция, охватывающая чёрных людей или это классическое вековое заблуждение? Пьеса Сезэра – это предупреждение быть осторожными с магией Просперо и его исполнителем Ариэлем[30].

[29] *Bonneau R.* Op. cit

[30] *Ojo-Ade F.* Op. cit. – P. 293.

УДК: 821.161.2:82-1

Черняк Юрій
(Запоріжжя)

Гамлетівська інтертекстуальність у поемі В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно»

У статті розглядаються прояви гамлетівської інтертекстуальності в поемі В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно» на текстовому, семантичному та ідейно-смисловому рівнях, а також виявляється специфіка актуалізації українським поетом-екзистенціалістом окремих аспектів філософської проблематики трагедії «Гамлет». Відзначається близькість риторичної манери В. Стуса до рефлексій шекспірівського героя та досліджується характер оприявнення аксіологічної семантики шекспірівського тексту в його творі. Крім того, у статті окреслюються присутні в поемі алюзії на радянську дійсність, які співвідносяться з гамлетівською інтертекстуальністю та метафорикою.

Надзвичайно важливу роль у концептосфері Стусового твору відіграє образ Йорика, який перетворюється на своєрідний конденсатор нових значень. Корелюючись з новим семіотичним оточенням (радянська дійсність), але не втрачаючи при цьому своєї інваріантної сутності, він набуває рис багатошарової когнітивної метафори.

Загалом же гамлетівський інтертекст у поемі Стуса (топос «світ – театр», структурна алюзія на монолог «бути чи не бути», концепт кризи ідентичності, образ Йорика) допомагає увиразнити екзистенційну драму особистості – трагізм невіднайдення самого себе. Примусове зречення ідентичності, перед яким стоїть ліричний герой поеми, загрожує йому тотальною руйнацією епістемологічної парадигми та повною втратою антропоспроможності.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, Василь Стус, трагедія «Гамлет», поема «Ця п'єса почалася вже давно», гамлетівська інтертекстуальність, образ Йорика, алюзія, криза ідентичності, життя-як-театр.*

Одним із центральних компонентів українського шекспірівського дискурсу постає трагедія «Гамлет» і породжувані нею прояви інтертекстуальності, яка реалізується у широкому спектрі поліфункціональних алюзій та ремінісценцій. Гамлетівська інтертекстуальність на текстовому, семантичному чи ідейно-смисловому рівні добре відчувається, приміром, у поетичних творах Лесі Українки («To be or not to be»), М. Рильського («Як Гамлет, придивляюсь я до хмар», «Принц Данський»), М. Бажана («Смерть Гамлета», «І сонце таке прозоре»), Є. Плужника («Ходить… Все ходить… Забувшись. Забутий»), М. Зерова («Poor Yorick! У ласкавий листопад…»), Л. Первомайського, («Гамлет») С. Голованівського («Гамлет»), З. Красівського («Гамлет»), Д. Павличка («Як Гамлет, я ходжу поміж гробами»), О. Забужко («Офелія і "мишоловка"», «Монолог Офелії»). Очевидною є вона і у поемі Василя Стуса «Ця п'єса почалася вже давно» (1970), сюжетна лінія якої вибудовується на лейтмотиві «Гамлета», що пов'язаний зі смисложиттєвими пошуками.

Магістральна колізія шекспірівської трагедії «Гамлет», як відомо, актуалізує особистісне самоусвідомлення людини, що переживає кризу ідентичності[1]. Подібні екзистенційні проблеми хвилювали і видатного українського поета Василя Стуса, який з усією очевидністю відчував «вивихнутість» свого часу та розумів приреченість на лицедійство у безкінечній п'єсі радянського «театру абсурду», на пошуки сенсу буття і власного «Я». Митець вибудовував свої моральні, естетичні й світоглядні засади саме на базі філософії

[1] Криза ідентичності, на думку німецького філософа В. Хьосле, завжди пов'язана з ситуацією розпаду ціннісних орієнтирів, з конфліктною суперечністю між активною частиною свідомості та самістю „Я". (*Хесле В.* Кризис индивидуальной и коллективной идентичности / В. Хесле // Вопросы философии. – 1994. – № 10. – С. 121).

екзистенціалізму, ніби намагаючись реалізувати задекларовану М. Гайдеґґером життєву позицію: «Стати тим, хто ти є». У поезії «Мені зоря сіяла нині вранці» поет, приміром, зауважує, що «Жити – то не є долання меж, / А навикання і самособоюнаповнення»[2], у такий спосіб підкреслюючи важливість індивідуального самовизначення, набуття людиною самості.

Екзистенційні мотиви у творчості В. Стуса неодноразово потрапляли до фокусу уваги українських літературознавців, тож окремі аспекти цієї проблеми висвітлені в працях І. Дзюби[3], М. Коцюбинської[4], Ю. Шереха[5] Ю. Бедрика[6], К. Москальця[7], В. Маринчака[8], О. Росінської[9], Р. Криловця[10], О. Рарицького,[11] М. Ткачука[12] та ін.

---

[2] *Стус В.* Твори: у 6 т., 9 кн. – Львів : Просвіта, 1994-1999. – Т. 2. – С. 12.

[3] *Дзюба І.* Свіча у кам'яній пітьмі // Стус В. Палімпсест: Вибране. – К. : Факт, 2003. – С. 7-32.

[4] *Коцюбинська М.* Стусове «самособоюнаповнення»: (Із роздумів над поезією Василя Стуса) // Сучасність. – 1995. – Число 6. – С. 137-144.

[5] *Шерех (Шевельов) Ю.* Трунок і трутизна. Про «Палімпсести» Василя Стуса // Шерех Ю. Пороги і запоріжжя. Література. Мистецтво. Ідеології. Три томи. – Харків : Фоліо, 1998. – Т. 2. – С. 185-208.

[6] *Бедрик Ю.* «Сподоб мене, Боже, високого краху» // Перевал. – 1972. – № 3-4. – С. 83.

[7] *Москалець К.* Василь Стус: незавершений проект // Стус В. Зібрання творів: У 12 т. – К. : Київська Русь, Факт, 2007. – Т. 1. – С. 7-38.

[8] *Маринчак В.* Поэзия Василя Стуса и христианская аксиология [Електронний ресурс] / В. Маринчак. – Режим доступу : http://sites.utoronto.ca/tsq/43/tsq43_marinchak.pdf

[9] *Росінська О.А.* Екзистенційна природа поезії В. Стуса // Фольклор, література та мистецтво Сходу України в системі етнокультурних вимірів. Зб. наук. пр. – Луганськ, 2006. – Вип. 4. – С. 86-94.

[10] *Криловець Р.* Філософська поезія Василя Стуса на матеріалі збірки «Зимові дерева» [Електронний ресурс] / Р. Криловець. – Режим доступу : http://eprints.oa.edu.ua/806/1/na_materiali.pdf

[11] *Рарицький О.* Поезія В. Стуса: національний варіант екзистенціалізму / О. Рарицький // Актуал. пробл. кр. л-ри і фольклору: Наук. зб. – Донецьк, 2001. [Електронний ресурс] – Режим доступу : http://1576.ua/books/5058

[12] *Ткачук М.* Екзистенційні і стоїчні виміри лірики Василя Стуса [Електронний ресурс] / М. Ткачук. – Режим доступу : http://philology.knu.ua/files/library/folklore/38/42.pdf

Існує і декілька наукових розвідок, в яких виявляється вплив на творчість українського поета таких майстрів слова, як Й.В. Ґете і Р.М. Рільке (Д. Наливайко, М. Коцюбинська Л. Рудницький, Б. Рубчак, В. Дідківський, Н. Загоруйко та ін.). Однак досі ще немає жодного дослідження, присвяченого мистецькому діалогу В. Стуса з іншим генієм – Вільямом Шекспіром, хоча фахівцям і відомо, що англійський драматург був одним із його найулюбленіших авторів. Про це він, зокрема, писав у листі до сина від 9 жовтня 1978 року: «А от Шекспір – чи не тяжкий він Тобі? Я його дуже люблю»[13].

Актуальність цього дослідження визначається зростанням інтересу науковців до національних варіантів шекспірівського дискурсу (О. Шурбанов, Б. Соколова, М. Ґібінська, Н. Чінпоеш, І. Лімборський, Т. Хитрова-Бранц, Д. Дроздовський, Д. Москвітіна), а також підвищенням уваги до проявів гамлетівської інтертекстуальності в літературних творах (Вл. Луков, М. Єлизарова, Г. Горенок, Г. Біберова, Д. Лазаренко. Н. Торкут, В. Кейс та ін.).

Метою статті є з'ясування специфіки актуалізації українським поетом-екзистенціалістом В. Стусом окремих аспектів філософської проблематики шекспірівського «Гамлета».

Наукова новизна зумовлена тим, що в цій статті уперше здійснюється компаративістичний аналіз філософської поеми В. Стуса та шекспірівського «Гамлета».

Об'єктом дослідження є характер і механізми проявів гамлетівської інтертекстуальності в екзистенційних роздумах ліричного героя поеми «Ця п'єса почалася вже давно».

---

[13] *Стус В.С.* Вікна в позапростір: Вірші, статті, листи, щоденникові записи. – К. : Веселка, 1992. – С. 66.

Предметом безпосереднього аналізу постають поема В. Стуса «Ця п’єса почалася вже давно» та трагедія В. Шекспіра «Гамлет».

Аналізована поема В. Стуса увійшла до однієї з його ранніх збірок «Веселий цвинтар» (1970), в якій провідною є ідея життя-як-театру, де людина приречена бути актором, виконавцем чужої волі. Для ліричного героя поеми, як і для Гамлета, немає і потенційно не може бути корисного чужого досвіду: амбівалентний статус (він постає водночас і об’єктом, і суб’єктом рефлексії) спонукає його до мисленнєвих практик подолання кризи ідентичності. Якщо Гамлетова Данія – тюрма, то Стусів Радянський союз – театр абсурду, де розігрується нескінченна п’єса під керівництвом Суфлера. Герой поеми, як і Гамлет, відчуває безглуздість людського буття, свою самотність і покинутість у просторі й часі.

На зв'язок твору Стуса з трагедією Шекспіра вказують не лише ім’я Йорика та численні різнорівневі алюзії, а й безпосереднє згадування про англійського драматурга:

– А що за п'єса?
– Варіянт удатний
давно вже призабутого Шекспіра…[14]

Певною мірою пов’язує ці твори й те, що засоби самовираження українського поета-екзистенціаліста за своєю риторичною манерою близькі гамлетівським рефлексіям. І це формує при читанні його поеми певний асоціативно-алюзивний зв'язок з трагедією Шекспіра вже на рівні емоційно-естетичного сприйняття, навіть без заглиблення в ідейно-філософську концептосферу.

Слід зазначити, що поема «Ця п’єса почалася вже давно…» виявляється надзвичайно сприятливим художнім простором для народження нових смислів, що

[14] *Стус В.* «Ця п’єса почалася вже давно…» // Стус В. Таборовий зошит: Вибрані твори / Упор. Д. Стус. – Київ : Факт, 2008. – С. 101.

виникають на перетині двох семіотичних потоків, пов'язаних, відповідно, із сучасною авторові радянською ідеологією та аксіологічною семантикою Шекспірової трагедії. При цьому перший потік формує основне текстове полотно, а другий – пропонує механізми пояснення, коментування та критичного осмислення. Тим простором, де, власне, й відбувається зіткнення різнозаряджених семіотичних потоків, постає у поемі театр. Саме концепт театру допомагає В. Стусу, з одного боку, відобразити всю складність і заплутаність роботи радянської ідеологічної машини, яка перетворювала суспільне життя на суцільну театральну виставу, а з іншого боку, якнайповніше використати когнітивні ресурси «Гамлета», вжививши запозичені з трагедії алюзії у семіотично споріднений текст.

Аксіологічна семантика шекспірівського тексту проявляється у поемі на багатьох рівнях та оприявнюється з різним ступенем експліцитності, що ускладнює смислову структуру твору та надає йому тієї особливої багатовимірності, яка властива текстам, створеним «на межі» літературних традицій, стилів і жанрів та позалітературних есенціалій. Такі тексти, за своєю іманентною художньою природою, несуть у собі певний конфлікт уже на структурно-композиційному рівні. Так, структурна алюзія до монологу «Бути чи не бути» (п'ятистопний ямб, повторювані риторичні запитання, побудова речень), а також виразні текстові аналогії від самого початку налаштовують читача на серйозні рефлексії та зіставлення сюжету поеми (і одночасно сучасного реципієнтові соціокультурного контексту) з екзистенційними колізіями шекспірівського героя:

«Ця п'єса почалася вже давно,
і лиш тепер збагнув я: то вистава,
де кожен, власну сутність загубивши,
і дивиться, і грає. Не живе.

Отож мені найщасливіша роль
дісталася в цій незнайомій п'єсі,
в якій я слова жодного не вчив
(сувора таємниця). Автор теж
лишається інкогніто. Актори
чи є чи ні – не знаю. Монолог?
Але без слів? Бо промовляють жести
непевні. Що то – сон ачи ява?
Чи химородні вигадки каббали?
Чи маячня і тільки?»[15].

Хоча ключова гамлетівська формула «бути чи не бути» в поемі В. Стуса так і не звучить, однак означення розігруваної у поемі вистави як «монологу» виразно підкреслює граничне духовне й інтелектуальне напруження людини, яка навіть за умов створеної владою тотальної фіктивності вибору, навіть перебуваючи у межовій ситуації, що загрожує втратою суб'єктності, зберігає спроможність надавати рефлексивної форми трагедійному перебігові власної екзистенції.

Ліричний герой поеми, якому попри його бажання (як, до речі, й Гамлету) нав'язано роль у «незнайомій п'єсі», змушений грати у виставі, «де кожен, власну сутність загубивши» виступає водночас і глядачем, і актором («і дивиться, і грає»). У цьому очевидні алюзії на радянську дійсність, де державна машина прагнула зробити із людини безсловесного і бездумного виконавця чужої волі, позбавленого суб'єктності і власних бажань актора у безглуздій п'єсі тоталітаризму:

Стежу оком
за тим, що наш глухонімий суфлер
показує на мигах. Не збагну я:
захочу стати – він накаже: йди,
а йти почну – примушує стояти,
у обрій декорований вдивляюсь –

[15] *Стус В.* Цит. вид. – С. 99.

велить склепити очі. Мружусь – він
у світле майбуття своє вглядайся.
Сідаю – каже: встань.[16]

Поема В. Стуса буквально насичена гамлетівськими алюзіями. Вже кількома рядками нижче читач повертається на початок шекспірівської трагедії, до другої сцени першої дії, коли Клавдій виголошує промову про вимушений поквап з весіллям (менш ніж за два місяці після поховання короля Гамлета) та про змішані почуття радості й смутку, що охоплюють його, королеву і весь данський двір:

«Хоч свіжі в нас ще спогади смутні
Про Гамлетову смерть і хоч годиться
Ще нам в серцях плекати ревний смуток,
Державі – тугою повити чоло,
Одначе глузд натуру вже зборов,
І ми, розважно тужачи за братом,
Не забуваємо й про нас самих.
Отож вдову порфіроносну, доти
Сестру, а нині нашу королеву,
Взяли ми, – радість тлумлячи журбою
(Сльоза в одному оці, в другім – усміх),
По мірці зваживши і щастя й лиха:
В весіллі жаль, веселість у жалобі, –
Собі в подружжя» [I, 2][17].

Отже, на вимогу Короля його підлеглі в Ельсінорі мають грати смуток або радість, незважаючи на власні почуття. Так само і у Стуса: природний вияв емоцій для радянської тоталітарної системи є неприйнятним, за вказівкою Суфлера безмовні актори відповідно до вимог нікому не відомого сценарію (тобто мінливої політичної ситуації) змушені плакати, радіти чи славословити. Тож

[16] Там само.

[17] *Шекспір В.* Гамлет, Принц Датський // Шекспір В. Твори в шести томах [пер. з англ. Л. Гребінка]. – Київ : Дніпро, 1988. – Т. 5. – С. 12.

не дивно, що ліричний герой поеми, як і Гамлет, також вирішує вдати із себе божевільного:

«Й одразу входжу в роль,
загравши навпаки. Мені б сміятись –
я плачу. Груди розпирає гнів
(маленьке перебільшення: сновиди
навіки врівноважені в чуттях) –
а я радію. Рушив катафалк –
а я втішаюсь. Вилізши на повіз,
шаленствую: хай славиться життя.
Захоплений суфлер не сходить з дива
і тільки підбадьорює: віват»[18].

Значним смислогенеруючим потенціалом наділені ті фрагменти поеми, де актуалізується Шекспірова метафорика:

«Тут час стоїть. Тут роки не минають.
Бо тут життя – з обірваним кінцем,
як у виставі. Тільки є початок.
Кінця ж нема»[19].

В цьому уривку відчувається перегук з гамлетівським метафоричним висловом «the time is out of joint». Втім, його семантичне наповнення суттєво переосмислюється, набуваючи нових конотацій: час у поемі В. Стуса не просто «вийшов із уторів», а зупинився. Він взагалі не рухається, адже не існує природного для суспільства розвитку, немає місця для показово декларованої діалектики, для істини, яка народжується у спорі. Є лише штучне підтримування того стану, що вважається найбільш зручним з точки зору політичних маніпуляцій з масовою свідомістю. У ранг найвищої чесноти зведені однаковість, уніфікованість буття, замкненість у коло жорстких правил та норм: «А грай чуже занудне нашіптане життя – самі повтори»[20]. Саме

[18] *Стус В.* Цит. вид. – С. 99-100.
[19] Там само. – С. 100.
[20] Там само. – С. 101.

тому ця п’єса є безкінечною й абсурдною, що в часі, який зупинився, усе застигає та припиняє розвиток, втрачаючи сенс і, навіть, своє ім’я.

Надзвичайно сильним за емоційним впливом на підготовленого до сприйняття гамлетівських алюзій читача є інтертекстуальний пасаж, побудований на досить несподіваному поєднанні двох образів, які одночасно перебувають у різних семіотичних просторах:

«Скажімо, нас назвали будівничі,
а що то – будівничі – не питай.
– Ви щось будуєте ?
– А що то – будувати ?
Так звуть вас – будівничі, от і вже»[21].

Цей фрагмент одразу викликає асоціації з широковідомими риторичними кліше радянських часів про «будівельників комунізму», але при більш уважному вчитуванні відчувається й інша алюзія – цього разу до «Гамлета», зокрема до розмови гробокопів на кладовищі, під час якої один із них намагається з’ясувати, хто ж будує міцніше за усіх:

1-й гробокоп

Хто будує міцніше за муляра, корабельника чи тесляра?

2-й гробокоп

Той, що ставить шибениці. Бо його будівля переживе тисячу пожильців.

…

1-й гробокоп

Годі, не суши собі голови, бо як ти осла не бий, а він швидше не побіжить. А коли тобі ще раз загадають отаке, відкажи: «Гробокоп». Хата, що він збудує, дотягне до страшного суду» [V, 1][22].

[21] Там само. – С. 102.
[22] *Шекспір В.* Цит. вид. – С. 99.

Вказана алюзія, що має імпліцитний характер, розкриває жахливу правду про те, що відбувається: будівництво «світлого майбутнього» перетворюється у тоталітарному суспільстві на будівництво таборів і в'язниць, винищення усіх, хто здатен вільно, самостійно, незаангажовано мислити.

Інший важливий шекспірівський мотив, що актуалізується у поемі на імпліцитному рівні, пов'язаний з Гамлетовою «мишоловкою»: «Бо тут життя – з обірваним кінцем, як у виставі». Із цих рядків логічно вимальовується паралель: життя Стусових сучасників може так само раптово скінчитись, як і вистава заїжджих акторів у Шекспіра, якщо владі не сподобається надмір життєвої правди у їхній «грі». Цей жереб очікує всіх, адже в тоталітарному суспільстві кожен примусово задіяний у виставі, де його роль може змінитися будь-якої миті, тож ніхто не спроможний залишитись осторонь:

«Бо кожен з нас – актор або глядач
А це одне і те ж. Бо глядачеві
так само треба грати глядача,
і то – захопленого»[23].

За таких умов кожен, незалежно від особистої волі, змушений грати «щасливого Йорика»: блазня й божевільного, який сміється, коли хочеться ридати, не має ані власного імені, ані власної ідентичності, оскільки є лише безіменним черепом на цвинтарі, одним із тих, кого в правах зрівняла смерть:

«Хіба
тобі не все одно, що справжній Йорик
був зовсім, може, і не Йорик. Навіть
напевне ні, раз так його зовуть.
Ти пам'ятаєш? Гамлетові в руки
попав лиш череп – ні очей, ні губ,

[23] *Стус В.* Цит. вид. – С. 101.

ні носа ані вух – зотлів геть чисто,
ось так, як ми»[24].

Слід зазначити, що образ Йорика відіграє надзвичайно важливу роль у концептосфері Стусової поеми. Тут не тільки актуалізується багатовимірність його смислових інтерпретацій, але й здійснюється дискурсивний розвиток вихідної семантики. Алюзії до жахливих реалій тоталітарної дійсності, коли за правдиве слово доводилося платити життям («Раз єдиний – Йорик, а все життя – ніхто. Ні тобі виду, ні імені»[25]), перетворюють цей шекспірівський образ-символ на своєрідний конденсатор нових значень. Корелюючись з новим для себе семіотичним оточенням (радянська дійсність), але не втрачаючи при цьому своєї інваріантної сутності, він набуває рис багатошарової когнітивної метафори.

Таким чином, гамлетівський інтертекст в поемі Стуса (топос «світ – театр», структурна алюзія на монолог «бути чи не бути», концепт кризи ідентичності, образ Йорика) допомагає увиразнити екзистенційну драму особистості – трагізм невіднайдення самого себе. Якщо для Гамлета усвідомлена свобода вибору є джерелом екзистенційного страху, подолання якого здійснюється через рефлексію, то ситуація ліричного героя Стуса виявляється ще трагічнішою. Онтологічна неможливість набуття свободи породжує в ньому екзистенційний відчай. Гамлетівська криза ідентичності трансформується при цьому в примусове зречення ідентичності, що загрожує героєві тотальною руйнацією епістемологічної парадигми та повною втратою антропоспроможності.

[24] Там само. – С. 102.
[25] Там само. – С. 101.

УДК: 821.111:82.09“19/20”

Шереметьєва Вікторія
(Запоріжжя)

Рецепція творчості Ф. Сідні в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві кінця XX – початку XXI ст.

Останнім часом, у зв’язку з пошуками нових методологічних шляхів вивчення культури Відродження, ренесансні тексти дедалі частіше переосмислюються з позицій культурної поліфонії. Розглядаючи загальні зміни у потрактуванні ренесансних творів, що зумовлені поширенням низки новітніх, здебільшого матеріалістично-спрямованих методологій в сучасному літературознавстві, авторка наголошує на головній небезпеці такого аналізу: дослідження унікальних особливостей окремого літературного твору часто підміняється прискіпливим описом соціокультурного контексту взагалі. У статті представлено огляд останніх зарубіжних та вітчизняних тенденцій у дослідженні творчості відомого англійського письменника єлизаветинської доби сера Ф. Сідні (1554-1586). У фокус особливої уваги потрапляють причини неоднорідності наукового інтересу до цієї постаті з боку вітчизняних та зарубіжних дослідників. Аналіз основних положень англо-американських фундаментальних досліджень кінця XX ст. – початку XXI ст., присвячених творчому доробку цього письменника, свідчить про певні зміни в рецепції його творчості. Зокрема, в монографіях Б. Уордена, А. Стюарта, Р. Стіллмена, Р. Хільєра філософські, політичні й релігійні переконання Ф. Сідні та їхній вплив на формування його репутації як «ідеального придворного» висуваються на перший план, тоді як новаторським здобуткам у мистецтві слова відводиться роль приємного доповнення. Особливістю візії творчості Ф. Сідні на теренах колишнього Радянського Союзу є те, що поодинокі згадки про нього в контексті вивчення історії англійської літератури епохи Відродження тяжіють до фрагментарності, поверхневості та побіжно розкривають лише окремі аспекти творчості письменника. Перші російсько- та україномовні розвідки, присвячені більш

ґрунтовному вивченню його доробку, з'явилися у 80-х роках XX ст. та зазнали якісної трансформації з точки зору постмодернового повороту в питанні критичної інтерпретації вже на початку XXI ст. У статті пропонується авторська візія причин недостатньої уваги з боку українських літературознавців до цього легендарного автора англійського Ренесансу, а також наголошується на необхідності заповнення цієї лакуни новими розвідками.

***Ключові слова**: Ф. Сідні, новітні літературознавчі методології, соціокультурний контекст, рецепція творчості, міждисциплінарність.*

Творчість Філіпа Сідні – одного з найяскравіших представників єлизаветинської доби – завжди була і незмінно залишається у полемічній площині західного літературознавства. Мало хто з авторів англійського Ренесансу (за винятком, мабуть, лише Шекспіра) може порівнятися з ним за чисельністю бібліографічних джерел англомовної критики, яка двадцять років тому вже нараховувала майже 2850 найменувань, включаючи як видання власне його творів, так і різноманітні розвідки, присвячені цьому легендарному державному діячеві[1]. В останнє двадцятиріччя кількість наукових публікацій у західному літературознавстві, що фокусують увагу на вивченні спадщини цього видатного єлизаветинця, продовжує неухильно зростати. При цьому ракурс досліджень його літературних текстів, що були написані в «ранній Новий час» (Early Modern Age), суттєво змінюється, демонструючи властивий літературознавчим студіям сьогодення постмодерновий поворот у питанні критичної інтерпретації. Твори Ф. Сідні в західній науці «перепрочитуються» та переосмислюються з позицій культурної поліфонії, тобто здатності будь-якого тексту як особливої мікроскопічної копії «образного Всесвіту» (термін

[1] *Stump D.V., Dees J.S., Hunter C.S.* Sir Philip Sidney: An Annotated Bibliography of Texts and Criticism (1554–1984). – N.Y.; Oxford : G. K. Hall, Maxwell Macmillan International, 1994.

американського антрополога К. Ґірца) до вбирання багатоманітного соціокультурного контексту.

Розглядаючи загальні зміни у потрактуванні ренесансних творів, доцільним та **актуальним** видається й огляд останніх зарубіжних та вітчизняних тенденцій у дослідженні творчості окремого представника цієї епохи – Ф. Сідні. Таким чином, **мета** цієї статті полягає в осмисленні та системному аналізі рецепції творчості цього ренесансного автора сучасною вітчизняною та зарубіжною критикою. **Об'єктом** аналізу постають англо-американські та вітчизняні фундаментальні дослідження кінця XX ст. – початку XXI ст., що присвячені творчому доробку Ф. Сідні.

Стрімке поширення наприкінці XX – початку XXI ст. насамперед у західноєвропейській гуманітаристиці, а згодом і у вітчизняній критиці, потужного арсеналу новітніх методів, рецепцій, інтерпретацій, які позиціонують себе як альтернативу пануючим донедавна в традиційному літературознавстві способам потрактування творів, є симптоматичним. Одвічне коливання теоретиків літератури між ідеалістичними та матеріалістичними методологіями, на думку сучасного американського дослідника Д. Гоукса, скінчилося, адже переважна більшість інтелектуалів західного літературознавства демонструють сьогодні методологічну прихильність до матеріалізму[2]. Ця прихильність виявляється, насамперед, ось у чому: будь-які знання конструюються в рамках історично обумовлених автономних культурно-ідеологічних дискурсів, які, в свою чергу, якраз і виступають першорядним об'єктом концентрації уваги «матеріалістично спрямованого»

[2] *Hawkes D.* Against materialism in Literary Theory // The Return of Theory in Early Modern English Studies: Tarrying with the Subjunctive / eds. Paul Cefalu and Bryan Reynolds. – Houndmills, Basingstoke, UK : Palgrave Macmillan, 2011. – P. 237-257.

літературного критика. Залучаючи чималі надбання в сфері екстрафілологічних міждисциплінарних теорій (культурологічних, соціологічних, філософсько-антропологічних, психологічних і т. ін.), літературознавці, здебільшого, використовують їх як своєрідну точку відліку в своїх інтелектуальних міркуваннях.

Як думається, дослідження зарубіжних сіднізнавців останніх десятиліть якраз і демонструють такий постнекласичний поворот до проблеми «розуміння» культурних смислів, носіями яких є «поліфонічні знаково-символічні комплекси (тексти)». Власне, під «текстом» в теорії літератури тепер часто розуміють «будь-які культурні артефакти чи дискурсивні практики, які підлягають семантичній та інтертекстуальній інтерпретації, адже несуть відбиток ментальності, картини світу, ціннісних смислів та архетипів відповідної культури»[3].

Головною загрозою на шляху літературознавця, що обирає для себе шлях новітніх методологій, які в першу чергу надають перевагу «контексту», а не «тексту», є небезпека підміни дослідження особливостей конкретного літературного твору загальним дослідженням культурних реалій. Саме про таку загрозу говорить авторитетний англійський літературознавець А. Гемільтон у статті «Відродження наукових досліджень англійського Відродження».[4] Дедалі частіше використання терміну «Early Modern Epoch» (епоха ранньої сучасності) замість

[3] *Більченко Є.В.* Культурологічна парадигма соціогуманітарного знання як мікромодель міждисциплінарної комунікації: проблема предмета і методу // Простір гуманітарної комунікації : трансформація академічного дискурсу : матеріали учасників ІІ Міжнар. наук.-практ. конференції, 23–25 жовтня 2009 р. / Нац. пед. ун-т ім. М.П. Драгоманова ; упоряд. : В.Л. Хромець, А.Е. Дробович ; ред.: К. Рассудіна, І. Скінтей. – К. : Вид-во НПУ ім. М.П. Драгоманова, 2010. – С. 104-117.

[4] *Hamilton A.C.* The Renaissance of the study of the English literary Renaissance // English literary Renaissance. – L., 1995. – Vol. 25. – № 3. – P. 372-387.

«Ренесанс» також створює прецедент штучного «підлаштовування» специфічних ознак історико-культурних епох минулого під вимоги новітнього категоріального апарату. Як і А. Гемільтон, інша дослідниця ренесансної культури А. Петтерсон вважає, що опозиція літературознавство/історія є лише прикладом різних методологічних принципів, якими керуються історики літератури в своєму дослідженні. Ті, хто вболіває за «чисте» мистецтво, як правило романтики та представники «старої школи», акцентують увагу на вивченні італійського культурного компоненту в англійській ренесансній літературі. Інші ж, головним чином емпірики та прагматики, наполягають на переакцентуванні наукових досліджень шляхом збагачення власне літературознавчої проблематики питаннями психології, соціології, політології, філософії та ін. суміжних наук.

Репрезентативним в плані розширення методологічних горизонтів у потрактуванні спадщини Ф. Сідні в зарубіжному літературознавстві є обговорення монографії англійського літературознавця Б. Вордена «Голос доброчесності: «Аркадія» Ф. Сідні та єлизаветинська політика»[5] на 33-му Міжнародному Конгресі дослідників-медієвістів (1998 р.), в якому брали участь відомі літературознавці Р. Стіллмен, В. Скреткович, Р. Куін та сам Б. Ворден. Дискусія згодом була опублікована на сторінках авторитетного наукового видання «The Sidney Journal», заснованого Товариством Сідні (The Sidney Society), що спеціалізується на дослідженнях, присвячених життю і творчості сіднівого кола[6].

[5] *Worden B*. The sound of virtue: Sidney's "Arcadia"and Elizabethan politics. – New Haven; L. : Univ. Press, 1996. – 406 p.

[6] A Discussion of Blair Worden's "The Sound of Virtue: Philip Sidney's Arcadia and Elizabethan Politics". – Sponsored by "Sidney Journal". – Held at the 33rd International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, May, 8, 1998 // Sidney Journal. – 1998. – V. 16. – № 1. – P. 36-56.

Показово, що ця полеміка стала віддзеркаленням не лише чергового сплеску наукового інтересу до творчості Ф. Сідні, а й ширше відображенням загальної ситуації, що склалася на той час у літературознавстві в зв'язку з пошуками нових методологічних шляхів вивчення ренесансної культури. Об'єктом дослідження Б. Ворден обирає так звану «Стару Аркадію», оскільки ця версія, на думку дослідника, легше піддається «розкодовуванню» з точки зору політичних алюзій на реальні історичні події та постаті. Власне, основним завданням своєї роботи він проголошує «встановлення зв'язків між «Аркадією» та політичними переконаннями Ф. Сідні і його друзів, а також розгляд тієї особливої мови, якою ці переконання були висловлені»[7]. На думку Б. Вордена, дата написання роману (1577–1578) не випадково співпадає з часом політичної кризи в Англії. Це свідчить про те, що для Ф. Сідні політична тематика була тим стрижнем, який об'єднує сюжетні лінії, політичну й любовну проблематику та визначає філософську цільність роману.

Учасники дискусії досить критично поставилися до поглядів Б. Вордена. Так, Р. Куін вказує на надмірний англоцентризм монографії, а також на брак уваги автора до континентальних контактів Ф. Сідні, які, безумовно, також мали неабиякий вплив на становлення політичних поглядів письменника[8]. Р. Стіллмен закидає автору суб'єктивність та упередженість у пошуках аналогій між реаліями єлизаветинської Англії та подіями «Старої Аркадії». Ці аналогії дуже часто залежать від індивідуальних пристрастей Б. Вордена і взагалі суперечать основним принципам словесного мистецтва, які Ф. Сідні

[7] *Worden B.* The sound of virtue: Sidney's "Arcadia"and Elizabethan politics. – New Haven; L. : Univ. Press, 1996. – P. XX.

[8] A Discussion of Blair Worden's "The Sound of Virtue: Philip Sidney's Arcadia and Elizabethan Politics". – Sponsored by "Sidney Journal". – Held at the 33rd International Congress on Medieval Studies, Western Michigan University, May, 8, 1998 // Sidney Journal. – 1998. – V. 16. – № 1. – P. 46-47.

проголошує в «Захисті Поезії»: на відміну від історика, який спирається лише на факти, поет зі своєю силою уяви може так представити історію, що вона спонукатиме людину творити добро. А тому, на думку Р. Стіллмена, правитель «Старої Аркадії» Базилій не є аналогією ані королеви Єлизавети, ані Марії Стюарт, ані Рудольфа II, а представляє типовий образ нерозумного монарха[9].

На початку XXI ст. в англо-американському літературознавстві з'являються одразу декілька фундаментальних досліджень, присвячених рецепції Ф. Сідні не тільки і не скільки, як поета, а скоріше як видатного політичного діяча часів Ренесансу, як уособлення тогочасного національного ідеалу воїна, політика, чоловіка.

Монографія відомого літературознавця, нині професора Колумбійського університету А. Стюарта «Філіп Сідні: подвійне життя» (2000) є яскравим прикладом такої біографії єлизаветинця «на новий лад»[10]. Назва книги «подвійне життя» не є прямою вказівкою на двоїстість суспільних ролей поет/придворний, як може здаватися на перший погляд. «Подвійність» життя Ф. Сідні, за А. Стюартом, полягає у парадоксальній розбіжності між тим, який колосальний вплив та величезну репутацію мали філософсько-політичні погляди цього придворного на континенті та майже повним нівелюванням його заслуг у рідній Англії. Будучи уособленням єлизаветинського рицарства, квінтесенцією англійськості та одним із ідейних натхненників створення європейської протестантської ліги, Ф. Сідні, на думку автора дослідження, залишається незаслужено невизнаною фігурою англійського двору через надмірну підозрілість та обережність королеви Єлизавети. Втім, повністю

[9] Ibid. – P. 42-44.

[10] *Stewart A*. Philip Sidney: A Double Life. – L. : Chatto & Windus, 2000. – 400 p.

зосереджуючи увагу на історико-культурному контексті ренесансної Європи XVI ст., дослідник досить поверхнево торкається власне літературних здобутків Ф. Сідні, зупиняючись, зокрема, лише на проблемі автобіографічності сонетарію «Астрофіл і Стелла».

У 2008 р. опубліковано монографію, за авторством визнаного серед колег-сіднінавців літературознавця Р. Стіллмена «Філіп Сідні та поетика ренесансного космополітизму»[11]. Професор Р. Стіллмен висуває свіжу гіпотезу про те, що літературно-критичні погляди, викладені Ф. Сідні в його «Захисті поезії», були результатом впливу на формування світоглядних засад молодого письменника ідей Філіпа Меланхтона (1497–1560), німецького гуманіста, теолога, педагога та євангелічного реформатора, сподвижника Мартіна Лютера. Саме «філіпістський гуманізм» Ф. Сідні став фундаментом його політичних, релігійних та літературних переконань, згідно з якими, поезія була тією унікальною автономною формою суспільного знання, яка спроможна здійснити культурну реформацію соціального устрою.

Інший авторитетний англійський ренесансознавець Р. Гільєр пропонує власний погляд на причини постійного наукового інтересу до постаті Ф. Сідні протягом більш, ніж 450 років. У своїй фундаментальній розвідці з промовистою назвою «Сер Філіп Сідні: культурна ікона» (2010), професор Р. Гільєр доводить, що бездоганна репутація Ф. Сідні в англійській культурній традиції ґрунтується на багатогранності та різноплановості його натури, яка, безумовно, виділяла цього придворного серед багатьох талановитих сучасників. Навіть у часи, коли його твори майже не користувалися популярністю,

[11] *Stillman R.E.* Philip Sidney and the Poetics of Renaissance Cosmopolitanism. Aldershot : Ashgate, 2008. – 266 p.

Ф. Сідні залишався взірцем національної самосвідомості та яскравою фігурою в історії англійського Ренесансу.

На жаль, ситуація у радянському, а надалі і в українському літературознавстві виглядає прямо протилежною. Як це не парадоксально, але доводиться констатувати непропорційно малу увагу вітчизняної літературознавчої науки до творів Ф. Сідні по відношенню до їхнього реального впливу на англійський літературний та культурний процес другої половини XVI ст.

Огляд нечисленних сіднізнавчих розвідок, що з'явилися на теренах колишнього Радянського Союзу, на жаль, свідчить про їхню фрагментарність, поверховість та тенденцію до висвітлення лише окремих аспектів творчості письменника. В радянському літературознавстві панували методи «вульгарного соціологізму», діалектичного матеріалізму та історизму, згідно з якими, «буття визначає свідомість», а отже літературна творчість є історично, соціально та економічно обумовленою. Така традиціоналістська літературознавча модель передбачала апріорне накладання загальної теорії та генералізованих схем на літературні тексти окремої епохи. Незважаючи на вагомий внесок радянського літературознавства у теорію літератури (науковці узагальнювали та виокремлювали типові закономірності літературного процесу в діахронічному аспекті, систематизовували літературознавчі категорії та вивіряли термінологію), такий підхід нерідко грішив штучним нав'язуванням поетиці та естетиці письменника «необхідних» для тих часів ідеологічно вивірених імплікацій. Іншими словами, інтерпретація творчої спадщини письменника з самого початку обмежувалася рамками жанрів, стилів, напрямків, визнаних в цей період панівними. На жаль, так сталося і з творчим доробком Ф. Сідні, якого російськомовна традиція 70–90-х років XX ст., як правило, лише побіжно згадувала на

сторінках енциклопедій, підручників чи антологій з історії англійської літератури[12]. Опора на критичну традицію та інерційне сприйняття Ф. Сідні лише як автора роману, написаного у пишномовному стилі в дусі наслідування італійських та іспанських пасторальних романів, стало головною проблемою вітчизняного сіднізнавчого дискурсу.

Причиною того, що творчість цього блискучого майстра словесності залишається лакуною сучасного українського літературознавства, є також і майже повна відсутність перекладів його лірики та романів на пострадянському просторі.

Українському читацькому загалу творчий доробок Ф. Сідні став доступним завдяки трьом російськомовним перекладам його літературно-критичного трактату «Захист поезії», які один за одним вийшли на початку 80-х років XX ст. і надалі залишаються єдиними «офіційними» виданнями творів Ф. Сідні на пострадянському просторі. Першим за хронологією був переклад В. Олейника для серії «Літературні маніфести»[13], далі – переклад зі вступною статтею В. Муравйова, надрукований у другому томі «Естетики ренесансу» (1981)[14], і нарешті, видання «Астрофіла і Стелли» та «Захисту поезії» за редакцією Л. Володарської, що вийшло у серії «Літературні пам'ятники» у 1982 р.[15] Однак, як справедливо відзначив І.О. Шайтанов,

---

[12] *Аникин Г.В., Михальская Н.П.* История английской литературы. – М. : Высшая школа, 1985. – 431 с.; *Шаповалова М.С., Рубанова Г.Л., Моторний В.А.* Історія зарубіжної літератури. – Львів : Світ, 1993. – С. 233.

[13] *Сидни Ф.* Защита Поэзии / Пер. В.Т. Олейника // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Общ. ред. Н.П. Козловой. – М. : Из-во Московского университета, 1980. – С. 133-173.

[14] *Сидней Ф.* Оправдание поэзии, известное также под заглавием "Защита стихотворства" / Пер. В. Муравьева // Эстетика Ренессанса. – М : Искусство, 1981. – Т. 2. – С. 271-308.

[15] *Сидни Ф.* Астрофил и Стелла. Защита Поэзии. – М. : Наука, 1982.

останній переклад хоча й «закрив позицію в плані видання серії, але залишає читача (якщо такий знайдеться) здивованим щодо того, чим забезпечені велич та слава цього класика»[16].

Як думається, причиною такої «непопулярності» на пострадянському просторі творчого доробку Ф. Сідні є те, що й досі не здійснено перекладу жодної з версій роману «Аркадія» ані російською, ані українською мовами. Це, безумовно, не може сприяти популяризуванню творчого доробку Ф. Сідні, як в наукових колах вітчизняної літературознавчої критики, так і серед широкого читацького загалу.

Іншим фактором могло бути й те, що духовно і концептуально словесність єлизаветинської епохи була набагато вишуканішою та філіграннішою, аніж це було дозволено показати свого часу радянським дослідникам та перекладачам. Причина полягає у притаманній тогочасній поезії дивній рівновазі між світським та духовним, у тісному переплетінні щоденного досвіду з життям, у відчутті єдиного начала, а відтак, у певній метафізичності всього словесного мистецтва епохи.

Значний пласт фундаментальних досліджень та якісних дискусій західного сіднізнавства довгий час залишалися на периферії вітчизняної гуманітаристики. Однак в останні тридцять років прослідковується позитивна тенденція якісного зсуву у пострадянській рецепції творчих здобутків цього автора. Першими фундаментальними розвідками в цьому напрямку стають дисертаційні дослідження Л.І. Володарської (1984) та Л.Р. Нікіфорової (1988)[17]. Перше з них

[16] *Шайтанов И.* Переводим ли Пушкин? Перевод как компаративная проблема // Вопросы литературы. 2009. – № 2. – С. 25.

[17] *Володарская Л.И.* Поэтическое искусство Филипа Сидни: Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М.: МГПИ, 1979. – 187 с.; *Никифорова Л.Р.* Проблема жанровой природы

присвячене новаторству Сідні-романіста, Сідні-поета та Сідні-критика, а також його внеску в становлення відповідно жанрів роману, сонету та літературно-критичного трактату. Л.І. Володарська відзначає зв'язок сонетного циклу «Астрофіл і Стелла» з теоретичними положеннями «Захисту поезії», прослідковуючи втілення теоретичних поглядів автора на «практичному» літературному матеріалі.

Детальний компаративний аналіз жанрових модифікацій пасторального та рицарського романів у «Старій…» та «Новій Аркадії» Ф. Сідні, що представлений у дисертації Л.Р. Нікіфорової, заслуговує на особливу увагу. З одного боку, такий ракурс постановки проблеми дозволив дослідниці зіставити жанрові типи англійського пізньоренесансного роману взагалі, з іншого – виділити традиційні й новаторські риси авторського художнього стилю. Безперечною заслугою Л.Р. Нікіфорової є значний за обсягом бібліографічний додаток до дисертації, в якому міститься огляд як зарубіжних, так і вітчизняних джерел, де згадується Ф. Сідні.

Окремі аспекти поетики творчості цього ренесансного автора висвітлюються в дослідженнях Л.В. Привалової, В.Т. Олєйнік, А.Н. Горбунова, Л.Я. Потьомкіної[18].

Невипадковим є сплеск наукового інтересу до фігури Ф. Сідні в Росії саме на зламі тисячоліть, коли зміни в науковій гуманітарній парадигмі нарешті спричинили

"Старой" и "Новой Аркадии" / Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. – М., Днепропетровск, 1988.

[18] *Привалова Л.П.* Основные жанровые модификации английского романа последней трети XVI века. Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук – М., 1988; *Олейник В.Т.* Комментарий к английскому разделу // Литературные манифесты западноевропейских классицистов / Под ред. Н.П. Козловой. – М. : Изд-во Московского университета, 1980. – С. 530-543*; Горбунов А.Н.* Джонн Донн и английская поэзия XVI-XVII веков. – М. : Изд-во МГУ, 1993; *Потьомкіна Л.Я.* До питання про жанрову природу романів Ф.Сідні // Ренесансні студії. – Вип. 2. – Запоріжжя : ЗДУ, 1998. – С. 108-115.

довгоочікувану відмову від ізоляціоністських поглядів колишнього радянського літературознавства на користь розширення горизонтів дослідження за рахунок залучення сучасних новітніх методологій. І в цьому відношенні пізній Ренесанс як культура синтезу та еклектики є одночасно і цікавим предметом історико-літературного дослідження, і благодатним ґрунтом для критичного переосмислення культурних канонів сучасного глобалізованого простору.

На початку XXI ст. в російськомовній науці з'явилося два дисертаційних дослідження, присвячених роману Ф. Сідні «Нова Аркадія»[19]. Прикметно, що обидва вони виконані саме в руслі сучасних методологій «вписування» тексту роману в загальну парадигму єлизаветинської культури. Однак ракурси досліджень відрізняються. С.В. Чаплін здійснює спробу уточнити і конкретизувати власне естетичний аспект створення роману в контексті англійської та загалом європейської літературної теорії. Це й визначає винесення проблеми літературного самосвідомості епохи в назву його дослідження. У свою чергу, В.О. Мусвік у дослідженні художнього тексту епохи Ренесансу констатує необхідність поєднання літературознавства, історії та культурології через притаманний європейській тогочасній культурі особливий «синтетизм» і синкретизм різних наукових дисциплін та видів мистецтва. Дослідниця доходить висновку, що Сідні, спираючись на арістотелівське уявлення про правдивість та імітацію як типизацію, ставить літературу, яка створює образи на

[19] *Мусвик В.А.* "Новая Аркадия" Ф. Сидни в контексте культуры рубежа XVI–XVII вв.: диссертация ... кандидата филологических наук: 10.01.05. – Москва, 2000. – 331 с.; *Чаплин С.В*. Роман Ф. Сидни "Аркадия" в контексте литературного самосознания английского Ренессанса : диссертация ... канд. филологических наук: 10.01.03. – Ростов-на-Дону, 2002. – 203 с.

основі якихось першоідей, вище за історію, яка описує недосконалу дійсність.

Як бачимо, арістотелівська опозиція поет/історик залишається актуальною не лише для епохи Ф. Сідні, а й для сучасного академічного літературознавства. Попри падіння будь-яких ідеологічних заборон, у сучасній українській науці й по сьогодні бракує ґрунтовних праць, де увазі читачів пропонувалося б комплексне дослідження всього творчого доробку Ф. Сідні. Щоправда, це свідчить лише про необхідність заповнення цієї лакуни у вітчизняному літературознавстві, і жодною мірою не применшує вартості того значного внеску в становлення англійської національної літератури, що був здійснений цим майстерним письменником, талановитим теоретиком мистецтва та популярним придворним королеви Єлизавети, який тривалий час задавав моду як у манерах поведінки, так і у царині красного письменства англійського Ренесансу.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

УДК:821.111:82 – 6:930.1

Торкут Наталія
(Запоріжжя)

«Школа політики» і «школа моралі»: епістемологічні засади англійської ренесансної історіографії

У статті досліджуються механізми смислопородження в історіографічних текстах англійського Ренесансу. Загальна панорама становлення й розвитку тюдорівської історіографії дозволила реконструювати тогочасний соціокультурний контекст та репрезентувати діяльність хроніста як продукт впливу певних колективних уявлень. Здійснене крізь призму інтеракціоністського підходу М. Блека розкодовування метафор, що вживалися тюдорівцями на позначення історії, уможливило виявлення тих базових концептів, що структурують ідеологічний рівень досліджуваних текстів – «істина» і «факт». Сферою їх поєднання у тюдорівських хроністів слугує простір популярного в ті часи концепту «wit». Історичний факт, хоча й мислився як самоцінний, однак витлумачувався з огляду на ідеологічне замовлення, вплітався у цілісний контекст, набував певного ідейного навантаження та естетичної значущості.

Смислопородження в історіографічних творах відбувалося за рахунок поєднання історично достеменного, легендарного та міфопоетичного начал. Таке поєднання інспірувало читачів до проведення паралелей між минувшиною і сучасністю, що давало історії право називатися «школою політики» і «школою моралі»

Ключові слова: *історія, тюдорівська історіографія, метафора, смислопородження, Ренесанс, Едвард Голл, Рафаель Голіншед, ідеологія, факт, істина.*

Відомий аргентинський письменник Х.Л. Борхес, творчості якого притаманна ефектна афористичність, одне із своїх есе завершує такими словами: «Можливо, всесвітня історія – це історія відмінної інтонації при промовлянні декількох метафор»[1]. Західноєвропейська культура знає чимало таких метафор: у різні часи історію називали «філософією у прикладах» (Діонісій Галікарнаський), «драмою жахів» (Тацит), «передоднем кінця світу» (Оттон Фрейзінгенський), «есенцією розуму» (Рафаель Голіншед), «механізмом, що перетворює документ на пам'ятник» (Мішель Фуко).

Деякі з метафоричних позначень історії утворюють бінарні опозиції, ніби ілюструючи аксіоматичну тезу про те, що історична свідомість є продуктом самоусвідомлення культури. Адже спосіб інтерпретації подій минувшини, тип і характер історичних пояснень завжди корелюються зі світоглядними та ціннісними установками тих, хто пише історію, а також тих, кому вона адресована. Для Цицерона – палкого шанувальника Фукідіда, чий метод історіописання за часів античності слугував взірцем достовірності, – історія була «світлом істини» і «живою пам'яттю», а засновник романтичної історіографії Томас Карлейль, який приділяв велику увагу суб'єктивним аспектам вчинків історичних осіб, вважав її «квінтесенцією пліток». Амміан Марцелін – останній римський історик – назвав історію «колесом фортуни», а середньовічний теолог Іохим Флорський – «колесом, віссю якого є Святе Письмо».

Історіописання дешифрує досвід минувшини з позицій власного досвіду у світлі сучасного йому розуміння причинно-наслідкових зв'язків. Тож не дивно, що за часів Просвітництва історія сприймалася як

[1] *Борхес Х.Л.* Сфера Паскаля. [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://vzms.org/borhes-pascal.htm

«всесвітній суд» (Фрідріх Шиллер), а у XX столітті відомий інтелектуал Бенедетто Кроче, навпаки, вбачав у ній не суддю, а адвоката.

Безперечно, існує певна кореляція між метафоричними характеристиками вивчення минувшини та властивими тій або іншій епосі уявленнями про зв'язок трьох модальностей часу (минуле, теперішнє, майбутнє). Вищенаведені метафори здебільшого є продуктом рефлексії історика над власним ремеслом. Відображаючи рівень розвитку історичної свідомості, вони виступають одним із засобів самообґрунтування історичного письма як специфічного методу реалізації його головної мети – фіксації, узгодження та репрезентації уявлень про минуле.

Метафоричне поле, що протягом століть сформувалося навколо концепту «історія», є вельми цікавим в історіософському плані, оскільки відображає не тільки ставлення сучасності до минулого, але і її прагнення подати себе нащадкам у потрібному світлі («історію пишуть переможці»). Показові у цьому плані висловлювання тих людей, яких можна вважати творцями історії. Так, приміром, Наполеон Бонапарт одного разу сказав: «Що є історія, як не байка, в яку домовилися повірити?», а Вінстон Черчілль заявляв: «Історія буде до мене прихильною, бо я маю намір написати її особисто».

Розкодовування метафор, що супроводжують розгортання історичного дискурсу, може виявитися доволі продуктивним в аспекті розуміння сутності порівнюваних феноменів. Як слушно наголошує Хосе Ортега-і-Гассет, наукова метафора є «тим знаряддям думки, за допомогою якого нам вдається досягти найвіддаленіших куточків нашого концептуального поля. Об’єкти, що близькі до нас і легко осягаються, відкривають мисленню доступ до далеких і вислизаючих від нас понять.

Метафора подовжує «руку» інтелекту, її роль у логіці може бути уподібнена вудочці або гвинтівці»[2].

Використання запропонованого американським лінгвофілософом Максом Блеком інтеракціоністського підходу при аналізі структури і когнітивного потенціалу метафоричних позначень історії, що були характерні для певної епохи, дозволяє глибше зрозуміти ті епістемологічні процеси, які супроводжували формування історичної свідомості. Адже автор історіографічного твору визначав свою місію з огляду на те, як саме сприймалася історія сучасним йому соціумом, яким було ставлення до достеменності відомостей, наскільки припустимою чи бажаною вважалася інтерпретація фактів.

Що стосується епістемологічних засад ренесансного історіописання, то тут інтонацією промовляння метафор, про яку говорив свого часу Борхес, слугує авторський стиль історіографа, адже саме стиль, по суті, формує жанрове обличчя твору. Манера репрезентації історичних фактів визначалася ставленням автора до власної місії, а його індивідуальний почерк відбивав глибину історичної обізнаності та ступінь літературної обдарованості. Слід зауважити, що сформована в лоні тогочасної міфопоетичної картини світу творча свідомість тюдорівських історіографів була ще доволі далекою від суто наукового мислення і являла собою досить складний симбіоз творчих амбіцій, вірнопідданських настроїв та нестримного потягу до достовірності.

Тож, **метою** цієї статті є виявлення епістемологічних засад англійської ренесансної історіографії, реконструкція яких здійснюється із залученням аналітичного потенціалу, накопиченого сучасною теорією метафори, та з використанням дослідницького інстру-

[2] *Ортега-и-Гассет Х.* Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет // Теория метафоры: сб. / Общ. ред. М.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – С. 72.

ментарію школи Анналів (М. Блок, Л. Февр, Ж. Дюбі, Ж. Ле Ґофф, Л. Рєпіна). З огляду на методологічні принципи цієї школи, сама діяльність ренесансного хроніста постає як продукт впливу певних колективних уявлень – тобто «суспільно-суб'єктивного», за термінологією В. Вжозека[3]. «Суспільно-суб'єктивне, – зазначає польський вчений, – розглядається як спосіб вловити історичну ситуацію в цілому… Ключовою задачею постає розшифровка таємничої діалектики, що пов'язує свідомість індивідуума з колективною свідомістю (остання, звичайно, не є ані сумою, ані середнім, ані «демократичною більшістю» індивідуальних свідомостей)»[4].

Будь-який феномен, у тому числі й історіографічне письмо, має досліджуватися в якомога ширшому соціокультурному контексті, з урахуванням того, що відомий медієвіст А.Я. Гуревич назвав «ефіром» культури[5].

Згідно з однією із гносеологічних максим школи Анналів, «у евристичному аспекті трансформація повідомлення історичного джерела в історичний факт (феномен більш високого понятійного статусу та історіографічної цінності) здійснюється в рамках процедури осмислення цього джерела самим істориком, який включає його в певну систему інтелектуально-інтер-

---

[3] *Вжозек В.* Историография как игра метафор: судьбы «новой исторической науки» // Одиссей. – 1991. – С. 72.

[4] Там само.

[5] А.Я. Гуревич свого часу висунув і обґрунтував гіпотезу, згідно з якою «світ культури створює в суспільстві певну глобальність – це ніби те повітря, яким дихають всі члени суспільства, те невидиме всеохоплююче середовище, в яке вони занурені. Саме тому будь-який здійснюваний ними вчинок, будь-яка спонука і думка, що виникала в їхніх головах неодмінно отримували своє забарвлення в цьому всепроникаючому середовищі. Отже, щоб правильно зрозуміти поведінку цих людей, економічну, релігійну, політичну, їхню творчість, їхнє сімейне життя, побут, необхідно знати основні властивості цього «ефіра» культури» (*Гуревич А.Я.* Категории средневековой культуры / А. Я. Гуревич. – М. : Искусство. 1984. – С. 11).

претаційних схем, зв'язків і субординації»[6]. Тож твори тюдорівських істориків варто розглядати відповідно до тих критеріїв та світорозуміння, що панували за часів їх написання. У самих же текстах літературознавця цікавить насамперед створюваний автором образ минулого, процес «народження» історичної «істини» на різних рівнях поетики.

Англійські ренесансні хроніки неодноразово ставали об'єктом аналізу як історіографів, так і літературознавців. Дослідників передусім цікавили питання, пов'язані з витоками тюдорівської історіографії (В.Р. Трімбл[7]), з впливом на неї континентальної традиції (В.Р. Трімбл, Д.Р. Вулф[8]), з революцією в історіописанні та дискусіями навколо неї (В. Фасснер[9], Ф. Леві[10], Дж. Покок[11], Д. Келлі[12], Дж.Г. Престон[13]). Для деяких науковців ключовими були проблеми співвідношення

---

[6] *Грицанов А.А.* «Анналов» школа, или «Новая историческая наука» (La Nouvelle Histoire) / А. А. Грицанов // Новейший философский словарь: 3-е изд., исправл. – Мн. : Книжный дом. 2003. – (Мир энциклопедий). [Електронний ресурс] – Режим доступу: http://www.gumer.info/bogoslov_Buks/ Philos/fil_dict/31.php

[7] *Trimble W.R. Early Tudor Historiography, 1485-1548 / W. R. Trimble // Journal* of the History of Ideas. – Vol. 11. – № 1. – 1950. – P. 30–41.

[8] *Woolf D.R.* Change and Continuity in English Historical Thought, c. 1590–1640 / D. R. Woolf. – Oxford : Oxford University Press, 1983. – 368 p.

[9] *Fussner F.S.* The historical revolution: English historical writing and thought, 1580-1640 / F. S. Fussner. – N. Y. : Columbia University Press, 1962. – 343 p.

[10] *Levy F.J.* The Elizabethan Historiographical Revolution / F. J. Levy // History. – Vol. IV. – 1961. – P. 25–52; *Levy F.J.* Tudor Historical Thought / F. J. Levy. – San Marino : Huntington Library, 1967. – 305 p.

[11] *Pocock J.G.A.* The Ancient Constitution and the Feudal Law / J. G. A. Pocock. – Cambridge : Cambridge University Press, 1957. – 262 p.

[12] *Kelley D.R.* History, English Law and the Renaissance / D. R. Kelley // Past and Present. – Vol. 65. – 1974. – P. 24–51.

[13] *Preston J.H.* Was there an Historical Revolution? / J. H. Preston // Journal of the History of Ideas. – Vol. 38. – No. 2. – 1977. – P. 353–364.

політичного і провіденційного у хроніках (А. Тіптон[14], М. Бенбоу[15]), а також аналіз історичного і антикварного підходів до викладення історіографічного матеріалу (В. Герендін[16], Н. Торкут[17]). У працях сучасних вчених детально досліджується національна своєрідність англійських хронік. При цьому їхня увага концентрується не лише на політичній (С.Дж. Елліс[18], П.С. Герман[19], Ф.Дж. Леві[20]) чи релігійній (Г. Бейкер[21], Дж.Г. Престон[22], А.М. Кінґгорн[23], К.Л. Кінґсфорд[24], Д. Вомерслі[25], Т. Бетте-

[14] *Tipton A.* Caught between "Virtue" and "Memorie": Providential and Political Historiography in Samuel Daniel's the Civil Wars / A. Tipton // Huntington Library Quarterly. – Vol. 61. – No. 3/4. – 1998. – P. 325–341.

[15] *Benbow R.M.* The Providential Theory of Historical Causation in Holinshed's Chronicles: 1577 and 1587 / R. M. Benbow // Texas Studies in Literature and Language. – Vol. 1. – No. 2. – 1959. – P. 264–276.

[16] *Herendeen W.H.* William Camden: Historian, Herald, and Antiquary / W. H. Herendeen // Studies in Philology. – Vol. 85. – No. 2. – 1988. – P. 192–210.

[17] *Торкут Н.М.* Історіографічна проза англійського Ренесансу: в пошуках методу і стилю / Н. М. Торкут // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство: Зб. наук. праць. – Рівне : РДГУ, 2000. – Вип. VIII. – С. 97-110.

[18] *Ellis S.G.* Civilizing Northumberland: Representations of Englishness in the Tudor State / S. G. Ellis // Journal of Historical Sociology. – Vol. 12. – No. 2. – 1999. – P. 103–127.

[19] *Herman P.C.* Henrician Historiography and the Voice of the People: The Cases of More and Hall / P. C. Herman // Texas Studies in Literature and Language. – Vol. 39. – No. 3. –1997. – P. 259–283.

[20] *Levy F.J.* Hayward, Daniell, and the Beginnings of Political History in England / F. J. Levy // Hungtington Library Quarterly. – Vol. 50. – 1987. – P. 1–34.

[21] *Baker H.* The Race of Time / H. Baker. – Toronto : University of Toronto Press, 1967. – 110 p.

[22] *Preston J.H.* English Ecclesiastical Historians and the Problem of Bias, 1559-1742 / J. H. Preston // Journal of the History of Ideas. – Vol. 32.– No. 2. – 1971. – P. 203–220.

[23] *Kinghorn A.M.* The Chorus of History, 1485-1558 / A. M. Kinghorn. – L. : Blandford Press, 1971. – 329 p.

[24] *Kingsford C.L.* English Historical Literature in the Fifteenth Century / C. L. Kingsford. – Oxford : Clarendon Press, 1913. – 429 p.

[25] *Womersley D.* Against the Teleology of Technique / D. Womersley // Huntington Library Quarterly. – Vol. 68. – No. 1-2. – 2005. – P. 95–108.

рідж[26]) ситуації, але і на ідеологічному контексті, зокрема на впливі тогочасної цензури на авторів історичних текстів (С.А. Келен[27]). Об'єктом багатоаспектного осмислення тривалий час залишається зв'язок тюдорівської історіографії з тогочасними театральними практиками у цілому (І. Кемпс[28]), і шекспірівською драматургією зокрема (Е. Тільярд[29], І. Рібнер[30], М.А. Барг[31]).

Наукова новизна цієї публікації полягає в тому, що в ній досліджуються механізми смислопородження в історіографічних текстах англійського Ренесансу, які розглядаються крізь призму міждисциплінарної аналітичної стратегії. В основу цієї стратегії покладено концепцію Ю. Троїцького, який пропонує розглядати історіографічні твори, як трирівневі структури. Перший рівень – ідеологічний, одиницею якого виступає концепт. Другий рівень – письмо, одиницею якого є риторична стратегія. Третій рівень – глибинний, або дискурсивний. Його аналіз передбачає виявлення в тексті історіографічної пам'ятки різних комунікативних стратегій, таких як: сказання, притча, анекдот, життєпис»[32].

---

[26] *Betteridge Th.* Tudor Histories of the English Reformations, 1530–83. – Oxford : Oxford Brookes University, 1999. – 256 p.

[27] *Kelen S.A.* "It is Dangerous (Gentle Reader)": Censorship, Holinshed's Chronicle, and the Politics of Control / S. A. Kelen // The Sixteenth Century Journal. – Vol. 27. – No. 3. –1996. – P. 705–720.

[28] *Kamps I.* Historiography and Tudor historical drama: the example of Bale's King Johan / Historiography and Ideology in Stuart Drama / I. Kamps. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – P. 51–66.

[29] *Tillyard E.M.W.* W. Shakespeare's History Plays / E. M. Tillyard. – L. : Penguin, 1962. – 336 p

[30] *Ribner* I. The English History Play in the Age of Shakespeare / I. Ribner. – Princeton, N. J. : Princeton Univ. Press, 1957. – xii+354 p.

[31] *Барг М.А*. Шекспир и история / М. А. Барг. – М. : Наука, 1976. – 199 с.

[32] *Троицкий Ю.Л.* Что такое «правда истории»? (Самопорождение смысла в историческом тексте) / Ю. Л. Троицкий // Общественные науки и современность. – 2010. – № 1. – С. 107-108.

Обраний алгоритм дослідження дозволяє з'ясувати, як саме тюдорівські історіографи вибудовували власні концепції конкретної історичної події або персони, як відбувалося народження тих смислів та ідей, що формували у свідомості реципієнтів аксіологічно забарвлену картину англійської минувшини. А це, зрештою, відкриває перспективи окреслення характеру і визначення механізмів впливу написаних тюдорівськими хроністами текстів на їхню сучасність, тобто виявлення того, що медієвіст Й. Гейзінга назвав «впливом історії на історію»[33].

Об'єктом безпосереднього аналізу в цій статті є зразки історіографічного письма, що вийшли з-під пера тюдорівських історіографів Едварда Голла і Рафаеля Голіншеда. Ці тексти одночасно належать і до сфери суто мистецької, і до науки як такої: будучи пам'ятками красного письменства, вони мають чималу джерелознавчу та фактографічну цінність.

Перш ніж перейти до розгляду механізмів продукування смислів у фрагментах конкретних творів, доцільно запропонувати короткий історико-літературний огляд загальної панорами становлення і розвитку тюдорівської історіографії, що дозволить чіткіше

[33] В одному з розділів своєї фундаментальної праці «Homo Ludens» вчений, зокрема, задається питанням: «Чи не запозичує будь-яка політична або культурна концепція свої специфічні ознаки зі своїх зв'язків з історією, чи не укорінене будь-яке діяння, врешті-решт, у висновках, що взяті з історичних уявлень?». І, проаналізувавши такі культурні феномени, як пасторальність, рицарський ідеал та ренесансна рецепція греко-римської спадщини, зазначає, що «ступінь впливу історичних образів на хід історії визначити неможливо. … Історичний елемент в народному мисленні виявляється не лише в завершених історичних уявленнях, він перебуває в таких наших поняттях і судженнях, як вітчизна, слава, геройська смерть, честь, вірність, обов'язок, державні інтереси, прогрес; він дає себе відчути в кожному слові, в кожному вчинку. Мудрість і хибні судження минулих століть безперервно говорять в нас». (*Хейзинга Й.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры / Пер., сост. и вступ. ст. Д.В. Сильвестрова. – М. : Прогресс – Традиция, 1997. – С. 288).

визначити місце того чи іншого автора у цілісній парадигмі англійського ренесансного історіописання. Це, зі свого боку, сприятиме реконструюванню контексту та формуванню гносеологічного підґрунтя для виявлення тих базових концептів, що структурують ідеологічний рівень досліджуваних текстів.

Історіографічна традиція представлена в ренесансній Англії кількома десятками джерел, вельми різноманітних як за манерою репрезентації історичного матеріалу, так і за географічним та хронологічним «обсягом» описуваних у них об'єктів. Інтереси ренесансного хроніста могли обмежуватися історією одного окремо взятого міста чи графства – як, наприклад, у хроніках «Обхід Кенту» (1570) Вільяма Ламбарді, «Історія Уельсу» (1584) Девіда Пауелла, «Огляд Лондона» (1598) Джона Стау, або ж поширюватися на всю Англію – як у «Скороченому виданні хронік Англії» (1562) Річарда Ґрафтона, чи, навіть, усю Британію – як у «Хроніках Англії, Шотландії та Ірландії» (1577) Рафаеля Голіншеда, у «Британії» (1586) Вільяма Кемдена та в «Театрі Великої Британської імперії» (1611) Джона Спіда.

Інколи в центрі уваги англійських історіографів опинялася іноземна держава – як, приміром, Османська імперія у «Загальній історії турків» (1603) Річарда Кноллеза, або ж увесь світ – як у «Всесвітній історії» (1614) Волтера Релі. Щоправда, останній твір був скоріше винятком, аніж покажчиком загальної тенденції. Англійців приваблювала насамперед історія власної країни, що, вочевидь, можна вважати закономірним проявом національної самоідентифікації, активна фаза якої припадала саме на часи Ренесансу.

Хронологічний діапазон історіографічних творів тюдорівської доби є доволі широким. Розповідь хроніста моогла починатися з часів Античності («Хроніка Англії від Брута до теперішніх часів» (1580) Джона Стау) або

Різдва Христова («Британія» Вільяма Кемдена), а могла й фокусуватися лише на певному періоді національної історії («Союз двох шляхетних і прославлених родів Ланкастерів і Йорків» (1548) Едварда Голла) чи, навіть, на правлінні якогось одного монарха («Перша частина життя та правління короля Генріха IV» (1599) Джона Гейворда).

Рання тюдорівська історіографія формувалася на перехресті трьох традицій: античної, середньовічної загальноєвропейської та власне британської. Історія трактувалася як ланцюжок подій, що спричинені водночас і волею Господа, і діяннями людей. Англійські хроністи доби Відродження, які орієнтувалися на досвід Цицерона і Плутарха, а також були добре знайомі з ідеями сучасних їм європейських істориків (Н. Макіавеллі, Ж. Бодена, Ф. Патриці, Л. Леруа), формували власне кредо історичної науки як школи політики, життєвого досвіду та моралі. Щодо середньовічної концепції, то вона, а точніше Августинова ідея чотирьох імперій, виявилася одним із тих гносеологічних чинників, що підживлювали тюдорівський міф: історичний зв'язок Генріха VII з королем Артуром та Енеєвим нащадком Брутом автоматично підносив репутацію Британії на найвищий щабель, даючи нагоду проголосити її «Третім Римом».

Британська середньовічна історіографія, в якій історично достеменні факти органічно поєднувалися з міфами, легендами, описами чудес, видінь та чарівних перетворень, служила своєрідним підґрунтям для тюдорівських хронік, ставши скарбницею матеріалу, «джерелом», яке, щоправда, з плином часу все частіше й частіше викликало нарікання за нехтування істиною та спотворення фактів. Критичне ставлення авторів ранніх тюдорівських історіографічних творів до хронік X–XIV століть значною мірою було зумовлене розвитком

історичного мислення, появою перших паростків ренесансного історизму. Вже Полідор Вергілій, який відмовився від «артурівської легенди», використаної свого часу Джеффрі Монмутським, намагався бути послідовним у ним же запропонованій орієнтації на вірність фактам: наукове сумління історика, таким чином, ставало до бою з ремісницьким кредо «догодити замовникові» і, перемагаючи у цьому двобої, відкривало нові горизонти розвитку молодої наукової дисципліни.

Прикметно, що за часів Ренесансу в Англії за історією міцно закріпилися дві базові метафори – «школа політики» і «школа моралі». Вони відображають імперативи тюдорівських історіографів, які, по суті, змушені були балансувати між двома полярними етичними імперативами. Історик міг, з одного боку, з легкістю потрапити в немилість, якщо викладена ним версія минувшини хоч найменшою мірою загрожувала авторитету влади, а з іншого – догоджаючи державцям і спотворюючи або тенденційно інтерпретуючи факти, він ризикував власним професійним статусом та наражався на певні докори сумління.

Аналіз метафорики, що народжується і функціонує у просторі історіографічної комунікації, покликаний виявити ті ключові концепти, які структурують ідеологічний рівень історичного письма. Це наближає нас до розуміння специфіки творчої самоідентифікації авторів, а також дозволяє визначити кореляцію прагматичних і естетичних пріоритетів у професійному амплуа ренесансних істориків.

Власні професійні пріоритети тюдорівські історіографи (до цієї категорії авторів відносилися хроністи, літописці, антиквари, геральди, а інколи, навіть, і літератори, що зголосилися написати віршовані хроніки) визначали з урахуванням авторитетних суджень своїх античних попередників. Античні ідеї циклічності та виз-

нання незмінності людської природи добре «прижилися» на англійському грунті, тож метафорика Цицерона, який називав історію «вчителем життя», «світлом істини», «вісником минувшини», «живою пам'яттю», сприймалася як своєрідний дороговказ і на різні лади переспівувалася у передмовах до тюдорівських хронік. Так, один із найпопулярніших хроністів єлизаветинської доби Р. Голіншед називає історію «есенцією розуму, вершками досвіду, соком мудрості, серцевиною розсудку, бібліотекою знань, ядром політики, викривальницею прихованого, календарем часу, світильником істини та життям пам'яті»[34].

Проаналізуємо ці метафори Голіншеда, застосувавши інтеракціоністський підхід М. Блека[35]. Згідно з концепцією останнього, ефект метафори виникає тоді, коли на когнітивному рівні взаємодіють дві або декілька думок, що «б'ють в одну точку», взаємовпливають, вступають у «співдію». Отже, щоб з'ясувати когнітивний ресурс метафори, слід виявити не лише систему загальноприйнятих асоціацій *(a system of commonplaces)*[36], які народжуються в процесі зустрічі фокусного слова з рамкою, але і характер (а якщо можливо, то й механізм) швидкої активізації цих асоціацій у свідомості реципієнта.

У вищенаведеному фрагменті хроніки Голіншеда рамкою метафори виступає історія. Кожний із її фокусів вказує на певну грань ремесла історика, акцентуючи увагу на тих рисах або очікуваних характеристиках, які визначають його професійний статус. На першому місці, як бачимо, стоять метафори, семантика яких сконцентрована навколо концепту «wit». У ренесансній

[34] Цит. за: *Барг М.А*. Шекспир и история… – С. 4.
[35] *Блэк М.* Метафора / М. Блэк // Теория метафоры: сб. / Общ. ред. М.Д. Арутюновой и М.А. Журинской. – М. : Прогресс, 1990. – С. 188.
[36] Там само. – С. 188.

Англії він був надзвичайно популярним, його ядром слугував денотат «гострий розум», а периферія включала такі поняття, як дотепність, природний розум, швидкий розум, здоровий глузд, уява, фантазія, розрахунок і пам'ять. Взаємодія, або інтеракція, концептуальних структур, які лежать в основі фокусу і рамки Голіншедової метафори, породжує певні імплікації, що є важливими для обох її складових. Якщо історія – есенція розуму, то це, з одного боку, означає, що історик у своєму творі представляє цінний інтелектуальний матеріал, а з іншого – що найконцентрованішим проявом розумових здібностей людини є саме царина історії.

Аналіз асоціативного поля та імплікацій інших чотирьох Голіншедових метафор, які пов’язані з концептом «wit» (вершки досвіду, сік мудрості, серцевина розсудку, бібліотека знань), дозволяє стверджувати, що в ієрархії інтелектуалів тюдорівський історик посідав досить високу позицію. Він мав бути наділений низкою визначних якостей: багатим і цінним досвідом, великою мудрістю, глибокою розсудливістю та широкою ерудицією. Тобто, історіописання сприймалося в англійському ренесансному суспільстві не лише як соціально вагома справа, а і як один із проявів усього того, що позначалося лексемою «wit». Згідно з тогочасними уявленнями, історія покликана накопичувати найцінніший досвід людства, розсудливо аналізувати його, видобуваючи мудрість, та систематизувати набуті знання, фіксуючи їх у письмовому вигляді.

Наступний блок Голіншедових метафор (ядро політики, викривальниця прихованого) стосується тематичного аспекту історіописання та його функцій. Постаючи ядром політики, історія роз’яснює найголовніші суспільно-політичні колізії минувшини і в той же час сама виступає елементом владного дискурсу. Вона викриває приховані наміри й мотиви людських вчинків та

виявляє закономірності суспільного розвитку. Історик не може залишатися байдужим регістратором фактів і подій, а має їх аналізувати та подавати власне бачення описуваного, прилучаючись у такий спосіб до формування суспільної думки.

Називаючи історію «календарем часу і життям пам'яті», англійський хроніст вказує на її ессенціальну сутність – зберігати відомості про минувшину у хронологічно систематизованому вигляді. Завдяки історії пам'ять отримує можливість жити, а час – набувати впорядкованості. Отже, знову маємо акцент на вагомості історії як важливого компоненту людського життя, який забезпечує послідовність і наступність здобутого суспільством досвіду.

Метафора «історія – світильник істини» ще з часів античності стала загальновживаною. Вона вказує на спроможність історії висвітлювати істину та сприяти поширенню істинного знання. Щоправда, сам концепт «істина» в тогочасній історіографії нерідко поставав як створюваний автором конструкт. Так, приміром, хроніст Джон Гардінг, неодноразово змінював власну інтерпретацію описуваних ним політичних подій: спочатку його симпатії були на боці Ланкастерів, але, коли трон перейшов до Йорків, він переписав окремі епізоди війни Троянд у привабливому для нової влади світлі.

До речі, поняття істини фігурує і у метафориці тогочасного французького історіософа Жана Бодена, і у засновника сучасної науки Френсіса Бекона, який закликав істориків служити у «вівтарі істини». А англійський хроніст Іоан Слейдан наголошував, що правда і безпристрасність – дві найбільш бажані прикраси історії. Роз'яснюючи читачам своєї історичної хроніки власну позицію, він підкреслював свідоме прагнення уникати будь-яких припущень, здогадок або не перевірених повідомлень: «Я старанно збирав усе, що містилося в

публічних архівах і паперах, надійність яких ніким не може бути піддана сумніву»[37].

Саме про таких історіографів, що більше переймалися достовірністю фактів, а не їхньою інтерпретацією, з іронією писали тогочасні літератори. Поет-метафізик Джон Донн називав їх «мисливцями, що полюють за фактами». А письменник Філіп Сідні, порівнюючи на сторінках трактату «Захист Поезії» історика і поета, надавав перевагу останньому. Історик для нього – «затхлий педант», тиран застольної бесіди, чия ерудиція заснована на плагіаті й такому хибному фундаменті, як «чув або бачив». Його знання, що почерпнуті с древніх, поїдених мишами сувоїв, можуть викликати захоплення хіба що у недоростків. Оскільки хроністи часто наголошували на важливості морального аспекту своїх праць, то Сідні ставить під сумнів виховну роль історіописання: «Історик не прагне зрозуміти те, що має відбутися, і тому скований тим, що є, він не намагається зрозуміти загальної причини явищ і тому скований частковою правдою кожного з них. Із його прикладів не зробиш єдино можливого висновку, і через це його вчення ще менш плідне»[38]. Причиною такої «недосконалості» ремесла історика у порівнянні з богонатхненною творчістю Поета є, на думку Сідні, те, що «у будь-якому вчинку, діянні, у будь-яких юридичних, політичних чи військових хитрощах історик обмежений викладенням фактів»[39].

Як бачимо, у своїх інвективах на адресу історії Ф. Сідні відображає цілу низку характеристик, притаманних тогочасному історіописанню. Це і повсякчасне акцентування авторами історичних хронік власної

[37] Цит. за: *Барг М.* Шекспир и история... – С. 32.
[38] *Сидни Ф.* Защита поэзии / Филип Сидни // Сидни Ф. Астрофил и Стелла. Защита поэзии. – М. : Наука, 1982. – С. 163.
[39] Там само. – С. 170.

орієнтації на відтворення достеменно відомого, і непоодинокі відсилки до чуток та легенд, і компілятивний характер більшості історіографічних творів, в яких, до речі, зустрічалося чимало повних текстових збігів. Думається, що різкі випади письменника-єлизаветинця проти історії як впливового морального чинника були зумовлені не лише прагненням реабілітувати Поезію, яку пуритани звинувачували в розтлінні молоді та називали «школою непристойностей» (С. Госсон). Вони могли бути також і реакцією на повсякчасне акцентування хроністами суспільної вагомості власних писань як такої собі «школи моралі». Для Сідні справжньою «школою моралі» завжди залишалася тільки Поезія, тобто мистецтво слова.

Аналіз метафорики, яка вживалася на адресу історії в комунікативному просторі тюдорівської доби, дозволяє виокремити ті основні концепти, що формують ідеологічний рівень тогочасного історіографічного письма. Насамперед це концепт істини, світочем або світлом якої покликана бути історія. Щоправда, істина для тюдорівців – це їхнє суб'єктивне бачення ходу подій (історія втілює Промисел Господній, а він нерідко інтерпретується автором з огляду на запити влади та вимоги часу). Тож у пошуках такої істини історик здійснює відбір фактів, відкидаючи ті, що не вкладаються у рамки створюваної ним картини минувшини.

Саме факт є ще одним надзвичайно важливим концептом тюдорівської історіографії. Його субконцептами виступають такі поняття, як «пам'ять» (чиє збереження у віках забезпечується історією), «знання» (що накопичуються хроністом у величній «бібліотеці»), «минувшина» (вісником якої постає історіографічний текст) та «час» (календар якого укладає історик). Сферою поєднання концептів «істина» і «факт» для тюдорівських хроністів слугує простір концепту «wit»: саме визначні

інтелектуальні здібності дозволяють історику збирати інформацію, піддавати її критичному аналізу, систематизувати відомості, викладати їх у логічній послідовності та інтерпретувати відповідним чином. Отримуючи доступ до історичного минулого у найширшому сенсі слова, хроніст міг перетворювати певні факти на впливові чинники сучасного йому політичного життя. Та істина, яку він пропонував своїм читачам, була суб'єктивною і незрідка виявлялася продуктом замовлення з боку влади (згадаймо, приміром, створений на догоду Генріху VII міф про Річарда III). Тож і статус історіографа в ті часи був доволі високим. «Придворний духовник і придворний історик, – зазначає М. Барг, – однаковою мірою розпоряджалися посмертними долями державців: перший – на небесах, другий – на землі»[40].

Абсолютна більшість історіографічних пам'яток англійського Ренесансу були історіями політичними, адже вони здебільшого фокусували увагу на діях можновладців та їхніх наслідках, що виявлялися значимими для певної країни або цілих народів. Але при цьому політична за своєю суттю історія завжди репрезентувалася з урахуванням того морального резонансу, який вона мала чи могла спричинити. Успадковане від Середньовіччя суто провіденціалістське розуміння ходу історії як втілення Промислу Господнього успішно поєднувалося з відвертою політичною та ідеологічною заангажованістю.

Тюдорівській історіографії була притаманна тенденційність у підборі й презентації історичних фактів, постійні апеляції до Слова Божого і античних принципів історіописання, а також доволі часті посилання на хроніки попередніх часів. Практично всі історіографічні твори XVI ст. були компіляціями попередніх історичних джерел, що інтерпретувалися автором у той або інший

[40] *Барг М.* Шекспир и история… – С. 16.

спосіб – в залежності від творчого задуму та власних світоглядних і естетичних засад.

Знайомство з текстами тюдорівських хронік дає підстави стверджувати, що на рівні риторичних стратегій вони демонструють певну подібність. Ця подібність детермінована тим, що всі вони, за великим рахунком, залишаються зразками політичної історії, а вона, як переконливо доводить Раймон Арон, «завжди пов'язана з розповіддю і подією»[41]. Відчутні ж розбіжності спостерігаються на більш глибинному рівні – на рівні комунікативних стратегій, що дає підстави говорити про дещо відмінні механізми смислопородження в ренесансних історіографічних творах. Тож розглянемо на прикладі декількох текстових фрагментів із різних хронік, як саме відбувається в них формування уявлень про певні історичні факти і яку роль при цьому відіграють літературний хист та ідеологічна установка автора.

Хроніка Едварда Голла «Союз двох шляхетних і прославлених родів Ланкастерів і Йорків» (1548) є однією з перших «проблемних» історичних хронік, оскільки автор, як справедливо наголошує М. Барг, розглядає всі події «під одним кутом зору: наскільки благотворним було для Англії сходження Тюдорів на престол, якою мірою воно було обумовлене божественним провидінням та підготовлене всіма подіями того часу»[42].

Стиль Е. Голла в цілому характеризується високим ступенем риторичності, рясністю повторів і художніх тропів, а також певною ритмізацією, яка створюється за рахунок паралельних конструкцій. Але все це більш яскраво і послідовно представлено у тих сегментах тексту, які є, власне, авторськими коментарями, а не

[41] Цит. за: *Ле Ґофф Ж.* Середньовічна уява / Ж. Ле Ґофф ; [пер. з франц. Я. Кравця]. – Львів : Літопис, 2007. – С. 308.
[42] *Барг М.* Шекспир и история… – С. 101.

описами подій. Показові в цьому плані розмірковування хроніста про небезпеки міжусобних війн: «Яких збитків зазнавали держави через постійні чвари, як спустошувалися сільські місцевості внаслідок громадянських смут, які мерзенні вбивства здійснювалися у містах окремими кланами… Рим це відчув, Італія може підтвердити, Франція може засвідчити, Богемія може розповісти, Шотландія може описати, Данія може продемонструвати, але найбільше це відчула на собі шляхетна країна Англія»[43]. Такі дескриптивні паузи увиразнюють авторську позицію і формують ту ідеологічну призму, крізь яку переломлюються зображувані історичні колізії.

Втім, при описі власне історичних подій Е. Голл є більш лаконічним і емоційно нейтральним. Інформуючи про них, він поєднує розповідь-повідомлення зі сценою – специфічним сегментом наративу, де темп оповіді імітує реальну ситуацію і за рахунок реплік, що вкладаються в уста історичних осіб, створюється ілюзія синхронності. Показовим, приміром, є епізод, в якому замальовується смерть Генріха IV. Спочатку хроніст інформує про казус, що трапився в останні години життя монарха: «Будучи тяжко хворим, як пишуть історики, він наказав, щоб біля його голови на подушку поклали корону, та раптом йому стало так зле, що він знепритомнів, і здавалося, що всі життєві сили залишили його: ті камергери, що доглядали за ним та лікували його тіло, подумали, що він уже відійшов, тож накрили його обличчя льняною полотниною. Принц, його син, якого одразу ж покликали,

[43]Hall's chronicle: containing the History of England, during the reign of Henry the Fourth, and the succeeding monarchs, to the end of the reign of Henry the Eighth, in which are particularly described the manners and customs of those periods. Carefully collated with the editions of 1548 and 1550 (1809). [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://ia600402.us.archive.org/19/items/hallschronicleco00halluoft/hallschronicleco00halluoft.pdf

увійшов до кімнати, взяв корону та вийшов: батько, який несподівано прийшов до тями, одразу побачив, що корони немає, і, дізнавшись, що принц, його син заволодів нею, наказав йому негайно повернутися та запитав, чому той повів себе так недостойно»[44].

Далі Е. Голл наводить розмову між принцом і королем, при цьому кожна репліка, попри всю свою лаконічність, наділена потужним характеротворчим потенціалом. Словам принца передує авторська ремарка: «сміливо відповів». Дві репліки майбутнього короля демонструють його бажання дотримуватися закону, шляхетність і, навіть, певну дотепність. На звинувачення батька він дає наступне пояснення: «Сер, і я, і всі люди вирішили, що Ви залишили цей світ, тому я, як Ваш наступник і спадкоємець, взяв її [корону – **Н.Т.**] як свою власну, а не як Вашу». Король реагує на це трохи неочікувано: очевидно, що він приймає таке пояснення, але водночас воно наштовхує його на розмірковування щодо законності власних дій. У вуста помираючого Генріха IV хроніст вкладає такі слова: «Та яке я мав право на неї і як я насолоджувався нею, про це знає лише Бог». Схоже, що тут імпліцитно закодована ідея передсмертного страху Генріха IV, котрий свого часу узурпував владу. Згодом ця тема знайде подальший розвиток в історичній хроніці Вільяма Шекспіра.

Як бачимо, у наведеному епізоді Е. Голл поєднує дві дискурсивні стратегії – анекдот і притчу. Причому анекдот не просто пожвавлює розповідь, а перетворює реальну або легендарну подію з життя історичних осіб на привід для репрезентації етичного модусу. Використання діалогічного мовлення відкриває перед автором широкі можливості для логічного узгодження об'єктивного і суб'єктивного начал. Вищенаведені слова Генріха IV

[44] Ibid.

спонукають читачів замислитись над цілою низкою морально-етичних проблем, пов'язаних із законністю престолонаслідування, узурпацією влади та обов'язками монарха. Корона постає при цьому не просто атрибутом влади, матеріальним об'єктом, що наділений символічним значенням, а також і субституціональною метафорою, яка активізує рефлексії щодо кореляції політики і моралі, зовнішнього і внутрішнього, земного і небесного.

Аналогічний епізод має місце і в «Хроніках Англії, Шотландії та Ірландії» Рафаеля Голіншеда. Один із найяскравіших представників інтерпретаційної історіографії, він і сьогодні залишається найвідомішим з-поміж єлизаветинських хроністів, адже за його текстами вивчав англійську історію сам Вільям Шекспір[45].

Описуючи останні дні короля Генріха IV, хроніст суттєво урізноманітнює монументальну стриманість літописного стилю, запозичену з безпосередніх «першоджерел». Одним із них, безперечно, був текст Е. Голла, про що свідчить цілковита ідентичність окремих описових речень та діалогу між помираючим королем і принцом. Але Голіншед розширює епізод, розвиваючи ідею морально-психологічних страждань Генріха IV, що експліцитно представлена у діалозі, наведеному в хроніці Голла. Хроніст доволі специфічним чином розгортає коротку фактографічну ремарку свого попередника про те, що смерть короля сталася в кімнаті Вестмінстерського абатства, яка мала назву «Єрусалим».

Коли Генріх IV знепритомнів, розповідає Голіншед, він був перенесений до Вестмінстерського абатства, де його всіляко намагалися повернути до життя. Прийшовши до тями, король запитав камергерів, де саме він знаходиться. Коли ж почув назву кімнати, то промовив:

[45] Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration / Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. – N.Y. : W. W. Norton & Co, 1956. – P. 200.

«Хвала Господу на небесах, за те що тепер я знаю, що я помру тут, у цій кімнаті, згідно з пророцтвом, яке було мені дано, що маю завершити життя своє в Єрусалимі»[46]. До речі, під пером В. Шекспіра ця сцена Голіншеда перетвориться згодом на досить оригінальний сюжетний мотив.

Манері Голіншеда властиве включення до тексту хроніки внутрішніх монологів і молитов історичних персонажів, власних моралізаторських пасажів та резюмуючих вердиктів. Така техніка привносить до історичного наративу певний драматизм. Якщо у Е. Голла текст вибудовується за принципом синтагматичного розгортання теми (хвороба Генріха IV, епізод з короною, смерть короля, що сталася в кімнаті під назвою «Єрусалим»), то у Р. Голіншеда спостерігається парадигмальне розгортання авторської моральної ідеї. Генріх IV у нього – монарх, який усвідомлює власний гріх (узурпація трону) та сподівається спокутувати його. Щоправда, сам Голіншед не намагається переконати читачів у правдивості тих слів, які промовляють історичні особи в його творі, більш того – він неодноразово підкреслює, що читач має на власний розсуд вирішити, якою мірою ті чи інші слова, репліки або думки відповідають гіпотетичній дійсності: «чи було те, що він сказав, правдою, на яку так сподіваються ті, хто вірить у безглузді пророцтва та байки, чи було воно вигадкою, як це зазвичай трапляється, нехай обізнаний читач вирішить на власний розсуд»[47].

До речі, популярна за часів Середньовіччя тема пророцтва неодноразово актуалізується в «Хроніках» Голіншеда, причому інколи пророцтво використовується

[46] *Holinshed R.* The Chronicle (selections) // Renaissance England. Poetry & Prose from Reformation to the Restoration / Ed. by Roy Lamson & Hallet Smith. – N.Y. : W. W. Norton & Co, 1956. – P. 204.

[47] Ibid.

для пояснення прихованих причин певних історичних подій. Показовим є, приміром, той фрагмент, де розповідається про безславний і в той же час доволі трагічний кінець віроломного короля Натолока (Natholocus), який сам став жертвою людської зрадливості.

Цей історичний сюжет, ймовірно, також був запозичений Р. Голіншедом у Е. Голла. Натолок хитрістю заманює в пастку шотландських лордів та підступно вбиває їх; скривджені й обурені родичі загиблих збирають численне військо та йдуть війною на короля-негідника. Той, довідавшись, що армія супротивника має велику кількісну перевагу, посилає одного із своїх найвірніших підданих до відомої ворожки Іони, яка здатна передбачити долю людини. Ворожка розповідає гінцеві, що невдовзі Натолок має загинути, але не від руки відкритого ворога – супротивника, а через зраду одного з найближчих соратників, якому він цілком довіряє. На запитання стосовно того, хто ж саме має стати тим зрадником, ворожка несподівано відповідає: «А хоч би й ти». Обурений джентльмен обзиває її «старою відьмою» та вирушає додому, розмірковуючи в дорозі, яким же чином має діяти далі, аби запобігти смерті короля і не втратити власної голови. І тут хроніст знайомить читача з тим, як у свідомості героя визріває думка про вбивство Натолока, та розкриває психологічне підґрунтя цього ганебного вчинку: «… поки посланець дістався того місця, де зупинився король, його думка змінювалася кілька разів. У дорозі його мучили сумніви. З одного боку, він з острахом думав, що, коли розповість королю всю правду про пророцтво, то той може саме його запідозрити у зраді та вбити. З іншого боку, він побоювався, що, коли приховає цю правду, а монарх

випадково дізнається про неї від когось іншого, то йому знову ж таки не вдасться уникнути трагічної долі»[48].

Отже, історично достовірний факт репрезентується Голіншедом у своєрідному психологічному оздобленні, персонаж хроніки при цьому переростає завузькі для нього рамки етикетного шаблону («король», «підлеглий», «вірний підданий», «зрадник») і перетворюється на художній образ. Автора цікавить не тільки історична конкретика (стихія факту), а і логіка людських вчинків. Це помітно розширює смисловий спектр його «Хронік», наділяючи їх певним антропологізмом. Завдяки цьому історія постає і як невичерпне джерело прецедентів, що можуть повторюватися, і як моральний урок, і як «викривальниця прихованого».

«Хроніки» Голіншеда поєднують безпристрасну лаконічність анналів, емоційну нейтральність фактографічності та суто романічні за своєю художньою природою вставки-коментарі, де увазі читачів пропонуються авторська версія розуміння конкретних історичних прецедентів та авторське бачення потайних механізмів людських вчинків і перебігу історичних подій.

У Голіншеда, як і у Голла, діалоги вибудовуються з коротких реплік, небагатослівних речень та лаконічних, проте змістовно насичених фраз. Такий характер діалогічного мовлення дозволяє хроністам, не уповільнюючи загального ритму історіографічного повіствування, помітно пожвавити свою розповідь. Це, з одного боку, сприяє певній белетризації їхніх історичних текстів, а з іншого – виступає важливим смислопороджуючим чинником. Якщо Е. Голл надає перевагу розлогим риторичним пасажам, які дозволяють читачам зрозуміти авторське ставлення до описуваного, то Р. Голіншед прагне інтерпретувати історичні події так,

[48] *Holinshed R.* A Witch Prophecy // Elisabethan & Jacobean Prose 1550–1620. Ed. by Kenneth Muir. – Harmondsworth : Penguin Books, 1956. – V. 1. – P. 243-245.

щоб його точка зору була переконливою. Такий ефект досягається за рахунок «відтворення» окремих реплік історичних осіб та акцентування прихованої «мотивації» їхніх вчинків, яка проступає як імпліцитна сутність у монологах або відкрито декларується в діалогах. «Хронікам Англії, Шотландії та Ірландії» властиве оригінальне поєднання наративної, описової і діалогічної стихій, внаслідок якого в них формується та багатовимірність художнього простору і те «багатоголосся» художнього світу, що притаманні романній жанровій моделі (novel).

Підсумовуючи, зазначимо, що в тюдорівській Англії історія, декларативно проголошуючи власну зверхність над іншими проявами духовної активності, фактично залишалася різновидом художньої творчості. Історичний факт, хоча й мислився як самоцінний, однак витлумачувався з огляду на ідеологічне замовлення, вплітався у цілісний контекст, набував певного ідейного навантаження та естетичної значущості.

Смислопородження в історіографічних творах відбувалося за рахунок поєднання історично достеменного, легендарного та міфопоетичного начал. Таке поєднання інспірувало читачів до проведення паралелей між минувшиною і сучасністю, що давало історії право називатися «школою політики» і «школою моралі».

V. Полемічна трибуна

УДК: 821.111:82.09

Корнелюк Богдан
(Запоріжжя)

Історична хроніка В. Шекспіра «Річард ІІІ»: науковий дискурс, «проблемні зони» та перспективи аналізу

У статті розглянуто основні вектори дослідження шекспірівської історичної хроніки «Річард ІІІ» у сучасному літературознавстві. Аналіз наукового дискурсу засвідчує, що вона є одним із найбільш вивчених творів великого драматурга. Найчастіше у фокусі уваги вітчизняних і зарубіжних літературознавців опиняються текстологічні особливості та сюжетні джерела цієї хроніки, так звані «проблемні сцени» (наприклад, сцена зваблення леді Анни) і авторська інтерпретація макіавеллізму. Об'єктом дослідження обиралися також релігійні імплікації у шекспірівській п'єсі, її театральні постановки та екранізації. Особливу увагу в статті приділено таким маловивченим і гостродискусійним аспектам «Річарда ІІІ», як міжгендерні відносини Глостера та жіночих персонажів хроніки, а також його ставлення до концепту влади, який і у Середні віки, і в єлизаветинську добу вважався сакральним.

Аналіз репрезентації антиномії «маскулінне»/«фемінне» дозволяє стверджувати, що міжгендерні відносини в цій Шекспіровій хроніці правомірно визначити поняттям «ґендерна асиметрія». Річард Глостер апологетизує чоловіче начало та сприймає патріархатний стереотип маскулінності як абсолютно позитивний гендер. Продемонстровано також, що шекспірівський герой десакралізує концепт королівської влади, прагматично використовуючи ім'я Бога, релігійну символіку і риторику в боротьбі за англійський трон.

Ключові слова: *науковий дискурс, ґендер, маскулінне, фемінне, гендерна асиметрія, десакралізація, концепт влади.*

Хроніка «Річард ІІІ» – одна із найбільш вдалих історичних драм Шекспіра. Вона вражає широтою проблемно-тематичного спектру, оригінальністю розвитку думки та досконалою композицією. Мотиви підступних інтриг, пізнього розкаяння, покарання за гріх, яскраво втілені в образі Річарда Глостера не застарівають, залишаючись актуальними в будь-яку добу. Мабуть, саме такою позачасовою тематичною універсальністю можна пояснити надзвичайну популярність цього твору: п'єса «Річард ІІІ» має шалений успіх у театральної аудиторії, перевидається частіше, ніж інші історичні хроніки Шекспіра, та є найбільш вивченою з-поміж них. Зважаючи на багатий практичний доробок літературознавців-аналітиків та коментаторів «Річарда ІІІ», видається доцільним окреслення сфер пріоритетної дослідницької уваги, виявлення тих поодиноких лакун, що потребують додаткового вивчення, а також визначення потенційних векторів аналізу цього твору. Саме в цьому і полягає **мета** даної статті.

Актуальність обраної теми зумовлена тим, що виявлення малодосліджених та гостродискусійних аспектів історичних хронік Шекспіра відкриває нові перспективи в осмисленні їхньої семантичної багатогранності та дискурсотворчого потенціалу.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній виокремлено «проблемні зони» шекспірознавчого дис.-курсу, пов'язаного з «Річардом ІІІ», та вперше здійснено спробу аналізу міжгендерних стосунків і владного дискурсу в цьому творі.

Предметом безпосереднього аналізу постають пріоритетні вектори літературознавчого осмислення історичної хроніки «Річарда ІІІ» та ті аспекти її поетики, які перебувають на маргінесі наукового інтересу.

Одним із дискусійний питань, що привертають увагу дослідників, залишається дата появи «Річарда ІІІ». З'ясо-

вано, що ця історична хроніка була написана одразу ж після завершення трилогії «Генріх VI», однак думки науковців розходяться щодо року створення п'єси. Так, англійський літературознавець Е. Гаммонд припускає, що драматург розпочав роботу над нею у 1590 році, а завершив її наприкінці 1591 р.[1]. Натомість редактори «Оксфордського Шекспірівського довідника» М. Добсон та С. Веллс вважають, що Шекспір створив цю історичну хроніку за рік до тимчасового закриття лондонських театрів у липні 1592 року[2].

Пріоритетною сферою дослідження «Річарда ІІІ» є текстологічні студії. При цьому одним із найбільш проблемних питань залишається походження й вірогідність текстів, що увійшли до першого Кварто та першого Фоліо. Зауважимо, що текст Фоліо є на 230 рядків довшим за текст Кварто і включає додаткові пасажі різної величини – від кількох слів до 50 рядків[3]. Втім, навіть у тій частині тексту хроніки, що відтворюється в обох виданнях, іноді спостерігаються відмінності: незначні перестановки слів та фраз, перенесення слів з однієї репліки в іншу, синонімічні заміни, використання різних часових форм тощо.

Прикметно, що об'єктом дослідження західних науковців ставали навіть відмінності у написанні окремих слів та пунктуації. Загалом же в сучасному західному літературознавстві закріпилася думка, що тексти перших Кварто і Фоліо друкувалися з різних рукописів[4]. Однак, питання щодо канонічного тексту

---

[1] *Hammond A.* Introduction to the Arden edition of the works of William Shakespeare / Antony Hammond // King Richard III / [The Arden edition of the works of William Shakespeare ; ed. by A. Hammond]. – London, New York : Routledge, 1990. – P. 61.

[2] The Oxford Companion to Shakespeare / [ed. by M. Dobson and S. Wells]. – New York : Oxford University Press, 2001. – P. 385.

[3] *Tillyard E.M.W.* Shakespeare's History Plays / Eustace Mandeville Wetenhall Tillyard. – Edinburgh : Peregrine Books, 1962. – P. 14.

[4] *Hammond A.* Op. cit. – P. 3.

п'єси залишається невирішеним, викликаючи гостру полеміку. Так, приміром, Д.Л. Патрік у монографії «Історія тексту Річарда III» стверджує, що Кварто 1597 року було «піратським» виданням – його текст реконструювався по пам'яті акторів[5]. І він, на думку науковця, в художньому плані значно поступається тексту Фоліо, оскільки останній має більш стрункy метричну організацію та є граматично правильнішим. Протилежну точку зору обстоює шведський шекспірознавець К. Шмідт, який віддає перевагу саме тексту Кварто, вважаючи його досконалішим у літературному плані[6].

Досить часто об'єктом досліджень обиралися ті джерела, які Шекспір використовував для створення хроніки «Річард III». Літературознавець І.М. Тілльярд, наприклад, зазначає, що образ кривавого і віроломного короля постав на ґрунті протюдорівської історіографії – хронік Голла та Голіншеда, а також «Історії короля Річарда III» Т. Мора[7]. Дослідник Г. Брукс вказує на текстові паралелі Шекспірової п'єси з IV книгою «Метаморфоз» Овідія, а також з творами популярних англійських авторів того часу, зокрема з «Королевою фей» Е. Спенсера, «Іспанською трагедією» Т. Кіда та анонімною історико-дидактичною поетичною збіркою «Дзеркало для магістратів»[8]. Натомість, Е. Гаммонд акцентує увагу на ситуативних та образних паралелях з

[5] *Patrick D.L.* The textual history of Richard III / D. L. Patrick // Stanford studies in language and literature / [ed. by D.L. Patrick]. – New York : AMS Press. – P. 32.

[6] Дет. див.: *Moseley C.* Shakespeare's History Plays: Richard II to Henry V. The Making of a King / Christopher Moseley. – London : Penguin Books, 1988. – P. 10.

[7] *Tillyard E.M.W.*. Op. cit. – P. 39.

[8] *Brooks H.F.* Richard III: antecedents of Clarence's Dream / Harold Franklin Brooks // Shakespeare Studies. – 1979. – № 32. – P. 147.

драмами К. Марло «Мальтійський єврей» і «Тамерлан великий»[9].

Ще одним провідним напрямком аналізу хроніки Шекспіра є зіставлення створеного драматургом літературного образу та історичної персони – короля Річарда ІІІ. При цьому більшість дослідників поділяють думку про те, що насправді ані сам англійський монарх, ані його правління не були втіленнями страхітливого терору чи виняткової тиранії[10].

Доволі часто літературознавці звертають увагу на полеміку Шекспіра з макіавеллізмом. Річард ІІІ постає справжнім макіавеллістом у ренесансному розумінні цього слова – уявлення тогочасних англійців про італійського мислителя формувалися, головним чином, під впливом літературної продукції так званих антимакіавеллістів (французького гугенота Жантіє, єзуїта Роберта Парсонса та ін.)[11]. Втім, Ю. Шведов вважає, що полеміка з Макіавеллі була побічною ціллю, адже основу Шекспірівської оцінки особистості Річарда ІІІ складав твір Т. Мора[12].

Неодноразово в фокусі уваги літературознавців опинялися так звані «проблемі сцени» хроніки, зокрема, сцена звеблення леді Анни. Так, приміром, психолог Д. Шьюп зауважує, що мистецький геній В. Шекспіра в цій сцені на кілька століть випередив відкриття сучасної психіатрії – двокомпонентну теорію емоції та теорію

---

[9] *Hammond A.* Op. cit. – P. 91.

[10] Див.: *Барг М.А*. Шекспир и история / Михаил Абрамович Барг. – М. : Наука, 1976. – С. 184; *Шведов Ю.Ф.* Вильям Шекспир. Исследования / Юрий Филиппович Шведов ; [под ред. Я.Н. Засурского]. – М. : Изд. Московского университета, 1977. – С. 56; *Торкут Н.М.* В. Шекспір: історія та драматичні хроніки / Наталія Миколаївна Торкут // Історичні хронічки В. Шекспіра. – Харків : Фоліо, 2004. – С. 31.

[11] *Торкут Н.М.* Цит. вид. – С. 33.

[12] *Шведов Ю.Ф.* Цит. вид. – С. 54.

когнітивного дисонансу[13]. Художню переконливість цієї сцени відзначають також О. Смирнов[14] і Ю. Шведов[15]. Щоправда, не всі науковці зпогоджуються з цим. С. Твеґ, наприклад, висловлює протилежну думку, називаючи події другої сцени першого акту нереальними та психологічно невмотивованими[16].

У західному літературознавстві досить поширеною є думка, що образ Річарда, створений великим драматургом, має чітко виражений релігійний підтекст. Такої думки дотримуються, зокрема, І.М. Тілльярд[17], І. Рібнер[18], Е. Гаммонд[19] та ін.

Сценічні постановки «Річарда ІІІ» також часто потрапляли у фокус наукової уваги. Окремо треба відзначити досягнення зарубіжних літературознавців і культурологів, зокрема В.А. Ріглера, Л. Вінтерсдорфа та Е. Гаммонда, у дослідженні ранніх постановок хроніки[20]. Її постановки глибоко аналізуються також у працях Ю. Шведова[21] та Д. Наливайка[22].

Як уже зазначалося, «Річард ІІІ» є найбільш вивченою історичною хронікою Шекспіра, однак в інспірованому нею дослідницькому дискурсі все ще залишається низка гостродискусійних проблем та полемічних питань.

---

[13] *Shupe D.R.* The Wooing of Lady Anne: A Psychological Inquiry / D. R. Shupe // Shakespeare Quarterly. – 1978. – V. 29. – № 1. – P. 35.

[14] *Смирнов А.А.* Ричард III (Предисловие) / А. А. Смирнов // Полное собр. соч. Шекспира ; [под ред. А.А. Смирнова]. – М. : Художественная литература, 1957. – Т. 1. – С. 610.

[15] *Шведов Ю.Ф.* Цит. вид. – С. 57.

[16] *Tweg S.* William Shakespeare's Richard III / Sue Tweg. – Sydney : Insight Publications, 2010. – P. 23.

[17] *Tillyard E.M.W.*. Op. cit. – P. 199.

[18] *Ribner I.* The English history play in the age of Shakespeare / Irving Ribner. – London : Routledge Library, 2005. – P. 23.

[19] *Hammond A.* Op. cit. – P. 109.

[20] Ibid. – P. 62.

[21] *Шведов Ю.Ф.* Цит. вид. – С. 57.

[22] *Наливайко Д.С.* Річард ІІІ (Післямова) / Дмитро Сергійович Наливайко // Шекспір В. Твори в шести томах. – К. : Дніпро, 1984. – Т. 1. – С. 525.

До числа маловивчених аспектів правомірно віднести, зокрема, міжґендерні відносини Глостера та жіночих персонажів п'єси, а також ставлення короля Річарда до концепту влади, який і в Середні віки і в єлизаветинську добу вважався сакральним.

Аналіз художньої структури і семантики образів хроніки Шекспіра дозволяє стверджувати, що її протагоніст є типовим мізогіном, який вдало маніпулює представницями слабкої статі, до більшості з яких відчуває зневагу або й ненависть. У своєму ставленні до жінок Річард часто виявляє неповагу і зверхність, використовуючи їх як інструменти при досягненні мети. Він у вишуканій манері говорить про кохання, що здійснює на жінок ледь не гіпнотичний вплив. Так, леді Анна дивується майже магічній силі Річардових слів:

An. Within so small a time, my woman's heart
Grossly grew captive to his honey words[23].

Однак, попри високу любовну риторику, кохання до жінки він розглядає виключно у площині політичних дивідендів. Обидва шлюби Річард укладає не з любові, а керуючись стратегічними мотивами просування до англійського престолу. У фінальному монолозі другої сцени першого акту майбутній король розкриває мотивацію своїх залицянь до доньки Воріка леді Анни:

The readiest way to make the wench amends
Is to become her husband and her father:
The which will I, not all so much for love
As for another secret close intent,
By marrying her which I must reach unto[24].

І хоча згодом він клянеться жінці у щирому коханні, використовуючи пишномовні звороти "*angel, divine*

[23] *Shakespeare W.* King Richard III / William Shakespeare / [The Arden edition of the works of William Shakespeare ; [ed. by A. Hammond]. – London, New York : Routledge, 1990. – P. 262.
[24] Ibid. – P. 135.

perfection of a woman, fairer than tongue can name thee"[25], ним, як і в більшості випадків, керує холодний практицизм та прагматичне бажання зміцнити плацдарм для здобуття влади.

У монолозі, проголошеному після завоювання прихильності леді Анни, Глостер висловлює злочинний намір: "*I'll have her, but I will not keep her long*"[26]. Тож одружившись, він навіть не намагається приховувати від жінки своєї ненависті, тримаючи її у постійному страху:

An. Besides he hates me for my father Warwick,
And will, no doubt, shortly be rid of me[27].

Згодом, коли дружина стає для нього «відпрацьованим матеріалом», Річард нарешті реалізує страшний задум – безжально позбувається її, ніби виконуючи свою утилітарно-інструментарну функцію. Необхідність другого його шлюбу також диктується політичною кон'юнктурою:

I must be married to my brother's daughter,
Or else my kingdom stands on brittle glass[28].

Досить напружено складаються стосунки Річарда з його матір'ю – герцогинею Йоркською. З її реплік у тексті п'єси відомо, що народження сина було важким ("*A grievous burden was thy birth to me*"[29]), дитиною він був вередливою та злою ("*Thy school-days frightful, desp'rate, wild and furious*"[30]), а в юні роки зажив слави нестримного і зухвалого хитруна ("*Tetchy and wayward was thy infancy*"[31]), який згодом став ще й гордовитим та кровожерливим лицеміром ("*Thy age confirm'd, proud,*

[25] Ibid. – P. 145.
[26] Ibid. – P. 148.
[27] Ibid. – P. 261.
[28] Ibid. – P. 268.
[29] Ibid. – P. 282.
[30] Ibid.
[31] Ibid. – P. 283.

subtle, sly and bloody"[32]). Сам же Річард у запалі політико-агітаційної боротьби не гребує публічним поширенням інформації про подружню зраду матері, від якої нібито народився байстрюк Едвард:

Tell them, when that my mother went with child
Of that insatiate Edward, noble York
My princely father then had wars in France,
And by true computation of the time
Found that the issue was not his begot[33].

Думається, що нестача материнської уваги і ласки, яка могла бути спричинена, зокрема, важкими пологами, породжувала у малого Річарда відчуття покинутості, розчарування, непотрібності. А емоційний стрес та букет комплексів, зумовлених таким переплетінням почуттів, могли призводити до моральної деградації героя.

Він відчуває ненависть майже до всіх жінок: і до братової дружини Єлизавети, і до колишньої королеви Маргарити, і навіть до такої собі пані Шор – коханки Едварда IV, яка лише згадується, але так і не з'являється в п'єсі. Усе жіноцтво в цілому Глостер характеризує прикметниками "*fool, shallow, tell-tale, changing*"[34], неодноразово наголошуючи глупоту, нездатность до раціонального мислення, багатослівність та нестійкость жінок. Тому його візію жіночої ґендерної ідентичності можна вважати проявом чоловічого шовінізму, в основі якого – переконаність в інтелектуально-когнітивній неповноцінності представниць слабкої статі.

Міжґендерні відносини в цій Шекспіровій хроніці правомірно схарактеризувати поняттям «ґендерна асиметрія»[35]. Так, Річард Глостер розглядає антиномію

[32] Ibid. – P. 282.
[33] Ibid. – P. 243.
[34] Ibid. – P. 285.
[35] *Торкут Н.М., Храброва Г.М.* Категоріально-понятійний апарат ґендерних студій в системі координат літературознавчої аналітики / Н. М. Торкут, Г. М. Храброва // Біблія і культура : Науково-теоретичний журнал. –

«маскулінне»/«фемінне» крізь призму апологетики чоловічого начала, що формує у його свідомості позитивний ґендерний стереотип маскулінності та спричинює відразу до жіночого ґендеру, базовими рисами якого він називає нестійкість, пасивність і глупоту. Зневага до соціальних ролей та суспільних функцій жінки, негативний ґендерний стереотип фемінності породжують онтологічні та епістемологічні засновки для ідентифікації героєм себе як представника більш сильної і досконалої статі, що має патріархатне право на підпорядкування та експлуатацію представниць слабшої статі.

Втім, у своїй хроніці Шекспір рельєфно виписує також і образ сильної жінки – королеви Єлизавети, що постає достойною суперницею діаболічного та підступного Річарда, ставлячи під сумнів істинність його патріархатно-шовіністичної візії жіночої ідентичності. Ця героїня наважується на відкритий протест проти чоловічої тиранії та деспотизму, виходячи за межі приписуваних патріархатним соціумом стереотипів і ролей. Зокрема, вона руйнує ґендерний стереотип жіночої мовчазності, демонструючи талант натхненного і сміливого полеміста. Вербальна дуель Єлизавети і Річарда, що займає 230 рядків тексту, є своєрідним змаганням із дотепності. Захищаючи свою доньку, вона демонструє майстерне володіння словом – що традиційно вважалося чоловічою рисою – і при цьому анітрохи не поступається протагоністу цієї Шекспірової хроніки:

K. Rich. Say I will love her everlastingly.
Eliz. But how long shall that title 'ever' last?
K. Rich. Sweetly in force, until her fair life's end.
Eliz. But how long fairly shall her sweet life last?
K. Rich. As long as heaven and nature lengthens it.
Eliz. As long as hell and Richard likes of it[36].

Вип. 15 / За ред. А.Є. Нямцу. – Чернівці : Чернівецький нац. ун-т, 2011. – С. 63.

[36] *Shakespeare W.* Op. cit. – P. 291.

Єлизавета вдало трансформує тогочасний жіночий ґендерний стереотип, домінантами якого вважалися довірливість і пасивність. Цим конституентам фемінної ґендерної ідентичності вона протиставляє типові для чоловіків риси. Приміром, героїні вдається встояти перед гіпнотичними вмовляннями Річарда та застосувати проти нього його ж власну зброю – тонкий стратегічний розрахунок. Продемонструвавши дивовижну політичну інтуїцію, вона вчасно радить синові від першого шлюбу Дорсету тікати до Франції та приставати до Річмонда:

Eliz. If thou wilt outstrip death, go, cross the seas
And live with Richmond, from the reach of hell[37].

Погоджуючись на шлюб новообраного монарха зі своєю донькою, Єлизавета виграє час, необхідний для висадки військ Річмонда – майбутнього короля Генріха VII. Саме його дружиною стане згодом її донька, а знаменним наслідком цього шлюбу – заснування нової королівської династії Тюдорів, що поклало кінець війні Ланкастерів і Йорків. Як бачимо, драматург підкреслює роль жіночого розуму та інтуїції у встановленні миру і злагоди в Англії, адже в часи написання хроніки тут правила саме жінка – королева Єлизавета I. Ціннісні уявлення Шекспіра суголосні єлизаветинській апологетиці фемінного, яка, розхитуючи «культурні кордони» патріархатного суспільства, руйнувала його ґендерні стереотипи та закладала ґрунт для появи нового ґендерного ідеалу жінки, що здатна сама творити фундамент власного щастя, активно впливати на хід життєвих перипетій та брати відповідальність за власну долю[38].

На окрему увагу заслуговує ставлення Річарда до концепту королівської влади. Наслідування престолу, як відомо, вважалося в Англії сакральним актом. Новий король отримував трон за правом прямого кровного

[37] Ibid. – P. 260.
[38] *Торкут Н.М., Храброва Г.М.* Цит. вид. – С. 67.

наслідування – на нього вказував перст Божий. Річард же виділяє у цьому процесі саме політичну складову. Він вважає, що отримати корону може не лише той, кого обирає Всевишній, але й той, кому за допомогою цілеспрямованих інтриг і тонко розрахованих комбінацій вдасться усунути всіх конкурентів. Щодо згадок про Бога та божественне провидіння, то вони потрібні героєві, аби приховати власні підступні заміри. Він часто згадує ім'я Господа, коли лицемірно дякує, неправдиво клянеться або ж дає брехливі обіцянки. Ставши королем, Річард проголошує себе «богообранним монархом» ("*Lord's anointed*"), однак глядач, який знає правду про його шлях до владного Олімпу, добре усвідомлює іронічність такого твердження:

Let not the heavens hear these tell-tale women
Rail on the Lord's anointed[39].

Важливою для концепції цього образу є також сцена обрання Річарда на престол. У ній святі отці, з якими майбутній король з'являється на балконі, стають такою-собі безмовною масовкою, а молитовник у руках Глостера – сценічним реквізитом, що символізує напускне благочестя потенційного монарха. Молитва в очах шекспірівського героя також втрачає свій сакральний зміст. У другій сцені другого акту, він поєднує відповідь на материнське благословення із глузливо-іронічним побажанням собі довголіття та скаргою-прокльоном на адресу герцогині Йоркської, що виголошуються вбік:

Amen; [Rises: aside] and make die a good old man –
That is the butt-end of my mother's blessing:
I marvel that her Grace did leave it out[40].

Незважаючи на мізантропічне світосприйняття, Річард чудово розуміє необхідність підтримання іміджу палкого християнина. Граючи таку роль, він не боїться

[39] *Shakespeare W.* Op. cit. – P. 282.
[40] Ibid. – P. 200.

розплати за гріх богохульства, головне для нього інше – подібна маска дозволяє досягати поставлених цілей з найменшими втратами. Корисність для Глостера – це категорія поцейбічного, а не провіденційного, божественного, райського:

Riv. A virtuous and a Christian-like conclusion,
To pray for them that have done scathe to us.
Rich. So do I ever – (Speaks to himself) being well advis'd
For had I curs'd now, I had curs'd myself[41].

Навіть коли герой апелює до Всевишнього, його репліки сповнені богохульної іронії. У першому акті другої сцени, звертаючись до братової дружини він говорить:

I thank my God for my humility[42].

Англійський літературознавець Е. Гаммонд вказує на іронічність цієї репліки, в якій герой дякує Богові за скромність – достоїнство, протилежне писі[43]. Отже, він хвалиться власною скромністю, вкладаючи в своє звернення до Господа комічні імплікації.

Сакральний акт престолонаслідування Річард пришвидшує гріховним лицедійством та брехливою риторикою. Наділений красномовством, він постає майстерним оратором, що спроможний словом проникнути у найпотаємніші закутки душі співбесідника. Магнетичний вплив риторики дозволяє герою ввести в оману рідних братів Кларенса і Едварда, звабити Леді Анну, згуртувати навколо себе лордів у боротьбі за англійський трон. Крім того, Річард володіє неабияким акторським даром – у п'єсі він з успіхом приміряє цілий ряд масок: то люблячого брата ("*Meantime, this deep disgrace in*

[41] Ibid. – P. 168.
[42] Ibid. – P. 190.
[43] *Hammond A.* Notes to the Arden edition of the works of William Shakespeare / Antony Hammond // King Richard III / [The Arden edition of the works of William Shakespeare ; ed. by A. Hammond]. – London, New York : Routledge, 1990. – P. 190.

brotherhood touches me deeper than you can imagine"[44]), то підступного братовбивці ("*Simple, plain Clarence, I do love thee so that I will shortly send thy soul to Heaven*"[45]), то звабника ("*He lives that loves thee better than he could*"[46]), то пуританина ("*But I, that am not shap'd for sportive tricks*"[47]).

Багатство акторської палітри Шекспірового героя дійсно вражає – в сцені звеблення леді Анни він грає роль надзвичайно стриманого й жорсткого чоловіка, який ніколи в житті не пролив ані сльозинки. Натомість юний син Кларенса, розповідаючи бабусі про візит дядька, говорить, що той був дуже розчулений, гірко плакав та жалів його: "*... wept, pitied, kindly kissed my cheek*"[48]. Коли ж Річард дає настанови вбивцям Кларенса, то згадує англійське прислів'я, називаючи плач – справою дурнів і недолугих: "*Your eyes drop millstones, when fools' eyes fall tears*"[49]. Згодом цей лицедій проливає «крокодилячі» сльози за страченим з його власної ініціативи лордом Гастінгсом, якого називає своїм другом і якому приписує свої ж гріхи. У численних монологах Річард Глостер неодноразово підкреслює свою маскулінність, однак у сцені погодження на королівський трон він, за словами Бекінгема, постає як "*gentle, kind and effaminate*"[50].

При цьому, головний герой шекспірівської хроніки не ототожнює себе з тими ролями, які йому доводиться грати, залишаючись передусім Річардом – блискучим актором і майстром перевтілень. Він не вважає себе дияволом чи святенником, а лише вправно втілює ці протилежні образи: "*And seem a saint, when most I play the*

[44] *Shakespeare W.* Op. cit. – P. 132.
[45] Ibid. – P. 133.
[46] Ibid. – P. 146.
[47] Ibid. – P. 126.
[48] Ibid. – P. 195.
[49] Ibid. – P. 170.
[50] Ibid. – P. 189.

devil"[51]. Отже, герой Шекспіра є протеїстичною натурою, що й дозволяє йому гнучко пристосовуватись до постійних змін ситуації та обставин, майстерно підлаштовуючи свою поведінку і слова під життєвий контекст.

Серед інших гріховних талантів Річарда – вміння лестити та славословити. На своєрідну панегіричну тираду, приміром, перетворюється його звернення до лорда Бекінгема:

My other self, my counsel's consistory,
My oracle, my prophet, my dear cousin:
I, as a child, will go by thy direction[52].

Щоправда, ці улесливі слова аж ніяк не гарантують персональної безпеки їхньому адресатові, адже для Глостера слова – це лише інструменти гри, авантюри, введення в оману.

Якнайшвидшому досягненню мети сприяють також кривава жорстокість і безжальність шекспірівського героя. На шляху до трону, Річард методично усуває всіх претендентів на англійську корону. Спочатку він сприяє смерті двох рідних братів (Георга Кларенса та короля Едварда IV), а згодом здійснює найважчий з точки зору ренесансного світосприйняття злочин – замовляє і організовує вбивство двох неповнолітніх синів короля, власних племінників і прямих спадкоємців престолу. Описуючи ці події, Шекспір майстерно нарощує трагізм колізії – хлопчики наділені непересічним розумом і водночас залишаються по-дитячому наївними, коли йдеться про Річардові придворні інтриги, вони люблять один одного та відкриті для родичів і людей, що дозволяє драматургові створити образ ідеальних спадкоємців королівського титулу.

Думається, що безжалісність Річарда, як і його захоплення воєнними протистояннями, витікають із

[51] Ibid. – P. 170.
[52] Ibid. – P. 202.

орієнтації його особистості на постійну боротьбу, в якій припустимі будь-які, навіть найгріховніші засоби. Показна аморальність протагоніста шекспірівської хроніки та його холодна жорстокість, вочевидь, відіграли вирішальну роль у закріпленні за цим персонажем репутації головного «макіавеля» дотюдорівської епохи, монарха, який посів престол завдяки злочинній винахідливості всупереч Божественному провидінню.

Отже, шекспірівський герой вдається до свідомої десакралізації концепту влади як Божественного дару, провіденційно зумовленого акту. Королівський трон герцог Глостер отримує завдяки власному лицедійському таланту, жорстоким злодіянням та тонкому політичному розрахунку. При цьому сакральність монаршого престолу сприймається ним як застарілий стереотип, достойний глузування. Саме через невіру в силу Божественного провидіння Річарду вдається повністю відкинути приписи моралі та керуватися виключно жорстоким політичним розрахунком.

Десакралізація концепту влади має й ще один негативний наслідок: через подібне ставленню до влади амбітність Річарда сягає воістину глобальних масштабів. Судячи з його реплік, він прагне стати не лише англійським монархом, але й володарем світу. Саме тому, як думається, мріючи про майбутні перемоги та вибудовуючи тактику власних підступних інтриг, герцог Глостер використовує слово «світ» – "world". Наприклад, завоювавши прихильність леді Анни, він дивується власному талантові харизматичного звабника:

And I, no friends to back my suit at all
But the plain devil and dissembling looks –
And yet to win her, all the world to nothing!
Ha![53].

[53] Ibid. – P. 149.

Цю перемогу, схоже, Річард розцінює як таку-собі репетицію більш значного завоювання. Оскільки у фразі "*All the world to nothing!*"[54] відсутнє дієслово, то її можна розцінювати і як констатацію факту (підкорення леді Анни), і як побажання, або й навіть внутрішній імператив (будь-якою ціною завоювати англійську корону, а згодом і весь світ). Річард настільки задоволений своєю блискавичною перемогою, що в нього навіть виривається емоційно-радісний вигук "*Ha!*", який порушує метричну структуру основного розміру п'єси ямбічного пентаметру, вимагаючи після себе паузи. Думається, що драматург свідомо вдається до такого метричного прийому. Цей радісно-тріумфальний вигук дозволяє закцентувати читацьку та глядацьку увагу на дійсно унікальному моменті, коли Річард абсолютно задоволений самим собою.

Прикметно, що ця сцена є чи не єдиним у п'єсі випадком експліцитного емоційного торжества протагоніста хроніки. Однак, з кожним новим успіхом його бажання одержувати перемоги й далі стає все більш невситимішим, як і його злочини стають все тяжчими та жахливішими. Згодом нереалізовані амбіції Річарда, які за відсутності моральних орієнтирів набувають глобального масштабу, спричинюють гостру духовну кризу, що, як думається, і призводить до трагічної загибелі останнього короля з династії Йорків.

Зауважимо, що розглянуті аспекти аж ніяк не вичерпують можливі вектори вивчення й коментування шекспірівської хроніки «Річарда ІІІ». Серед перспективних напрямків дослідження можна назвати, приміром, жанрологічний аналіз, який дозволить з'ясувати характер взаємодії епічного і драматичного начал у структурі цього твору, а також порівняльний аналіз, спрямований

[54] Ibid.

на виявлення відмінностей у структуруванні художніх образів у згаданій хроніці та трагедіях Шекспіра. Своєрідним проникненням в лабораторію художньої думки ренесансного автора може стати вивчення амбівалентності в семантиці образу Річарда III – генія злодійства, який здатен викликати симпатію та співпереживання. Цікавим видається й розгляд того дискурсивного поля, що генерується цією Шекспіровою п'єсою в сучасному культурному просторі.

Історична хроніка «Річард III», як думається, завжди залишатиметься в полі дослідницького інтересу, і це дозволить поглибити розуміння творчого задуму її автора та наблизитись до розкриття «таємниці Річарда III» – злодія і негідника, якому вже понад чотири століття вдається збурювати гострі емоції у читацької та театральної аудиторії.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проекції

УДК 81’255.4=11=161.2:821.111-2В.Шекспір

Некряч Тетяна
(Київ)

«Що в імені моєму?»: промовисті імена в Шекспірових творах як проблема перекладу

В статті розглядаються перекладацькі тактики відтворення українською мовою промовистих імен, або стилістичних антропонімів, у п’єсах Шекспіра, які дозволяють зберегти як прозорість семантики такого імені, важливу для кращого розуміння ролі відповідного персонажу, так і його етно-специфічну оформленість. До аналізу долучено українські та російські переклади історичних хронік та комедій великого драматурга.

Ключові слова*: Шекспір, переклад, промовисті імена, прізвиська, транскодування, етно-специфіка.*

Питання «Шекспір в Україні» доволі неоднозначне і багатогранне, яке ніколи не втрачало **актуальності,** оскільки і сама творчість незбагненного В. Шекспіра становить постійний виклик для дослідників з різноманітних галузей знань, і переклади його п’єс безнастанно постачають матеріал для роздумів, порівнянь, аналізу ефективних стратегій і тактик тощо. **Наукова новизна** даної розвідки полягає у зіставленні способів відтворення красномовних власних імен перекладачами українською і російською мовами, з **метою** дослідити порівняну

ефективність відповідних підходів. **Предметом** дослідження є красномовні імена, тобто імена з прозорою семантикою в творах Шекспіра різних жанрових регістрів, а **об'єктом** – перекладацькі тактики, спрямовані на збереження смислів, які закладені в цих іменах і утворюють важливий асоціативний рівень або «асоціативний шлейф».

Перші переклади творів В. Шекспіра українською мовою з'явилися на початку XIX століття, і цей час можна уважати своєрідною добою Відродження стратфордського барда в Європі. Варто зауважити, втім, що це відродження не було суто романтичним, попри панівний на той час літературний метод.

Українською мовою Шекспіра перекладали П. Свенцицький і П. Куліш (він переклав 13 п'єс), М. Старицький і М. Кропивницький. Панас Мирний зробив переклад трагедії «Король Лір». Іван Франко перекладав сонети і «Венеціанського купця», він є і засновником українського шекспірознавства. У радянський період інтерес до Шекспіра поширився: найвідоміші його п'єси побачили світло рампи у численних театрах України, і до перекладів Шекспіра зверталися видатні майстри художнього слова, зокрема, Максим Рильський, Микола Бажан, Борис Тен. На початку 80-х років XX століття існували українські переклади п'ятнадцяти п'єс, причому деякі твори перекладалися неодноразово. Кожний новий переклад був кроком на шляху до кращого розуміння славетного драматурга.

У 1986 році в Україні виходить повне зібрання творів В. Шекспіра українською мовою в шести томах – здобуток справді звитяжної праці перекладачів, редакторів, коментаторів[1]. Як слушно підкреслює автор передмови Д. Затонський, повний Шекспір – це визначна подія

[1] *Шекспір В.* Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1984–1986.

для будь-якої національної культури. І українська культура прийшла до цієї події у всеозброєнні перекладацької майстерності і літературознавчої науки. Переклади, які увійшли до повного зібрання, – краще, що було створено на той час в українській Шекспіріані. Тут поряд із «золотим фондом» – перекладами М. Рильського, М. Бажана, Б. Тена, – постала ціла плеяда перекладачів іншого покоління. Мова персонажів ллється легко й невимушено, узгоджуючись з головною заповіддю перекладу для сцени, «темні місця» оригіналу висвітлюються, жарт перекладається жартом, каламбур – каламбуром, крилаті вислови майже так само афористичні, як і в оригіналі, і все це без жодного насильства над словом і над думкою, і все це з використанням усієї палітри соковитих барв і м'яких відтінків багатої української мови.

Ціла низка п'єс, зокрема, дві частини історичної хроніки «Генріх IV», три частини «Генріха VI», «Перікл» та «Цимбелін», перекладені українською мовою вперше спеціально для цього видання. «Гамлет» вміщено у перекладі Леоніда Гребінки: цей переклад здійснено у 30-і роки минулого століття, і уперше він був опублікований у журналі «Всесвіт» в 1975 році (тут слід зазначити, що редакторська правка для повного зібрання не пішла на користь Гребінковому перекладу: текст, вміщений у «Всесвіті», набагато краще передає дух оригіналу, ніж пригладжений редакційний варіант; щоправда, навіть це «приборкання норовливого» Гребінки не знищило повністю його оригінальності і непересічного таланту). Можна тільки пошкодувати, що до зібрання не увійшов, бодай у додатках, переклад цієї найвідомішої трагедії Шекспіра, виконаний Григорієм Кочуром: зіставлення цих двох вартісних перекладів могло б дати повніше уявлення про глибинні смисли п'єси, а також наочно переконатися у реалізації різних принципів у перекладі

драматичних творів: переклад Г. Кочура скоріше орієнтується на текст, на літературну основу, тоді як у перекладі Л. Гребінки мова героїв більш індивідуалізована, репліки звучать пристрасніше, напруженіше, жвавіше, тобто перевага надається сценічності. Яскраво, свіжо, зовсім по-новому заграла «дивна драма» «Троїл і Кресіда» у блискучому, іскрометному перекладі Миколи Лукаша. Читаючи цей неперевершений переклад, забуваєш, що перед тобою не оригінал, настільки майстерно відтворив перекладач психологічну, лексичну і ритмічну неповторність кожного з персонажів.

Сонети Шекспіра для українського шеститомника переклав Дмитро Паламарчук, і водночас, що є незаперечним досягненням цього видання, тут-таки подано і вибрані переклади Дмитра Павличка.

Велику допомогу у кращому й глибшому розумінні Шекспіра надають ретельні, всебічні коментарі та післямови до кожної п'єси, зроблені Дмитром Наливайком, Наталією Жлуктенко, Оленою Алексеєнко, а також докладний бібліографічний додаток «Шекспір в Українській РСР», упорядкований Мирославом Морозом.

Висока якість перекладів цього видання – взірець майстерного вирішення багатьох складних проблем перекладу, кожна з яких заслуговує на окреме дослідження.

Торкнімося однієї, суто конкретної проблеми – відтворення в українських перекладах красномовних імен у творах Шекспіра, його стилістичних антропонімів. Навіть при побіжному читанні стає очевидним, наскільки виграє переклад красномовних імен, імен з прозорою семантикою у повному українському Шекспірі порівняно з аналогічним російським виданням. На відміну від авторів російських перекладів, які здебільшого нехтували змістовною стороною промовистих імен, пропонуючи натомість просте транскодування, українські перекладачі

прагнуть відтворити образність, семантику і вмотивованість власного імені, а тим більше прізвиська.

Традиція передавати власні імена з прозорою семантикою тільки застосовуючи тактику транскодування неминуче збіднює художній твір. Неодноразово відзначалося, що відмова від спроби відтворити у перекладі образний складник промовистого імені і водночас зберегти його національну форму, знижує естетичний вплив художнього твору.

Про що говорять вітчизняному читачеві прізвища Шеллоу і Тершит (В. Шекспір), Сніруел, Бекбайт і Снейк (Р. Шеридан), або Шарп (В.М. Теккерей)? Не більше, ніж англійцеві такі прізвища літературних героїв, як Скалозуб і Молчалін (О. Грибоєдов), Собакевич і Коробочка (М. Гоголь), Мозгляков, Смердяков, Свідригайлов (Ф. Достоєвський), Крестовоздвиженер (І. Ільф).

Перекладачеві нелегко знайти золоту середину – передати промовистість імені, не порушуючи його іншомовного оформлення. Втім, саме цей складний шлях обрали перекладачі і редактори українського видання повного Шекспіра.

Прізвища з прозорою семантикою зустрічаються переважно в комедіях і подекуди в історичних хроніках великого драматурга. Це пояснюється, головним чином, впливом середньовічної фольклорної традиції, якій була притаманна алегоричність. Щоправда, частина промовистих імен у Шекспіра – латинського походження (*Мальволіо*, *Бенволіо*, *Просперо*, *Леонато*): глядачі в театрі «Глобус» безпомилково сприймали прихований смисл цих імен. Латина на той час хоч і не була вже мовою міжнаціонального спілкування в Європі, проте ще доволі міцно утримувала свої позиції. Очевидно, що ці імена варто саме транскодувати, не намагаючись розкрити їхню семантику, скажімо, перетворювати Мальволіо на Зловоліо, а Бенволіо – на Доброволіо,

оскільки сучасний пересічний англієць, читаючи Шекспіра, сприймає лише звукову оболонку даних імен. Інша справа з іменами суто англійськими.

Беззастережного схвалення заслуговує спроба українських перекладачів відтворити промовисті імена дійових осіб творів Шекспіра зі збереженням їхньої образності. Особливо вдалими видаються переклади імен з прозорою семантикою в хроніці «Генріх IV» (пер. Д. Паламарчук), у комедіях «Віндзорські жартівниці» (пер. О. Сенюк) та «Дванадцята ніч» (пер. М. Рильський). Ці перекладачі, виявляючи неабияке чуття до Шекспірового слова, проникливість та винахідливість, зуміли блискуче розв'язати проблему, яка багатьом могла здатися непосильною.

Багато англійських прізвищ та імен не мають характерних афіксів, що і робить можливим використання іменників як прізвищ. В українській мові ситуація подібна до англійської: серед українських прізвищ чимало предметних, безафіксальних, наприклад, Сковорода, Кочерга, Бандура, Скрипка, Вірьовка. Імена персонажів у Шекспіра, що називають предмет, якість або ступінь (*Snare, Verges, Overdone, Sly, Quickly*), сприймаються у вихідній культурі саме як прізвища, які не потребують додаткового оформлення. Це і створює специфічні труднощі для перекладача, адже тут важливо не перетворити прізвище на прізвисько, як це вийшло у Б. Пастернака в його перекладі «Генріха IV», де рекрути у цілком офіційній ситуації називаються *Телок, Лишай, Облако*. М. Рильський та Д. Паламарчук знайшли значно більш вдалі відповідники. Пришелепкуватий і млявий суддя *Robert Shallow* (*shallow* – обмежений, поверхневий) стає *Робертом М'ялоу*. Невгамовний веселий ненажера *Sir Toby Belch* (*belch* – гикання) з'являється під іменем *Тобіо Гик*, хворобливий боягуз *Sir Andrew Aguecheek* (*ague* – лихоманка) отримує ім'я *Андреа Тряс*. *Christopher*

Sly (*sly* – хитрий) стає Кристофером Пройдом. Метка проноза *Mistress Quickly* («The Merry Wives of Windsor», «Henry IV», «Henry V») фігурує як *пані Спритлі* (*quickly* – швидко, прудко, спритно). Нагадаймо, що в російських перекладах ці прізвища традиційно транскодувалися, і це призводило до втрати важливої авторської характеристики того або іншого персонажа. Коментарі до п'єс іноді розкривали приховані смисли, але як зрозуміти театральному глядачеві, що, скажімо, ім'я *Doll Tearsheet* (*Doll* – лялька*, a tear sheet* – рви простирадло) натякає і на зовнішність цієї особи, і на її нестримний темперамент, і на найдавнішу професію, якщо в Пастернаковому перекладі її названо просто *Доль Тершит*? А от Д. Паламарчук «перехрещує» її на *Доллі Продран*. Не можна сказати, що тут обійшлося без втрат, особливо порівняно з напрочуд вдалим пані Спритлі, проте образний компонент імені частково збережений. Перекладач слушно відмовився від мало креативного транскодування, як і від буквального перекладу, котрий зробив би з імені прізвисько.

Безумовно вдалим слід уважати переклад прізвищ рекрутів у другій частині «Генріха IV». Їхні прізвища являють собою щось середнє між родовим ім'ям і влучним прізвиськом (до речі, чимало прізвиськ лежать в основі родових імен, тобто прізвищ). З одного боку, вони вже набули офіційного статусу, з другого – вказують на визначальні ознаки відповідного персонажу, що є суттєвою допомогою для актора у створенні сценічного образу: *Mouldy* (пліснявий, поцвілий), *Shadow* (тінь, напівтемрява), *Wart* (бородавка, наріст), *Feeble* (кволий, немічний, слабкий), *Bullcalf* (бичок). Б. Пастернак у своєму перекладі передає їх як прізвиська – Грибок, Облако, Немочь, Лишай[2]. Д. Паламарчук надає їм більшої

[2] *Шекспир В.* Избранные произведения. – М.: ДИХЛ, 1953. – 546 с.

схожості з прізвищами, при чому образність повністю зберігається. Дійсно, *Струп* (*Feeble*) набагато краще, ніж *Грибок* або *Слизь*, передусім тому, що фонетично нагадує поширене англійське прізвище *Скруп*. *Нуйвіл* (*Bullcalf*)[3], що легко розпадається на «*Ну й віл!*», співзвучне з такими прізвищами, як *Невіл* чи *Гудвіл*. *Немітч* (*Feeble*) перегукується з прізвищем *Севідж*. *Fang* (ікло, зубець) та *Snare* (пастка, сильце), що найчастіше перекладалися російською мовою як *Клещ* і *Коготь*, в українському перекладі називаються *Пазур* і *Гак* – суголосно з прізвищами *Парсон* і *Гак*. До цієї ж групи належать кумедні персонажі «Віндзорських жартівниць»: *Довбен* (англ. *Rugby*), *Бевз* (англ. *Simple*), *Нікчем* (англ. *Slender*) – порівняймо з *Доббін, Беббз, Мітчем* відповідно[4]. А у перекладі Марії Тобілевич, який було надруковано у 1964 році, ці прізвища передаються транслітерацією: *Регбі, Сімпл* та *Слендер*, що, безперечно, нівелює їхню образність[5].

Деякі промовисті імена у перекладах шеститомника набувають, сказати б, іноземного забарвлення, свого роду акценту – італійського чи іспанського, однак без втрати образного складника. Так, драмі «Міра за міру» (пер. Д. Білоус) кат *Abhorson* (*abhor* – відчувати огиду, відразу, ненависть) виступає як *Потворра* (пор. з *Саморра, Каморра*), *Mistress Overdone* (overdone – перепечений, перебільшений) – як *пані Переспіла*, *Froth* (*froth* – піна, марнослів'я) – як Пінна, що не руйнує колориту п'єси, в якій діють Ізабелла, Анджело, Луціо.

У деяких випадках, однак, зокрема у перекладах комедій «Сон літньої ночі» (пер. Ю. Лісняк) та «Марні

[3] *Шекспір В.* Генріх IV. Частина друга / пер. Д.Паламарчук // Шекспір В. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1985. – Т.3. – С. 251-348.

[4] *Рыбакин А.И.* Словарь английских фамилий. – М.: Русский язык, 1986. – 575 с.

[5] Див.: *Шекспір В.* Віндзорські жартівниці / пер. М.Тобілевич // Шекспір В. Твори: В 3 т. – К.: Дніпро, 1964. – Т.1. – С. 595-762.

зусилля кохання» (пер. М. Литвинець) промовисті імена персонажів відтворювалися як прізвиська, без жодних намагань уподібнити їх до прізвищ. Це свідчить радше про деяку непослідовність саме редакторського колективу, а не про нездатність перекладачів знайти яскраві і витончені рішення, які ми знаходимо у М. Рильського, Д. Паламарчука, О. Сенюк чи Д. Білоуса.

Щоправда, можна припустити, що імена «афінських» ремісників у комедії «Сон літньої ночі», захоплених ідеєю аматорського театру, і слід передавати як прізвиська, котрі відображають основну професію або зовнішність кожного (*Клинець, Навій, Дудка, Замірок*), не перетворюючи їх на англізовані прізвища. Адже тут дія відбувається хоч і в дуже умовних, але Афінах. Нато-мість, відмова від пошуку адекватних форм промовистих імен в «Марних зусиллях кохання» навряд чи обґрунтована. Напевне, можна було б знайти вдаліші відповідники для імен *Moth, Costard*, і *Dull*, ніж *Метелик, Довбешка* і *Тупак,* – досить згадати *Бевза* з «Віндзор-ських жартівниць» у перекладі О. Сенюк.

Якщо ж ідеться про історичних осіб, якою б прозорою не була семантика їхніх імен, якою б сильною не була для перекладача спокуса винайти цікаве рішення, нічого, крім транскодування або історичної транскрипції запропонувати не можна. В історичній хроніці «Річард II» Шекспір охоче і вдало каламбурить на імені *John of Gaunt*. Герцог Ланкастерський, син Едуарда III, повновладний правитель Англії за часів отроцтва свого небожа Річарда II і батько майбутнього короля Генріха IV Болінгброка увійшов в історію як Джон Ґант, і це ім’я не може підлягати жодним перетворенням у перекладі. Шекспір обігрує прикметник *gaunt – знесилений, виснажений, змучений*. На смертному одрі старий Ґант виголошує монолог, побудований на каламбурі:

Oh, how that name befits my composition;
Old Gaunt, indeed; and gaunt in being old…
Gaunt am I for the grave, gaunt as a grave…[6].

Це викликає здивовано-іронічну репліку короля Річарда:

Can sick men play so nicely with their names?[7].

Очевидно, нікому не спаде на думку перетворювати Джона Ґанта на *Худа, Кволоу* чи *Слаблі*. Його ім'я – історичний інваріант. Створювати каламбури на імені Ґант дуже важко. Перекладачі шукають компромісів, компенсаційних засобів, проте в жодному з відомих мені перекладів «Річарда II» не вдалося передати "чорного гумору" оригінальних каламбурів. Український перекладач В. Струтинський пропонує доволі штучний каламбур: *Здоров'я* ***Ганта****? Хоч хваліть, хоч* ***ганьте****!*[8], а з наступної репліки короля Річарда, цілком зрозуміло, зникає згадування про імена.

Іноді, на жаль, перекладачеві бракує розуміння латентних смислів імен у Шекспіра. Так, не може не викликати подиву те, що у перекладі комедії «Як вам це сподобається» О. Мокровольський з якихось таємничих міркувань змінив ім'я пастушки *Одрі* (*Audrey*) на *Адель*. Така заміна далеко не безневинна. По-перше, в коментарі до цієї комедії, написаному О. Алексеєнко, пастушка зветься все ж таки Одрі, як і у Шекспіра, що призводить до непорозуміння: адже ніякої Одрі серед дійових осіб у даному перекладі немає. По-друге, за часів Шекспіра ім'я Одрі мало чітке соціальне забарвлення[9] – воно було переважно розповсюджене у селянському середовищі. Щоправда, сьогодні це ім'я втратило свої соціально-

[6] *Shakespeare W.* Richard II // Shakespeare W. The Complete Works. – L.: Methuen, 1977. – P. 385.
[7] Ibid.
[8] *Шекспір В.* Річард II / пер. В.Струтинський // Шекспір В. Твори: В 6 т. – К.: Дніпро, 1985. – Т.3. – С. 103.
[9] *Thewes R.* Name Your Daughter. – L., 1970. – P. 23.

статусні індикатори і вже не сприймається суто простонародним, але у сучасників Шекспіра воно утворювало цілком однозначний асоціативний шлейф. По-третє, шекспірівська Одрі давно вже стала в англійській літературі «провербіальною», джерелом інтертекстуальних алюзій.

Але в цілому переклади у шеститомнику Шекспіра – це взірець майстерного, глибокого, любовного володіння усіма тонкощами української мови. Творчі здобутки плеяди перекладачів сягають значно далі лише передачі промовистих імен, але і на цьому прикладі стає зрозумілим високий рівень їх відповідальності і креативності.

Summaries

Tetiana Riazantseva

Basic concepts of metaphysical poetry in the context of the theory of fractals

Departing from the views of Ihor Nabytovych, Lucy Pollard-Gott, Alice Fulton et al. who adapted Benoit Mandelbrot's theory of fractals to the study of literature, the author makes an attempt to apply the 'fractal optics' to the analysis of metaphysical poetry.

It has never before been examined from this point of view, although the fractal analysis has been successfully applied to the studies of drama, prose and free verse. In this case the material for analysis is taken mainly from the works of English and Spanish metaphysical authors of the 17th and 20th centuries.

The article considers the basic oppositions and the thematic complex of metaphysical poetry in the context of the theory of fractals. This provides an opportunity to solve several important problems.

For example, it demonstrates the 'root' image of metaphysical poetry, which is the image of Man, and its 'root' stylistic feature (the metaphysical conceit), both presented as the instruments of 'fractal poetics'; it reveals the structure of its basic oppositions and clarifies the morphological peculiarities of its thematic complex. Theoretically it makes possible to predict (to a certain degree) the tendencies and ways of development of separate themes and the entire complex.

From this point of view the system of basic oppositions and the thematic complex of metaphysical poetry appear as the organised structures possessing the main traits of the fractal structures: They are reiterative, hierarchic and dynamic.

Key words: *fractals, metaphysical poetry, 'root' elements.*

Kateryna Vasylyna

Evolution of the Genre Pattern of the Conny-catching Pamphlet in its Historical and Literary Perspective.

Literature about villains evolved and quickly won its popularity among the readership of the Renaissance England. Evolution of rogue literature was as rapid as the spread of villainous stratum of society. Within a century books of vagabonds and sturdy beggars developed from dry, business-like, precise reports and protocols of rogues' types to the refined stories of roguery.

Having no established patterns of depicting criminal world the authors of early rogue literature (R. Copland, G. Walker, J. Awdeley, T. Harman) tended to

use different “ready-made” elements of fiction as well as non-fiction providing a set of literary clichés to be turned to by the followers.

Literary sources of the early rogue literature were treatise, “mirror”, “anatomie”, morality play, dialogue, exempla and jests. The structure of such writings included introduction to explain the reason of tackling the unworthy theme and justify the source of information and the main body which contained thorough description of villains and their practices.

The functional scope of rogue literature was enlarged due to Robert Greene who created conny-catching pamphlet as a peculiar literary genre. The main bulk of information was taken from the books by his forerunners and from his personal life experience. Greene widened the scope of literary tools by blending techniques typical of treatise and romance so the readers could not only follow the third-person narration with moralistic bias but also enjoy bright dialogues between criminals, some soliloquies of villains, their boastful autobiographical passages and a lot of amusing inserted texts. Manner of presentation was also varied from a scholarly to a highly metaphoric kind which made the pamphlets appealing to different recipients. Gradually Greene made his image of villains more and more attractive which can be explained by the apology of creativeness that was a key element of the Renaissance paradigm of values. Greene’s aesthetic experiment proved to be highly productive and popular among the following generations of fiction-writers (from T. Nashe and R. Head to J. Bunyan and D. Defoe).

Key words: *genre, villainy, Renaissance outlook, rogue literature, conny-catching pamphlet, narrative strategy, treatise, jest.*

Anna Leščenko

Anthony Mundy’s comedian manner

The article analyzes Anthony Mundy’s comedy "John Kent and John Camber" (1595) under the genre perspective, the degree of tradition and the level of author’s innovations being determined. This play, which was one of the plot sources for Shakespeare’s comedy "Much Ado About Nothing" (1598-99), presents a very interesting plot development of the popular folk tales and ballads about confrontations between two wizards.

The comedy consists of five acts, which is consistent with the dramatic contemporary European tradition. At the forefront Mundy brings not the competition of witches, but the story of two pairs of lovers who fight for their own right to a happy marriage.

The comedy’s intrigue is built on the disguise motif popular among the Renaissance playwrights who inherited the tradition of Plautus and Terence, outstanding antique comedians. The climax is preceded by a series of magical mystifications due to which the atmosphere of continuous comic misunder-standings is created in the play.

Considering protagonists’ behaviour through the prism of the new historicism methodology gives reason to state that social and common realities

of those times, namely the role of the bourgeoisie and awareness of the role that theater can play in the lives of ordinary people and society in general, are reflected in the comedy.

As a conclusion, it should be noted that Mundy's play enriched the national dramatic tradition with devices inherited from ancient & his contemporary continental artists.

Key words: *comedy, plot, storyline, protostory, composition, exposure, author's remarks, climax, decorum, elements of different genres.*

Oleksandra Litovs'ka

The features of open form in Aristophanes' and Shakespeare's comedies: to the problem of typological connection between Old Attic and Renaissance comedy

Shakespeare was and still is considered as the center of European drama canon. At the same time his plays are the great examples of breaking all possible drama rules. Since the emerge of anti-Aristotelean drama theory in first half of XX century Shakespeare's works have been treated as the earliest examples of non-Aristotelean theatre, open form etc. The article discusses features of the open form as defining for composition peculiarities of Aristophanes' and Shakespeare's comedies.

Aristophanes and Shakespeare combine two plot-lines. One is archetypical goal achievement by main character (peace treaty in Aristophanes' "Peace" or happy endings for young couples in Shakespeare's "A Midsummer Night's Dream"). Other plot-line discovers fundamental contemporary conflicts such as antagonism between old and modern lifestyle which can't be solved even in fantastic worlds created by genius playwrights. The comic character's readiness and ability to change the world is considered as one of counterstones of typological closeness of Aristophanic and Shakespearean comedies. It is noted that absence of psychological characteristics in Old Comedy corresponds with dependence of psychological features of Shakespeare's characters upon action dynamics. Both authors freely violate unities of place, time and action. Combination of comical and tragical, juxtaposition of different cultural and literary codes, methatheatre and montage technics are widely used both in Aristophanes' and Shakespeare's comedies.

Closeness of principles of the organization of dramatic works correlates with analogies in world-view foundations and concepts of the comic, which are repeatedly noted in the world-wide scientific discourse. Analogies on the ideological and compositional levels of comedies allow us to consider the typological connection between the works of Aristophanes and Shakespeare. However, there are grounds to treat formation and development of the comedy, which is dominated by the open form of dramatic construction, as one of the main strategies in the formation of the canon and anti-canon of comic genre.

Key words: *anti-canon, Aristophanes, canon, comedy, open form, Shakespeare, tradition.*

Olena Lilova

Humanistic ideology in the play *Four Elements* by the English early Tudor playwright John Rastell

A survey of the life and work of Jonh Rastell, an enthusiast of the English Humanistic movement, is given in the article. The play *Four Elements*, that's believed to be one of Rastell's works, is analysed with the special interest in poetic traits that reflect the playwright's adherence to Humanism and characterise the play as a new type drama at the same time. The playwright's typically Renaissance interest in natural philosophy and cosmography as well as his fascination with the famous travelling campaigns of the epoch is made evident in the interlude. The allegorical figure of Nature is represented as a force providing the development of scientific knowledge while man's duty is to keep up his intellectual capacities as well as to propagate knowledge about the world among less informed citizens. Intention and the ability to study are proclaimed to be virtuous characteristics of a human being.

The generic form of the interlude, inheriting as it did the medieval morality principle of alternating didactic and entertaining episodes, allowed the playwright to demonstrate his wit, sense of humour, and linguistic ingenuity.

The problems and the characters of Rastell's interlude attest to the drama's humanistic tendency which is at the same time marked by the intellectual and spiritual challenges of the early New Age. The author of the interlude *Four Elements* is convinced of the great role of science and secular education in the process of personality formation, and this conviction is rooted in his apologetics of the humanistic movement. Humanists like John Rastell believed that man could improve his natural qualities and talents as well as the social order as it was by means of studies. The play also reflects the ethical principles of the forthcoming Reformation, especially in regard to leisure and mirth as opposed to learning.

Key words: *Humanism, early Tudor drama, morality play, interlude, problems, characters.*

Liudmila Fomina

Artistic originality of John Lyly's "Endymion"

The artistic originality of John Lily`s «Endymion» is investigated. The author notes the active creative interpretation of the mythological material in the context of national and historical conditions of the Elizabethan monarchy. The focus of Lily`s interpretation is devoted to an allegory of love of well-known historical characters: the Queen of England and Robert Dudley, the 1st Earl of Leicester, an English statesman of Elizabeth I Tudor`s reigning epoch. Interpreting the antique material, Lily not only demonstrates the obvious connection with the contemporary era, but also fills the play with of a new humanistic content. The distinctive features of the play are following:

actualization of the Renaissance realism themes (love, friendship, compassion, fight against evil), allegory and symbolism, prosaic dialogue, the introduction of a parallel action in a comedy, the development of the category of wit. An euphemistic style allows to reproduce the peculiarities of the language of aristocratic circles in the late 16-th early 17-th centuries, and the ambiance of the Elizabethan court that`s based on the cult of the monarch, praise of the Queen. All basic typical features of the masque can be traced in Lily`s work: escape to the world of abstraction and symbols, the frequent confusion of the images of ancient mythology and fairy tales, decorative splendor and linguistic expressiveness. Lily`s merit is creation of a new genre of the court culture – a comedy of masque as early modification of Shakespeare`s lyrical comedies.

Key words*: myth, Endymion, humanistic orientation, the transformation of the ancient material, masque, euphemistic style, Elizabethan court culture, the category of wit.*

Yuri Peleshenko

Apocrypha on Sibyls in Ukrainian and Belorussian writings of the 16th–18th C.

In the 16th–18th centuries Ukrainian writing was joined by three works about sibyls – mythological creatures possessing the gift of prophesy. Two earlier works among them are "The Tale of Sibyl, the Prophetess", translated from the Czech language, and "The Tale of Sibyl, the Tsarina" that comes from the Southern Slavic tradition. In both early Tales the heroine is depicted in the times of the Old Testament Kings Solomon and David and she predicts the forthcoming birth of Jesus Christ.

The protograph of "The Tale of Sibyl, the Prophetess" was evidently composed in Byzantium no later than the 4th C. It represents an original combination of a Christian tale about ancient sibyls and legends about King Solomon's romance with the Queen of Sheba.

The text of "The Tale of Sibyl, the Tsarina" exists in two editions and fourteen manuscripts. These apocrypha are believed to be the authentic texts composed in the 13th C Bulgaria on the basis of some unknown Greek source. The first edition of "The Tale of Sibyl, the Tsarina" has been discovered in six manuscripts: three Bulgarian, two Ukrainian and one Russian. The earliest manuscript among them is a Ukrainian one that dates back to the early 17th C. The second edition of apocrypha has been discovered in three manuscripts: Serbian (late 15th C) Moldavian (first half of the 16th C) and Ukrainian one (18th C) – under the title "The Tale of Sibyl, the Prophetess, and King David".

In the third work, "The Tale of the Twelve Sibyls", which was probably translated from Polish into the 17th C bookish Ukrainian, the prophetesses predict the Coming of Christ. The Tale consists of twelve small fragments, each one being a prophecy of one of the sibyls. There's a thirteenth Sibyl in the German version of the Tale, just like in the Belorussian apocrypha she predicts the future birth of Jesus Christ and the Judgment Day. Thus, the author of the

article concludes that “The Tale of Sibyl, the Prophetess” and “The Tale of the Twelve Sibyls” may be of the same origin.

Key words: *apocrypha, Late Medieval Ukrainian and Belorussian Writing, mythological creatures, Sibyls.*

Philip Major

Thomas Killigrew’s *The Pilgrim*

This essay is concerned with a seldom-studied tragicomedy by Thomas Killigrew (1612–83), courtier, diplomat, playwright and theatre manager. Towards the end of his life Killigrew sat for a remarkable portrait. In stark contrast to earlier and residually familiar images of ‘cavalier’ gallant memorably portrayed by Van Dyke, among others, here he was depicted as a penitent pilgrim of St. James, complete with full beard, pilgrim’s hat and staff, and a cloak bedecked with scallop shells and a cross. Striking in its own right as a work of visual art, the picture also provokes consideration of one of its subject’s literary creations, The Pilgrim. Like the majority of the eleven plays in the Killigrew canon, the chief exceptions being The Parson’s Wedding and, pre-eminently, Thomaso, The Pilgrim has been largely neglected by literary critics.

Although the exact place and date of its composition remain elusive, we know that The Pilgrim was written in exile during the 1640s or 1650s. Given the increased focus on the royalist exile in recent years, and especially contemporary literary responses to it, the time is propitious for a closer analysis of this work. In this essay, I examine the ways in which Killigrew sedulously weaves topical subtext into The Pilgrim’s dramatic plots and characterisation, not only through employing ‘royalist’ motifs of chivalric friendship, codes of honour and disguise but also, and more complexly, through politically pregnant references to quandaries over action versus inertia. In the process, we discover a play which casts light on the political circumstances of its production, but which also hints at previously unexplored ambiguities in its author’s personal and literary frames of reference.

Key words: *tragicomedy, pilgrim, exilic text, royalist literature, romance, reference, allusion.*

Kseniia Boryskina

John Sheffield’s plays as intertextual variations of “Julius Caesar” by W. Shakespeare

The article presents the analysis of John Sheffield, Lord Mulgrave’s literary works "The Tragedy of Julius Caesar" and "The Tragedy of Marcus Brutus" based on William Shakespeare's play "Julius Caesar". The primary object of analysis are the peculiarities of Shakespeare's vision of history reconstruction that took place in the cultural epoch chronologically following the

Renaissance era. Urgent topicality, polemical character of the protagonists, impossibility of any unilateral assessments in terms of axiology, as well as Shakespeare's canonical approach, which has become the basis for a variety of interpretations, have caused the specificity of poetics of J. Sheffield plays, which are examples of creative rethinking of famous historical conflicts.

The works under consideration illustrate not only close contact and genetic relationships, but also the particular British national mentality. Historical background of J. Sheffield's literary activity – stormy era of James II reign and monarchy overthrow as a result of the Glorious Revolution – acts as a catalyst of some significant changes in the ideological and axiological filling of overtly political plot. The author's political sympathies are reflected in the ideological implications of his plays.

Commonness and uniqueness of dramatic clashes and ideological background (in particular, the monarchy of the Stuarts, struggle between royalists and republicans, military expansion of the British Empire, modeled after the Roman Empire, and the Church dogmas) underlie the specifics of functioning in early XVIII century England of a famous historical story about the murder of a Roman general.

"Close reading" methodology has enabled revealing in J. Sheffield's plays the absence of a number of highly important episodes, noticeable simplification of the characterological aspect, along with the introduction of new plot elements, aimed at bringing about the change in the ontological and axiological paradigm of the canonical source reception.

Key words: *W. Shakespeare, J. Sheffield, Julius Caesar, play, Stuart, interpretation, intertextuality, monarchy, republic, ambivalence.*

Mikhailo Kalinichenko

Sensational announcement of Herman Melville about Shakespeare, Hawthorne and national literature

The theme of «Melville and Shakespeare» (in American scholarship – since the publications of Ch. Olson and F.O. Matthiessen; in the ex-&-post-soviet scholarly continuum – after Ur. Kovalev) is examined exclusively in the context of artistic explorations of the author of the novel about the White Whale. Literary scholars are still unable to perceive a special interest of Melville for theoretical reflections. Such an attitude toward artistic and critical works of the writer is conditioned to a great extent by inadequate attention to the specifics of North-American Romanticism. The dominant tendency of Melville studies, as well as the entire totality of the literary process of the first half of the XIX century, brings in the center of scholarly consideration the efforts to prove the fundamentally «highbrow», elitist nature of the national literary product. Such paradigmatic concentration on the heterogeneous «high» essence of North-American Romanticism hinders proper analytical comprehension of artistic contacts of its founders with the national mass sensational literature which was distanced from the moral and aesthetical values of the classical artistic tradition.

Summaries

The article accentuates the specific reception of William Shakespeare, conditioned by the tendency toward mass sensational literature, presented in the most famous literary-critical work of Herman Melville. The essay «Hawthorne and His Mosses» for the first time examined against the background of the conflict between the adepts of elitist classical tradition and the creators of mass sensational literature, oriented toward the tastes and preferences of mass democratic readers. Literary-critical position of the author, presented in the critical review of Hawthorne's works, is qualified as the outcome of his extended attempts to discover dramatically new ways of productive determination of the aesthetical artistic principles of mass and «high» literature in the cultural progress of the United States and its national art of letters.

Key words: *Shakespeare, mass literature, sensational literature, highbrow literature, North-American Romanticism.*

Svitlana Nikolayenko

Elizabethan love sonnets in the mirror of Modernist criticism

Article is devoted to the reception of the Elizabethan love sonnets through the prism of modernism, which attracts by its eclectism and multiplicity of approaches towards Renaissance poetry. Peculiarities of the reception of the poets of Elizabethan age in the context of literary critical thought of the beginning of XX century. Review of literary critical reception of E. Spenser's lyrics is being done in the article. T. Eliot's impersonal poetical theory is taken into consideration as means of escape from individuality and emotional resonance. Edition of J. Lever's "The Elizabethan Love Sonnets" is being analyzed, in commentary to which critic formulates dominants of modernism in Renaissance and declares the poets of Elizabethan age to be the second range poets, blaming them in lack of Shakespeare's universal vision of the world. Literary critic put forward the concept of dual outlook of the English poets, which is reflected on the specifics of the form and content of the English sonnet. Modernist critical attitude to the use of allegory in the works of E. Spencer is studied. R. Tuve considers Elizabethan poetry to be forerunner of metaphysical poetry.

Key words: *Modernist criticism, English Renaissance sonnet, E. Spenser, T. Eliot, J. Lever, allegory.*

Maryna Kutilina

Images of "The Tempest" by Shakespeare in Latin American interpretation by Aimé Cesaire (Martinique)

The object of this research is Martinican playwright Aimé Cesaire′s play «The Tempest» in the context of the cultural identity′s searching in francophone literatures of the Caribbean Basin. The subject of the research is the analysis of

three images of Prospero, Ariel and Caliban in comparison with Shakespeare′s images.

The comparative analysis of «The Tempest» by Shakespeare and by Cesaire is carried out; other Latin-American interpretations of the play are mentioned. The examples of the changes in Cesaire′s play in comparison with the classical Shakespeare′s play are given. They are such supplements as the play′s leading at the beginning of the play; such innovations as cinematographic technique flash back; such distinctive features as the topics of slavery, racism and colonization. In Cesaire′s play in just a few hours slave Caliban becomes a Titan, who turns a huge mechanism, moving from compliance to rebellion. Two religion conflicts (Christianity and African religion) between Prospero and Caliban are shown. Both the new vision of the images and their philosophy are given in the article with the examples. The ideas of the movement negritude in the play are touched upon. The scientific novelty of this research is the illumination of negritude′s topic in the interpretation of the classical work.

The universal sound which fit in the paradigm of postcolonial area is given by Cesaire. At the same time he manages to avoid temporal and geographic concrete definition. Thus, the interpretation of Shakespeare's plays gives Césaire the opportunity to present the topical political and the spiritual problem in a symbolic way, through the images already entered into the world and Latin American′s culture. Thus Martinican Césaire avoids "frontal" propaganda, however, he quite clearly outlines his civil and political position. So the topicality of this work is caused by the political and spiritual problem of the Carribean islands, important for all postcolonial area.

Key words*: francophone literature, Caribbean Basin, Aimé Cesaire, national identity, negritude.*

Yuri Cherniak

Hamletian intertextuality in the poem “This play has been on for so long now” by V. Stus.

Manifestations of Hamletian intertextuality in the poem “This play has been on for so long now” by V. Stus on its text, semantic and ideologic levels are under consideration in the paper. The article also focuses upon the peculiar elaboration of some aspects of the philosophical problematics of Shakespeare’s “Hamlet” undertaken by the Ukrainian poet-existentialist. V. Stus’s rhetorical manner is shown to be close enough to the reflections of Shakespeare’s character. The way the axiological semantics of Shakespeare’s text is represented in Stus’s poem is under study in the article. Allusions to the Soviet reality that correlate with Hamletian intertextuality and methaphorics are outlined in the paper.

It’s the concept of the theatre that helps V. Stus to demonstrate all complex and chaotic functioning of the Soviet ideological system that used to turn the social life into a total theatrical performance. At the same time, the

concept of the theatre allows to use the cognitive resources of "Hamlet" to the full, by implementing the borrowed allusions into the semiotically congenial text.

The character of Yorick that proves to be a peculiar condenser of new meanings in the poem, plays an extremely important role in the concept sphere of Stus's work. Set in new semiotic surroundings (the Soviet reality) and preserving its invariant essence at the same time, this character acquires some features of a multilevel cognitive metaphor.

All in all, Hamletian intertext in Stus's poem (the topos "all the world's a stage", the structural allusion to the monologue "to be, or not to be", the concept of the identity crisis, the character of Yorick) helps to emphasise the personality's existential drama, that is the tragic failure of self-identification. The forced denial of one's identity that the lyrical persona faces in the poem, threatens him with the total destruction of the epistemological paradigm and complete loss of anthropological potential.

Key words: *William Shakespeare, Vasyl' Stus, the tragedy "Hamlet", the poem "This play has been on for so long now", Hamletian intertextuality, the character of Yorick, allusion, identity crisis, life-as-theatre.*

Viktoria Sheremetieva

The reception of the works of Philip Sidney in foreign and Ukrainian literature studies of the end of XX – the beginning of XXI century

Due to new methodological trends inspired with the paradigm of cultural polyphony Renaissance texts have been recently reinterpreted and reread. General changes in perception of Renaissance literary works are connected with the spread of newly coined, mostly materialist-based methodologies in contemporary literary studies. The author emphasizes that the main danger in such kind of literary analysis lies in substituting the study of the unique features of a particular literary work for the scrupulous description of the sociocultural context in general. The article represents an outline of modern scientific approaches in foreign and domestic literature studies dedicated to the works of a famous English Renaissance writer Sir Philip Sidney (1554–1586). The author traces the causes of heterogeneity of scientific interest towards this poet manifested by domestic and foreign researchers. The key points of late Anglo-American surveys dedicated to Sidney's artistic heritage indicate a noticeable change in the reception of his works. The fundamental works by B. Worden, A. Stewart, R.E. Stillman and R. Hillyer prove that Sidney's philosophical, political and religious beliefs were more important for the formation of his "perfect courtier" image than his literary works, which just played a nice addition to the former. One of the specific features of Sidney's reception in the former Soviet Literature Studies is their fragmental, superficial nature. The soviet surveys mention his works mainly within the framework of the scientific discipline "History of English Literature" and thus they only briefly reveal some generally known aspects of the writer's life and works. The first thorough

attempts in Russian and Ukrainian studies dedicated to Sidney's poetry appeared in the 1980's of the 20th century (Ukrainian theses by L. Volodarskaya and L. Nikiforova). Later on, at the beginning of the 21st century the general postmodern transformations in a theory of literary interpretations caused a new wave of interest to Sidney's works (Russian theses by V. Musvik, S. Chaplin). The article describes reasons for the lack of attention from Ukrainian scholars to this legendary Elizabethan poet and emphasizes the need to find the suitable gap-filling strategies.

Key words: *Philip Sidney, new literary methods, sociocultural context, reception, interdisciplinarity.*

Nataliya Torkut

"School of politics" and "school of morals": epistemological principles of English Renaissance historiography.

The metaphorical field that has been formed for centuries around the concept "History" is interesting enough from the point of view of historiosophy since it indicates not only the attitude of the present towards the past but also its intention to represent itself to successors in the most favourable way ("History is written by winners").

In Renaissance England the manner of representing historical facts was determined by the author's attitude towards his mission while his individual style depended upon his knowledge of History and his literary talent as well.

The artistic consciousness of Tudor historiographers formed in the framework of the mythopoetical world outlook of the day, was distant enough from the scientific thinking as it is and represented a complex symbiosis of artistic ambitions, allegiancy to the authorities and unrestrained striving for authenticity.

The mechanisms of sense-generation in the historiography of English Renaissance that is studies through the prism of inter-disciplinary analytical strategy are under analysis in the article. The historical survey of the general panorama of formation and development of the Tudor historiography that is offered in the article, allows to reconstruct the context as well as to form the epistemological foundation for defining those basic concepts that structure the ideological level of the texts under consideration.

Sense-generation in historiographic texts got realised due to the combination of historically authentic, legendary and mythopoetic streams in them. This combination inspired readers to draw parallels between the past and the present, which endowed History with the right to be referred to as "the school of politics" and "the school of morals" at the same time.

Key words: *History, The Tudor historiography, metaphor, sense-generation, Renaissance, Edward Hall, Raphael Holinshed, ideology, fact, truth.*

Summaries

Bohdan Korneliuk

Shakespeare's history "Ricahrd III": scientific discourse, "problem zones" and the prospects of analysis

The article provides a brief analysis of the studies of Shakespeare's "Richard III" and outlines two possible directions of its further analysis – the investigation of the gender relations of Gloucester and women characters of the play, and also the analysis of attitude of the fictional monarch to the concept of power.

The history "Richard III" stands out as one of the most frequently investigated plays in Shakespearean cannon. The scientists paid their attention to the clearing out of the year of appearance of the play, conducted numerous textological studies (comparing Folio and Quarto editions of this theatrical piece), analyzed the sources of it. Among other domains of scientific interest the following spheres should be mentioned: the comparison of the historical figure of King Richard III and Shakespearean Richard Gloucester, the Bards interpretation of and polemics with machiavellism through the characters of the play, the so-called "problem scenes", the scene of wooing of Lady Anne being the most prominent among them. Moreover, the religious implications of the play and its theatrical realizations have already been in the focus of scientific studies.

As for the gender relations of Gloucester and women characters of the play, it has been found out that Shakespearean Richard shows misogynistic tendencies in his behavior. He considers women to be inferior to the representatives of masculine gender, thus using women as mere instruments on his way to the English throne. This character uses his marriages for political reasons and hates his mother, Queen Margaret and even Missis Shore which was the mistress of his brother King Edward IV. Among the causes of Richard's masculine chauvinism should be named lack of love and desire of power. But at the same time the Great Bard represents in "Richard III" the woman-character which becomes a decent contender of Richard – Queen Elizabeth. She dispels the stereotypical gender traits of women, showing some qualities traditionally peculiar to the masculine gender – her talent of a polemist, her gift of strategic analysis and political sensibility.

It has also been found out that fictional Richard III in this Shakespearean play is prone to clearly desacralize the concept of king's power which was considered to be divine both in the medieval and Elizabethan England. Very often Richard uses Lords name for political purposes, rather frequently he also adds his dark humor and irony to his prayers. He is not afraid to show his proteistic nature changing his masks with the great power of hypocrisy. All this leads to moral degradation of the fictional King that is the reason of his murders – Richard kills his brother and heirs of the throne, two little children of King Edward II.

At the end of the article the possible directions of analysis of this play have been mentioned. Among them the genrological studies, comparative

investigation of character structuring in Shakespearean tragedies and histories, and culture discourse which was inspired by the play.

Key words: *academic discourse, gender, masculine, feminine, gender asymmetry, desacralization, concept of power.*

Tetiana Nekriach

"What's In A Name?": The Tactics of Translating Names with Transparent Semantics in Shakespeare's Works

The phenomenon of Shakespeare has always been a challenge for scholars in every sphere of knowledge and activities, with translation studies being no exception. Every new translation endeavour adds something valuable to the search of effective strategies and tactics, which help solve intricate and sophisticated problems on the levels of language, interpretation, implications. Different epochs and different national trends tend to form different systemic approaches towards translation canon; that is why there is no uniformity in reproducing a particular lingual or aesthetic feature found in an author's work, more so if the author is William Shakespeare.

First translations of Shakespeare's works appeared in Ukraine at the outset of the XIX century, the time which signified the revival of interest in the "Stratford bard" throughout Europe. The most renowned men of letters contributed to creating a Ukrainian Shakespeare, Ivan Franko among them, who, apart from translating "The Merchant of Venice" and a good number of sonnets, also initiated Shakespearian studies in the country. The Soviet period gave quite a few excellent translations of Shakespeare's plays, and its highest achievement was the publishing of "Complete Works" in six volumes in 1986. The general quality of this edition is very high, although it is not entirely devoid of occasional flaws of translational and otherwise nature.

The present article focuses on the translation of proper names with transparent semantics (hereinafter referred to as "speaking names") from Shakespeare's historical chronicles and comedies as represented in Ukrainian and Russian translations. Speaking names are a mighty tool to create the "associative train" for a particular character, and, as such, they require special attention and concern on the part of the translator, as long as they strongly resist translation. If it is a nickname, it has to be translated, for the retaining of the sense level is of utmost importance. In case of a given or a family name, the sense level has to be transferred, but without defying the ethnic specificity of its formal design. Ukrainian translators managed to do good work in this respect, offering creative and ingenious alternatives, while Russian translators mostly resort to either treating them as nicknames or transcoding them at the expense of losing the associative train.

Key words: *Shakespeare, translation, names with transparent semantics, nicknames, transcoding, ethnic distinctiveness.*

Резюме

Рязанцева Татьяна
Базовые понятия метафизической поэзии в свете теории фракталов

Опираясь на выводы И. Набитовича, Л. Поллард-Готт, Э. Фултон и других учёных, адаптировавших теорию фракталов Б. Мандельброта к литературоведческим исследованиям, автор статьи делает попытку применить «фрактальную оптику» к анализу метафизической поэзии, которая ранее не рассматривалась в подобном аспекте, хотя фрактальный анализ с успехом использовался в исследованиях прозы, драмы и свободного стиха. Материалом для анализа в данном случае послужили, главным образом, метафизические произведения английских и испанских авторов XVII и XX вв.

В свете теории фракталов рассматриваются особенности базовых оппозиций и мотивно-тематического комплекса метафизической поэзии. Это дало возможность решить несколько важных задач, которые до сих пор не были решены надлежащим образом. В частности, это позволило выявить «корневые» образы и стилистические инструменты метафизической поэзии, уточнить структуру базовых оппозиций и выяснить морфологические особенности её мотивно-тематического комплекса. С этой точки зрения система базовых оппозиций и мотивно-тематический комплекс предстают как упорядоченные динамические структуры, которым присущи основные черты фрактальности: самоповторность, иерархичность и процессуальность.

Ключевые слова: *фрактал, метафизическая поэзия, «корневые» элементы.*

Василина Екатерина
Становление жанровой модели конни-кетчеровского памфлета в историко-литературной перспективе

Статья посвящена рассмотрению особенностей становления такого продуктивного жанрового образования как конни-кетчеровский памфлет, который в своей поэтике соединял черты художественной и нехудожественной прозы, а так же создавал новые методы и нативные техники изображения жизни лондонских преступников, используемые в криминальных романах последующих эпох. Изучение поэтологических черт памфлетов Р. Грина – основоположника конни-кетчеровской памфлетистики – проводится в контексте творческих новаций его предшественников в

области криминальной литературы (Копланда, Одели, Волкера, Хармена), а так же специфики творческого метода самого автора.

Ключевые слова: *жанр, злодейство, ренессансное мироощущение, криминальная литература, конни-кетчеровский памфлет, нативная стратегия, трактат, джест.*

Лещенко Анна

Комедиографичная техника Энтони Манди

В статье рассматривается комедия Энтони Манди "Джон Кент и Джон Камбер" (1595) под жанровым углом зрения, при этом определяется мера традиции и степень новаторства ее автора. Отмечается, что драматург в своей комедии не только сохраняет специфические черты классической римской комедии (стройность композиции, логическое развитие характеров, единство действия, совместимость частей и др.), но и предпринимает довольно удачную попытку осовременить материал, приблизив его к реалиям тогдашнего английского общества.

Ключевые слова: *комедия, сюжет, фабула, протосюжет, композиция, экспозиция, авторские ремарки, кульминация, декорум, разножанровые элементы.*

Литовская Александра

Черты открытой формы в комедиях Аристофана и Шекспира: к проблеме типологической связи между древнеаттической и ренессансной комедией

Статья посвящена рассмотрению черт открытой формы как определяющих для композиционного своеобразия комедий Шекспира и Аристофана. Близость принципов организации драматических произведений согласуется с неоднократно отмечавшимися в мировом научном дискурсе аналогиями в мировоззренческих основаниях и концепциях комического. Аналогии на идейном и композиционном уровнях комедий позволяют рассматривать типологическую связь между произведениями Аристофана и Шекспира. Вместе с тем, появляются основания для восприятия формирования и развития комедии, в которой доминирует открытая форма драматического конструирования, в качестве одной из магистральных стратегий в становлении канона и антиканона комедийного жанра.

Ключевые слова*: антиканон, Аристофан, открытая форма, канон, комедия, традиция, Шекспир.*

Резюме

Лилова Елена
Гуманистическая идеология в пьесе английского раннетюдоровского драматурга Джона Растелла «Четыре Стихии».

В статье представлен обзор жизни и творчества подвижника английского гуманистического движения Джона Растелла. Пьеса «Четыре Стихии», которая, как считается, принадлежит перу Растелла, анализируется с точки зрения наличия в ее художественной системе поэтологических элементов, которые отражают приверженность драматурга идеям гуманизма и, в то же время, указывают на принадлежность этого произведения к драме нового типа. В частности, в произведении отражен переход от идейно-аксиологической парадигмы Средневековья к идеологии раннего Нового времени.

Ключевые слова: *гуманизм, раннетюдоровская драма, моралите, интерлюдия, проблематика, образы персонажей.*

Фомина Людмила
Художественное своеобразие произведения Джона Лили «Эндимион»

В статье рассматривается художественное своеобразие пьесы Джона Лили «Эндимион». Автор отмечает активное творческое переосмысление мифологического материала в контексте национально-исторических условий елизаветинской монархии. В центре внимания интерпретации Лили – аллегория любви известных исторических персонажей: королевы Елизаветы I Тюдор и Роберта Даддли, графа Лейстера, английского государственного деятеля. Интерпретируя античный материал, Дж. Лили не только демонстрирует очевидную связь с современной ему эпохой, но и наполняет произведение новым гуманистическим содержанием. К отличительным особенностям произведения следует отнести актуализацию тем ренессансного реализма (любовь, дружба, милосердие, борьба со злом), аллегоризм и символизм, прозаический диалог, введение в комедию параллельного действия, развитие категории остроумия. Использование эвфуистического стиля позволяет воспроизводить как особенности языка аристократических кругов конца XVI – начала XVII веков, так и мировоззрение елизаветинского двора – культ монарха, художественное восхваление достоинств королевы. В произведении Лили прослеживаются все основные черты, характерные для маски: уход в мир абстракций и символов, частое смешение образов античной мифологии и сказки, декоративная пышность и экспрессивность выразительных средств. Заслуга Лили состоит в создании нового жанра придворной культуры – комедии масок как ранней модификации лирических комедий Шекспира

Резюме

Ключевые слова: миф, Эндимион, гуманистическая направленность, трансформация античного материала, маска, эвфуистический стиль, елизаветинская придворная культура, категория остроумия.

Пелешенко Юрий
Переводные сказания о Сивилле (Сивиллах) в украинской и белорусской литературах XVI-XVIII вв.

В XVI-XVIII вв. украинская словесность пополняется тремя произведениями о сивиллах – мифических созданиях, наделенных даром пророчества. В переведенном с чешского языка «Сказании о Сивилле-пророчице» и в перешедшем от южных славян «Слове о Сивилле-царице» главная героиня, которая живет во времена старозаветных царей Соломона и Давида, предсказывает будущее рождение Иисуса Христа. В «Сказании о двенадцати сивиллах», которое, очевидно, было переведено в XVII в. с польского оригинала на книжный украинский язык, пророчицы предсказывают пришествие Христа.

Ключевые слова: *апокрифы, украинская и белорусская литература позднего Средневековья, мифология, Сивиллы, пророчество.*

Мейджер Филип
«Паломник» Томаса Киллигрю

Объектом данного исследования является малоизученная трагикомедия «Паломник» английского придворного, дипломата, драматурга и театрального менеджера Томаса Киллигрю (1612–83). Портретной аллюзией к этому литературному произведению может служить полотно неизвестного мастера, на котором Киллигрю изображен в образе паломника Пути святого Якова.

Известно, что пьеса писалась в 40–50-е гг. XVII в., когда ее автор находился в политической ссылке. Поэтому в статье особое внимание уделено средствам создания злободневного подтекста и его введения в драматический сюжет и образную систему трагикомедии. Как показано в статье, драматург достигает своей цели не только за счет использования «роялистских» мотивов рыцарской дружбы, кодекса чести и др., но также и благодаря введению в текст пьесы аллюзий с политическим смыслом. Так, в процессе анализа удается найти ключ к личному авторскому и литературному аллюзивным кодам в пьесе Киллигрю.

Ключевые слова: *трагикомедия «Паломник», изгнаннический текст, «роялистская» литература, ссылка, аллюзия.*

Резюме

Борискина Ксения
Пьесы Джона Шеффилда как интертекстуальные проекции «Юлия Цезаря» В. Шекспира

В статье представлен анализ произведений Джона Шеффилда, лорда Малгрейва «Трагедия Юлия Цезаря» и «Трагедия Марка Брута», первоисточником которых стала пьеса В. Шекспира «Юлий Цезарь». Объектом анализа стали особенности реконструкции шекспировского видения исторического сюжета, которые имели место в культурной плоскости хронологически следующей за Ренессансом эпохи. Именно острая актуальность тематики, полемичность характеров протагонистов, принципиальная невозможность любых односторонних оценок с точки зрения аксиологии, а также каноничность шекспировского подхода, ставшего основой для целого ряда интерпретаций, обусловливают поэтикальную специфику пьес Дж. Шеффилда, которые являются образцами творческого переосмысления известных исторических коллизий. Рассматриваемые произведения иллюстрируют не только тесные контактно-генетические связи, но и особенности национальной ментальности англичан. Исторический фон творчества Дж. Шеффилда – бурная эпоха правления Якова II и свержения монарха в результате Славной революции – выступает катализатором некоторых существенных изменений в идейно-аксиологическом наполнении откровенно политического сюжета. Политические симпатии автора находят свое отражение в идеологических импликациях его произведений. Общность и своеобразие драматических коллизий, а также идеологическая подоплека (в частности, монархический строй Стюартов, борьба роялистов и республиканцев, военная экспансия Британской империи, смоделированная по примеру Римской империи, и догматы церкви) обусловили специфику бытования в Англии начала XVIII в. знаменитого исторического сюжета об убийстве римского полководца.

Методология «вдумчивого чтения» позволила выявить отсутствие в текстах Дж. Шеффилда ряда крайне важных эпизодов, заметное упрощение характерологического аспекта, а также введение новых сюжетных элементов, призванных привнести изменения в аксиологическую и онтологическую парадигмы рецепции канонического первоисточника.

Ключевые слова: *В. Шекспир, Дж. Шеффилд, Юлий Цезарь, пьеса, Стюарты, интерпретация, интертекстуальность, монархия, республика, амбивалентность.*

Калиниченко Михаил
Сенсационное сообщение Германа Мелвилла о Шекспире, Готорне и национальной литературе

Тема «Мелвилл и Шекспир» традиционно (в литературоведении США — со времен появления исследований Ч. Олсона и Ф. Матиссена; в

подсоветском и постсоветском научном континууме — вслед за Ю. Ковалевым) рассматривается в контексте исключительно художественных исканий автора романа о БеломКите. Исследователи не замечают у Мелвилла особой склонности к теоретической рефлексии. Такое отношение к литературно-критическим наработкам художника в немалой мере обусловлено невниманием к специфичности североамериканского романтизма. Доминантной тенденцией не только мелвилловедения, но и всей совокупности исследований литературного процесса первой половины XIX в. остаются попытки обосновывать высокую, элитарную сущность национального литературного продукта. Парадигматическая сосредоточенность на гетерогенной высокой природе североамериканского романтизма закрывает возможность аналитического восприятия творческих контактов его основателей с далекой от устоявшихся норм эстетики и моральности стихией массовой, сенсационной литературы. Статья акцентирует специфическую, обусловленную тяготением к массовой, сенсационной литературе, рецепцию творчества Шекспира в самом известном литературно-критическом произведении Мелвилла. Эссе «Готорн и его Мхи» впервые исследуется в соотнесении с противостоянием сторонников элитарной, классической традиции и творцов массовой, сенсационной литературы, ориентированной на вкусы и предпочтения демократической читательской аудитории. Литературно-критическая позиция Мелвилла квалифицируется как результат стремления определить пути продуктивного взаимодействия эстетических, художественных принципов массовой и высокой литератур в развитии национальной литературы.

Ключевые слова: *Шекспир, массовая литература, сенсационная литература, высокая литература, североамериканский романтизм.*

Николаенко Светлана

Елизаветинские любовные сонеты в зеркале модернистской критики

Статья посвящена рецепции елизаветинских любовных сонетов в модернистской критике, которая привлекает своим эклектизмом и многообразием подходов к изучению ренессансной поэзии. Исследованы особенности восприятия лирического творчества поэтов-елизаветинцев (Т. Уайета, Г. Говарда, Ф. Сидни, Э. Спенсера) в ретроспективе литературно-критической мысли начала XX в. Представлен обзор литературно-критической рецепции лирического творчества Э. Спенсера. Рассматрена безличностная поэтическая теория Т. Элиота как способ бегства от индивидуальности и эмоционального резонанса. Проанализирована монография Дж. Ливера “Елизаветинские любовные сонеты”, в которой автор формирует доминанты модернистского течения в ренессансоведении, высказывает мнение о второстепенности поэтов-елизаветинцев по отношению к В. Шекспиру, обвиняя их в недостатке

универсального виденья мира, а также выдвигает концепцию дуалистического миропонимания английских поэтов, которое, по его мнению, отразилась на особенностях формы и содержания английского сонета. Помимо этого в статье рассмотрено критическое отношение модернистов к использованию аллегории в творчестве Э. Спенсера.

Ключевые слова: *модернистская критика, английский ренессансный сонет, Э. Спенсер, Т.С. Элиот, Дж.В. Ливер, аллегория.*

Кутилина Марина

Образы шекспировской «Бури» в латиноамериканской интерпретации Эме Сезэра (Мартиника)

Статья посвящена исследованию и осмыслению трёх образов пьесы «Буря» мартиниканского драматурга Эме Сезэра в контексте поиска культурной самобытности во франкофонных литературах Карибского бассейна. Проводится сравнительный анализ «Бури» Шекспира и Сезэра; упоминаются другие латиноамериканские интерпретации пьесы. В частности, отмечена авторская позиция на злободневную политическую и духовную проблему Карибских островов, важную для всего постколониального пространства.

Ключевые слова*: франкофонная литература, Карибские острова, Эме Сезэр, национальная самобытность, негритюд.*

Черняк Юрий

Гамлетовская интертекстуальность в поэме В. Стуса «Эта пьеса началась уже давно»

В статье рассматриваются проявления гамлетовской интертекстуальности в поэме В. Стуса «Эта пьеса началась уже давно» на текстовом, семантическом и идейно-смысловом уровнях, а также выявляется специфика актуализации украинским поэтом-экзистенциалистом некоторых аспектов философской проблематики трагедии «Гамлет». Отмечается близость риторической манеры В. Стуса рефлексиям шекспировского героя и исследуются особенности актуализации аксиологической семантики шекспировского текста в его произведении. Кроме того, в статье рассматриваются присутствующие в поэме аллюзии на советскую действительность, которые соотносятся с гамлетовской интертекстуальностью и метафорикой.

Очень важную роль в концептосфере поэмы Стуса играет образ Йорика, который превращается в своеобразный конденсатор новых значений. Коррелируясь с новым семиотическим окружением (советская действительность), но не теряя при этом своей инвариантной сущности, он приобретает черты многослойной когнитивной метафоры.

Резюме

В общем же гамлетовский интертекст в поэме Стуса (топос «мир – театр», структурная аллюзия на монолог «быть или не быть», концепт кризиса идентичности, образ Йорика) помогает углубить экзистенциальную драму личности – трагизм ненахождения самого себя. Принудительная потеря идентичности, перед которой стоит лирический герой поэмы, угрожает ему тотальным разрушением эпистемологической парадигмы и полной утратой возможности оставаться человеком.

Ключевые слова: *Вильям Шекспир, Василь Стус, трагедия «Гамлет», поэма «Эта пьеса началась уже давно», гамлетовская интертекстуальность, образ Йорика, аллюзия, кризис идентичности, жизнь-как-театр.*

Шереметьева Виктория

Рецепция творчества Ф. Сидни в зарубежном и отечественном литературоведении конца XX – начала XXI в.

В последнее время, в связи с поисками новых методологий в изучении культуры Возрождения, ренессансные тексты все чаще переосмысливаются с позиций культурной полифонии. Рассматривая общие изменения в трактовке таких произведений, связанные с распространением ряда новейших, чаще всего материалистических методологий в современном литературоведении, автор статьи отмечает главную опасность такого анализа: исследование уникальных особенностей литературного произведения часто подменяется тщательным описанием социокультурного контекста. В статье представлен обзор последних зарубежных и отечественных тенденций в исследовании творчества известного английского писателя елизаветинской эпохи сэра Ф. Сидни (1554-1586). Отмечается особое внимание зарубежных и отечественных литературоведов к этой неординарной фигуре. Анализ основных положений англо-американских фундаментальных исследований конца XX – начала XXI в.в., посвященных творчеству этого писателя, свидетельствует об определенных изменениях в рецепции его творчества. В частности, в недавних монографиях Б. Уордена, А. Стюарта, Р. Стиллмэна, Р. Хильера философские, политические и религиозные убеждения Ф. Сидни и их влияние на формирование его репутации «идеального придворного» выходят на первый план, в то время как новаторским достижениям в искусстве слова отводится роль приятного дополнения. Характерной чертой исследований творчества Ф. Сидни на постсоветском пространстве является то, что отдельные упоминания о нем в контексте изучения истории английской литературы эпохи Возрождения тяготеют к фрагментарности, поверхностности и бегло раскрывают лишь частные аспекты его творчества. Первые русско- и украиноязычные исследования, посвященные более обстоятельному изучению его наследия, появились в 1980-е годы (диссертации Л.И. Володарской и Л.Г. Никифоровой) и претерпели качественные трансформации благодаря постмодерному

повороту в вопросе литературно-критической интерпретации в начале XXI века (диссертационные исследования российских ученых В.А. Мусвик, С.В. Чаплина). В статье предлагается авторское видение причин недостаточного внимания со стороны украинских литературоведов к этому легендарному автору английского Возрождения, а также отмечается необходимость заполнения этой лакуны новыми исследованиями.

Ключевые слова: *Ф. Сидни, новейшие литературоведческие методологии, социокультурный контекст, рецепция творчества, междисциплинарность.*

Торкут Наталья

«Школа политики» и «школа морали»: эпистемологические основы английской ренессансной историографии.

В статье исследуются механизмы смыслопорождения в историографических текстах английского Ренессанса. Общая панорама становления и развития тюдоровской историографии позволила реконструировать социокультурный контекст того времени и представить деятельность хрониста как продукт влияния определенных коллективных представлений. Осуществленное через призму интеракционистского подхода М. Блэка раскодирование метафор, используемых тюдоровцами по отношению к истории, позволило выявить те базовые концепты, которые структурируют идеологический уровень исследуемых текстов – «истина» и «факт». Сферой их соединения у тюдоровских хронистов служит простор популярного в то время концепта «wit». Исторический факт, хоть и мыслился как самоценный, однако трактовался с оглядкой на идеологический заказ, вплетался в целостный контекст, обретал определенную идейную нагрузку и эстетическую значимость.

Смыслопорождение в историографических сочинениях осуществлялось за счет соединения исторически достоверного фактажа с легендарным и мифопоэтическим материалом. Это инспирировало читателей к проведению параллелей между прошлым и современностью, что давало истории право называться «школой политики» и «школой морали».

Ключевые слова: *история, тюдоровская историография, метафора, смыслопорождение, Ренессанс, Эдвард Холл, Рафаэль Холиншед, идеология, факт, истина.*

Корнелюк Богдан

Историческая хроника В. Шекспира «Ричард III»: научный дискурс, «проблемные зоны» и перспективы анализа

В статье рассмотрены основные векторы исследования исторической хроники В. Шекспира «Ричард III» в современном литературоведении.

Резюме

Анализ научного дискурса показал, что эта пьеса является одним из наиболее изученных произведений Великого Барда. Чаще всего в фокус внимания отечественных и зарубежных литературоведов попадали текстологические особенности и сюжетные источники этой хроники, так называемые «проблемные сцены» (например, сцена соблазнения леди Анны), а также авторские интерпретация макиавеллизма. Нередко объектом исследования становились религиозные импликации в шекспировской пьесе, её театральные постановки и экранизации.

Отдельно в статье рассматриваются такие малоизученные и остро-дискуссионные аспекты «Ричарда III», как межгендерные отношения Глостера и женских персонажей хроники, а также отношение короля Ричарда к концепту власти, который и в Средние века, и в елизаветинскую эпоху считался сакральным. Анализ репрезентации антиномии «маскулинное»/«феминное» позволяет утверждать, что межгендерные отношения в этой шекспировской пьесе можно охарактеризовать понятием «гендерная ассиметрия». Ричард III апологетизирует мужское начало и воспринимает патриархатный стереотип маскулинности как абсолютно позитивный гендер. Установлено также, что шекспировский Ричард десакрализирует концепт королевской власти. Глостер использует имя Бога и религиозную символику для скорейшего достижения английского трона.

Кроме того, в статье очерчены возможные векторы дальнейшего анализа этой пьесы.

Ключевые слова: *научный дискурс, гендер, маскулинное, феминное, гендерная ассиметрия, десакрализация, коцепт власти*.

Некряч Татьяна

«Что в имени моем?»: Тактики перевода говорящих имен в произведениях Шекспира

В статье рассматриваются переводческие тактики воссоздания на украинском языке говорящих имен в пьесах Шекспира. Они позволяют сохранить как прозрачность семантики такого имени, важную для лучшего понимания роли соответствующего персонажа, так и этническую специфичность того или иного антропонима. Анализируются украинские и русские переводы исторических хроник и комедий великого драматурга.

Ключевые слова*: Шекспир, перевод, говорящие имена, прозвища, транскодирование, этническая специфичность.*

Відомості про авторів

Борискіна Ксенія Борисівна – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Василина Катерина Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Калініченко Михайло Михайлович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики англійської мови та прикладної лінгвістики Рівненського державного гуманітарного університету (м. Рівне).

Корнелюк Богдан Васильович – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Кутіліна Марина Миколаївна – пошукач кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна (м. Харків).

Лещенко Ганна Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Запорізького національного технічного університету (м. Запоріжжя).

Литовська Олександра Веніамінівна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри латинської мови та медичної термінології Харківського національного медичного університету (м. Харків).

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент факультету іноземних мов, університет «Медітеран» (м. Подгориця, Черногорія).

Мейджер Філіп – професор, коледж Біркбек, Лондонський університет (м. Лондон, Англія).

Некряч Тетяна Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка (м. Київ).

Ніколаєнко Світлана Володимирівна – аспірант кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).

Пелешенко Юрій Володимирович – доктор філологічних наук, провідний науковий співробітник відділу давньої української літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (м. Київ).

Рязанцева Тетяна Миколаївна – кандидат філологічних наук, **с**тарший науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (м. Київ).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та зарубіжної літератури, Класичний приватний університет, науковий керівник Лабораторії ренесансних студій, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

Фоміна Людмила В'ячеславівна – асистент кафедри перекладу Національного гірничого університету (м. Дніпропетровськ).

Черняк Юрій Іванович – кандидат філологічних наук, завідувач Наукової лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Шереметьєва Вікторія Костянтинівна – старший викладач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

І. Історико-літературний процес

Рязанцева Тетяна. Базові поняття метафізичної поезії у світлі теорії фрак талів. **3**

Василина Катерина. Становлення жанрової моделі конні-кетчерівського памфлету в історико-літературній перспективі. **19**

Лещенко Ганна. Комедіографічна техніка Ентоні Манді. **34**

Литовська Олександра. Риси відкритої форми в комедіях Арістофана та Шекспіра: до проблеми типологічного зв'язку між давньоаттичною і ренесансною комедією. **49**

Лілова Олена. Гуманістична ідеологія у п'єсі англійського ранньотюдорівського драматурга Дж. Растела «Чотири Елементи». **62**

Фоміна Людмила. Художня своєрідність комедії Джона Лілі «Ендіміон». **81**

ІІ. Україна в контексті європейського Відродження

Пелешенко Юрій. Перекладні оповіді про Сивілу (Сивіл) в українській та білоруській книжностях XVI–XVIII ст. **97**

ІІІ. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Philip Major. Thomas Killigrew's *The Pilgrim.* **107**

Борискіна Ксенія. П'єси Джона Шеффілда як інтертекстуальні проекції «Юлія Цезаря» В. Шекспіра. **140**

Калініченко Михайло. Сенсаційна об'ява Германа Мелвілла про Шекспіра, Готорна та про національну літературу. **158**

Ніколаєнко Світлана. Єлизаветинські любовні сонети в дзеркалі модерністської критики. **172**

Кутилина Марина. Образы шекспировской «Бури» в латиноамериканской интерпретации Эме Сезэра (Мартиника). **185**

Черняк Юрій. Гамлетівська інтертекстуальність у поемі В. Стуса «Ця п'єса почалася вже давно». **199**

Шереметьєва Вікторія. Рецепція творчості Ф. Сідні в зарубіжному та вітчизняному літературознавстві кінця XX – початку XXI ст. **211**

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Торкут Наталія. «Школа політики» і «школа моралі»: епістемологічні засади англійської ренесансної історіографії. **225**

V. Полемічна трибуна

Корнелюк Богдан. Історична хроніка В. Шекспіра «Річард III»: науковий дискурс, «проблемні зони» та перспективи аналізу. **251**

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

Некряч Тетяна. «Що в імені моєму?»: промовисті імена в Шекспірових творах як проблема перекладу. **269**

Summaries (англійською мовою) **280**

Резюме (російською мовою) **293**

Відомості про авторів **303**

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 20-21

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 25.12.2013 р.
Формат 60х9016. Папір офсетний. Друк різографний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 17,9. Наклад 200 пр. Зам. №. 3970.

Видавництво
Класичного приватного університету
Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України
про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції
Серія Дк № 2041 від 22.12.2004 р.
Виготовлено на поліграфічній базі Класичного приватного університету
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70 б

Віддруковано в ТОВ «Роял Принт»
вул. В. Ларіонова, 145, м. Дніпропетровськ, 49052
тел.: (056)794-61-04(05)
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
серія ДК № 4765 від 04.09.2014.