

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

ISSN 2225-479X

Свідомство 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 22

Запоріжжя – 2014

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4
Р 39

Рецензенти:

д. філол. н., проф. **Т. В. Михед** (професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка),

д. філол. н. **Н. Ф. Овчаренко** (завідувачка відділу світової літератури Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка).

Головний редактор:

д. філол. н., проф. **Н. М. Торкут**.

Редакційна колегія:

д. філол. н., проф., академік НАН України **Д. С. Наливайко**,

д. філол. н., член-кор. НАН України **М. М. Сулима**,

проф. **Б. Енглер** (університет м. Базель, Швейцарія),

проф. **І. Р. Макарик** (університет м. Оттава, Канада),

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**.

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2014. – Вип. 22. – 170 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

I. Історико-літературний процес

УДК: 821.111:82-2:282

Лілова Олена
(Подгориця, Чорногорія)

«Республіка» Ніколаса Юдала: політика як чинник літературної діяльності

У статті окреслено основні напрямки діяльності англійського ренесансного літератора та викладача Ніколаса Юдала. На прикладі його п'єси «Республіка» (1553) показано, що художня творчість тюдорівського драматурга була тісно пов'язана з політичними викликами часу. Шість років царювання на англійському престолі неповнолітнього суверена Едварда VI увійшли до пам'яті людей не так успішним проведенням реформи церкви, як негараздами, спричиненими корумпованістю органів державного управління та зубожінням населення країни. Тож, цілком логічно, що в ідейно-тематичному комплексі п'єси «Республіка», розіграної в присутності нової королеви – Марії I Тюдор, знаходить відображення запит суспільства на подолання корупції та зміцнення влади. Релігійні ж суперечності, які неминуче актуалізувалися у стосунках між прихильниками Реформації, до числа яких належав і автор п'єси, та новою владою в особі королеви, що сповідувала католицизм, у п'єсі «Республіка» тьмяніють на фоні гостроти проблем економічного та політичного характеру.

Ключові слова: Тюдори, драма, інтерлюдія, ідейно-тематичний комплекс, Реформація, католицизм.

Ніколас Юдал (Nicholas Udall) (грудень 1504(5) – грудень 1556) – англійський вчитель, перекладач, драматург, автор першої англійської комедії «Ральф Ройстер Дойстер» (Ralph Roister Doister, 1553(?)), був

I. Історико-літературний процес

родом зі Саутгемптона (Гемпшир). Багатим на події став для Юдала 1533 рік. Цього року як автор «ditties and interludes» він брав участь в організації урочистостей з нагоди коронації Анни Болейн, дружини Генріха VIII, підготував до друку книгу «Квіти для говоріння латиною» (Floures for Latine Spekyngge Selected and Gathered out of Terence. Translated into Englysshe), а також почав працювати шкільним вчителем в Ітоні.

А через 20 років, у 1553 році, саме Ніколасу Юдалу, послідовному прихильнику протестантизму, невдовзі після сходження на англійський престол Марії I Тюдор довелося представити на суд новоспеченої королеви п'єсу «Республіка» (Respublica). Як відомо, Марія прагнула відновити в країні католицизм і при цьому була не надто толерантною до своїх політичних опонентів (за що її і прозвали Марією Кривавою). Тож, аби вийти сухим із води, драматург мав не лише продемонструвати винахідливість і кмітливість, а й засвідчити добре розуміння поточного політичного моменту та людської психології.

Мета статі полягає в тому, щоб показати, як ідейна настанова п'єси Ніколаса Юдала передає погляди й переконання автора твору та, водночас, відбиває складний, пов'язаний зі зміною влади, момент політичного життя держави. **Об'єктом** дослідження при цьому обрано ідейно-тематичний комплекс інтерлюдії «Республіка», який розглядається в контексті політичних і релігійних суперечностей тогочасся, а **предметом** аналізу постає власне текст згаданої п'єси.

Актуальність та **наукова новизна** цієї публікації зумовлюється тим, що творчий спадок Ніколаса Юдала досі ще жодного разу не потрапляв до фокусу інтересів вітчизняних науковців. Тож очевидно є потреба введення імені цього досить відомого свого часу тюдорівського літератора і викладача до дослідницького

поля українського ренесансо-знавства. Що стосується західної науки, то в ній ім'я Юдала почали згадувати ще у 30-і роки минулого століття: спочатку у зв'язку з комедією «Ральф Ройстер Дойстер»¹, а згодом в контексті історії Оксфордського університету або історії англійської книги.² Сучасні дослідники (зокрема, Ч. Вітворт, Д. Ратледж, П. Саліван, К. Фабел, А. Юхаш-Ормсбі та ін.) у своїх наукових розвідках звертаються до його творчого доробку як до важливої та ціннісної сторінки в історії англійської тюдорівської драми.

Цікаво, що протягом життя Ніколас Юдал активно займався викладацькою діяльністю. Випускник Оксфорду, де його наставником був майбутній «архітектор» англійської Реформації Томас Кромвель, він згодом сам почав викладати низку дисциплін у цьому університеті. В Ітонській же школі для хлопчиків, яку Юдал залишив 1541 року,³ він викладав латину. Тут таки йому стала в пригоді збірка «Квіти для говоріння латиною».

Ця книга Ніколаса Юдала належить до жанру *vulgaria*, тобто являє собою своєрідну хрестоматію для учнів, що складається з коротких текстів англійською мовою для перекладу латиною. При цьому, пропоновані англомовні уривки самі є перекладами з класичних

¹ Див.: *Scheurweghs G. Nicholas Udall's Roister Doister* / G. Scheurweghs – Louvain, 1939. – P. lii-liiii.

² Див.: *Emden A.B. A Biographical Register of the University of Oxford: A.D. 1501 to 1540* / A. B. Emden. – Oxford, 1974. – P. 587; *Leedham-Green E. University libraries* / Elizabeth Leedham-Green // *The Cambridge History of the Book in Britain* / Ed. by L. Hellinga and J.B. Trapp. – Vol. III, 1400–1557. – Cambridge, 1999. – P. 344.

³ Ніколас Юдал був відсторонений від викладання за звинуваченням у мужолозтві. Уникнути смертної кари, що була в ті часи традиційним покаранням за подібний злочин, йому допомогли впливові покровителі. Існує припущення, що у цій справі Юдал став жертвою наклепу недругів-католиків. Відомо, що кількома роками потому його було призначено вікарієм, а у 1554 році він повернувся до викладання, ставши вчителем у Вестмінстерській школі.

джерел, зокрема з п'єс видатного давньоримського комедіографа Теренція. Окрім суто лінгвістичного навантаження такі тексти нерідко виконували виховну функцію та стосувалися різноманітних тем, пов'язаних як із життям школярів, так і з ширшим суспільним контекстом. Здійснивши переклад, учень мав вивчити обидва тексти напам'ять та бути в змозі декламувати, або – якщо це був текст п'єси – розігрувати, їх. На думку П. Салівана, завдячуючи подібним збіркам – *vulgaria* – до тюдорівської шкільної зали завітала справжня висока драма – «*high drama of great office*».⁴ Щоправда, дослідник вказує і на певний «підривний потенціал» («*subversive potential*»), закладений у таких текстах. Йдеться про те, що уривки з *vulgaria* надавали учням можливість вживатися в різні соціальні ролі в ході ігрового дійства, у такий спосіб підводячи їх до думки, що шляхом отримання знань людина здатна підвищити власний соціальний статус.⁵ Тож, виховані в шкільному класі впевненість у власних силах, цілеспрямованість молодого амбітного покоління так чи інакше могли нести загрозу для існуючої суспільної ієрархії.

Відомо, що Ніколас Юдал був власником прекрасної бібліотеки. Записи, які він робив у книгах, надають багатий матеріал для розмірковувань про академічну спільноту того часу, про наукові зацікавлення освітян та, зокрема, про практику обміну книжками чи перехід книжок від одного власника до іншого.⁶

⁴ Sullivan P. Playing the Lord: Tudor "Vulgaria" and the Rehearsal of Ambition / Paul Sullivan // *ELH*. – Vol. 75. – No. 1 (Spring, 2008). – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 2008. – P. 190.

⁵ Ibid. – P. 180.

⁶ Цій темі присвячено дослідження Агнес Юхаш-Ормсбі «Книжки Ніколаса Юдала», додатком до якого є список книжок з колекції Ніколаса Юдала (Див.: Juhász-Ormsby A. The books of Nicholas Udall / Ágnes Juhász-Ormsby // *Notes and Queries* (2009). – Vol. 56. Issue 4. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://nq.oxfordjournals.org.ezproxy.univ-paris3.fr/content/56/4/507.full>

Цікаво, що до свого автографу, такого собі есклібрису, яким засвідчувалася приналежність книги, Юдал додавав латинський вираз «*Magnes amoris modestia*» (тобто, «Магніт скромності»), що вважається його девізом.

Свої перші книжки, які згодом увійшли до його видатної колекції, Юдал придбав протягом 1525–6 та 1527–8 навчальних років, коли викладав давньогрецьку мову і логіку в оксфордському коледжі *Corpus Christi*. Серед них були праці Апулея, Соліна, Еразма Роттердамського та ін. Важливе місце в колекції Юдала займали книжки з природознавства (приміром, «Географія» Птолемея). Очевидно вони були необхідні Юдалу в його роботі над магістерським дослідженням, яке він, вірогідно, завершив у 1534 році, після чого почав викладати ще й астрономію.⁷

Однією з перлин колекції вважається книга Еразма Роттердамського «Коментарі до Нового Заповіту» (*Annotationes in Novum Testamentum*), яка могла потрапити до рук Юдала завдячуючи Томасу Кромвелю – секретарю і найвпливовішому міністру Генріха VIII у 30-і роки XVI ст.. На думку А. Юхаш-Ормсбі, цілком вірогідно, що ця книга допомогла Юдалу в його роботі над перекладом Еразмових «Парафраз» (*Paraphrases*),⁸ за який він взявся на початку 40-их років.

Зв'язки Юдала з «отцями Реформації» простежуються також і в історії з томом Апулея, що, згодом,

⁷ Ibid.

⁸ До перекладацької спадщини Юдала належить також переклад трактату з питань Євхаристії, автором якого був Вермільйо (*Vermiglio*) – один із радикальних протестантів, представник Базельського осередку. Відомо, що Юдал не лише перекладав праці видатних реформаторів, а й присвячував їм вірші. Зокрема, латиномовні вірші на смерть Мартіна Буцера (*Martin Bucer*), а також Генріха і Чарльза Брендонів (*Henry and Charles Brandon*), синів графині Саффолк – відомої апологетки Реформації (див: *Juhász-Ormsby A.* – *Op. cit.*).

був подарований Юдалом Томасові Кренмеру, архієпископу Кентерберійському. Дослідники припускають, що це сталося у 1532–33 роках, вірогідно з нагоди посвячення Кренмера у сан архієпископа.⁹ Юдал і Кренмер також могли контактувати й під час підготовки та проведення церемонії коронації Анни Бoleйн: Юдал – як один з авторів педженту, поставленого з цієї нагоди, а Кренмер – як офіційний представник церкви.

Варто також згадати байки Езопа, трагедії Евріпіда, тексти Цицерона, Плінія Старшого, Марсіліо Фічіно, Фоми Аквінського, що входили до складу непересічної бібліотеки Юдала.

Повертаючись, до драматургічного спадку ренесансного літератора, слід зауважити, що окрім уже названої, найвідомішої, його п'єси «Ральф Ройстер Дойстер»,¹⁰ Юдала вважають автором інтерлюдії «Республіка» та двох п'єс на біблійні сюжети – «Яків і Ісав» (*Jacob and Esau*), а також «Єзекиа» (*Ezechias*), текст якої не зберігся. Якщо колись і існували сумніви щодо того, хто з тюдорівських драматургів є автором трьох останніх із вищезгаданих творів, то тепер вони повністю розвіяні. На основі порівняльного співставлення метричної структури текстів п'єс «Ральф Ройстер Дойстер», «Республіка» і «Яків та Ісав» дослідники англійської ранньотюдорівської драми роблять висновок, що дві останні п'єси також належать перу Н. Юдала. Продемонстровані автором мовна дотепність та гострослів'я, а також особливості створення драматичної ситуації («the wit of the lines and the eye for dramatic situations shown in them»),¹¹ що даються взнаки у «Республіці» і у «Якові та Ісаві», споріднюють ці дві

⁹ Ibid.

¹⁰ Ця перша класична п'ятиактна комедія на англійській сцені вперше була надрукована лише у 1567 році, вже по смерті автора.

¹¹ Bradner L. A Test for Udall's Authorship / Leicester Bradner // Modern Language Notes – Vol. 42. – No. 6. – Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1927. – P. 380.

п'єси з «Ройстером Дойстером». Принциповою відмінністю, втім, є те, що тематика останньої робить її суто розважальним твором.

Щодо «Єзекії», то постановка цієї п'єси відбулася вже по смерті драматурга, з нагоди візиту королеви Єлизавети I Тюдор до Кембриджа у 1564 році.¹² Спільність біблійної тематики та драматургічних прийомів у драмах «Єзекія» і «Яків та Ісав» є додатковим свідомством на користь того, що остання п'єса також належить перу Ніколаса Юдала.

П'єсу «Республіка» деякі дослідники відносять до під-жанру політичних мораліте поряд із такими драмами, як «Величність» («Magnificence») Дж. Склтона і «Сатира на три стани» («Ane satire of the Thrie Estaitis») сера Девіда Ліндсея.¹³ Л. Кушман класифікує «Республіку» як політичне або полемічне («controversial») мораліте.¹⁴

Д. Ратледж вбачає у «Республіці» чимало спільного з ритуалами возведення у вищий статус («rituals of status elevation»)¹⁵. Йдеться, зокрема, про наявність у ігровому просторі п'єси суверена і анти-суверена, а також про пороговий стан між періодами соціального порядку і стабільності. Тобто, у п'єсі спершу відбувається

¹² The Cambridge History of English and American Literature in 18 Volumes (1907–21). – Volume VI. The Drama to 1642. Part Two. – Електронний ресурс. Режим доступу: <http://www.bartleby.com/216/1206.html>

¹³ Див., приміром: Whitworth Ch. Reporting offstage events in early Tudor drama / Charles Whitworth // Tudor theatre. “Let there be covenants...” Convention et theatre. – Vol. 4. – Table ronde VI. – Bern: Peter Lang SA, 1998. – P. 58.

¹⁴ Cushman L.W. The Devil and the Vice in the English Dramatic Literature before Shakespeare / L. W. Cushman. – London : Frank class and Co. Ltd., 1970. – P. 56.

¹⁵ Rutledge D.F. Respublica: Rituals of Status Elevation and the Political Mythology of Mary Tudor / Douglas F. Rutledge // Medieval & Renaissance Drama in England: An Annual Gathering of Research, Criticism and Reviews. – 1991. – Vol. 5. – P. 59.

порушення усталеного соціального устрою, а через деякий час спостерігається його відновлення.

Від самого початку дійства Порок, уособленням якого в даному випадку постає Жадібність (також – користолюбство, в оригіналі «Avarice»), заявляє про свою гріховну природу. Приховує її він лише від супротивниці – удовиці Республіки, яка виступає в якості центрального персонажу драми і яку протягом драматичного дійства Порок намагається ошукати і підкорити собі, значною мірою покладаючись на широкий арсенал засобів введення в оману. При цьому він не полишає гри з публікою, активно застосовуючи власну риторичну обдарованість та приміряючи на себе різноманітні маски-ролі. В п'єсі Юдала спільниками Жадібності виступають Зверхність (Insolence), Тиранія (Oppression) та Підлабунство (Adulation). Разом ці пороки представляють головні аспекти та прояви корумпованості, що є індикатором державного занепаду, руйнації державного ладу. Звичайно, згідно із законами жанру, в «Республіці» завдячуючи Істині, Милосердю та богині кари Немезиді пороки буде викрито і покарано.

Як зазначається у пролозі до інтерлюдії, всі держави час від часу занепадають, та саме на королеву Марію I покладаються надії, пов'язані з відновленням державної моці.¹⁶ Нагадаємо, що по смерті Генріха VIII англійський трон посів його син Едвард VI, якому на момент коронації виповнилося лише 9 років. Тож, не дивно, що за шість років правління цього юнака суттєво послабились абсолютистська монархія та впливовість королівської влади, яких вдалося досягти двом першим королям з династії Тюдорів – діду і батькові Едварда. Від лиця неповнолітнього суверена важливі державні рішення приймалися Регентською Радою (Regency Council), яку

¹⁶ *Udall N. Respublica: an interlude for Christmas 1553 / Nicholas Udall / Ed. by W.W. Greg. – London : Oxford University Press, 1952. – P. 1-3.*

певний час очолював дядько і тезка короля Едвард Сеймур. Цей період був позначений низкою політичних скандалів, зокрема, пов'язаних зі звинуваченнями на адресу Ради у розкраданні державного майна. Часи регенства запам'яталися також значним погіршенням економічного становища, що призвело до зубожіння широких верств населення, передовсім селян. Тож цілком логічними були очікування, що Марія I зможе навести лад у суспільстві та повернути державі втрачену силу. Очевидно, що саме ці сподівання визначають ідейну спрямованість інтерлюдії Юдала, а питання релігійної політики відходять на периферію його уваги.

Цікавим у цьому контексті видається зауваження Р. Пінеаса, який використовує термін «протестантські», коли говорить про англійські п'єси післяреформаційного періоду. Таке означення науковець вважає правомірним з огляду на те, що в більшості англійських драматичних творів того часу під викриттям пороків часто-густо малося на увазі викриття пороків католицизму. Чи не єдиним виключенням з цього правила Р. Пінеас вважає «Республіку» Юдала, характеризуючи цю драму як «the only one polemical Catholic play».¹⁷ З такою характеристикою можна посперечатися, адже відсутність у п'єси Н. Юдала антикатолицького ідейного підґрунтя¹⁸ та, власне, й написання п'єси для постановки в присутності королеви-католички і її двору навряд чи надає їй католицького спрямування.

¹⁷ Pineas R. The English Morality Play as a Weapon of Religious Controversy / Rainer Pineas // Studies in English Literature, 1500-1900. – Vol. 2. – No. 2. Elizabethan and Jacobean Drama. – 1962. – P. 165.

¹⁸ Навряд чи можна вважати жалкуванням за католицизмом висловлене у четвертій сцені четвертого акту твору співчуття на адресу збіднілих священників та єпископів, що супроводжується зауваженням про те, що коли тим жилося краще, краще було і народу (див.: Udall N. – Op. cit. – P. 37).

Як відомо, за часів правління Марії I Тюдор (1553–58) відбувалося повернення до католицької монархії. При цьому, королева була свідомо того, що протестантизм вже пустив розлоге коріння в англійському соціумі і опозиційні сили можуть створювати небезпечні осередки непокори короні. Цим пояснюється її прагнення до контролю над якомога ширшими сферами соціального життя в країні. За висловом К. Фабела, Марія прагнула запобігти продукуванню та поширенню будь-яких смислів, що перебували поза межами монаршого впливу «dissemination of interpretative power away from the throne».¹⁹ Приміром, вона намагалася зміцнити свою владу шляхом стабілізації грошової системи,²⁰ добре усвідомлюючи зв'язок між сильною економікою та впливовістю й авторитетом влади монарха.²¹

На думку К. Фабела, погляди автора п'єси на контролюючу функцію держави йдуть у розріз зі ставленням королеви до означеної проблеми.²² Як впливає з прологу до «Республіки»,²³ Юдал висловлюється за вільну циркуляцію слів та ідей, що, на його думку, може, зокрема, піти на користь владі. Тобто, в контексті означення стосунків між владною верхівкою і соціумом драматург віддає перевагу відкритому діалогу, що включає в себе можливість існування різних інтерпретацій висловлюваних суджень, перед жорсткою регламентованістю стосунків «влада-суспільство».

¹⁹ *Fabel K.M.* Questions of Numismatic and Linguistic Signification in the Reign of Mary Tudor / Kirk M. Fabel // *Studies in English Literature, 1500–1900.* – Vol. 37. – No. 2, Tudor and Stuart Drama. – 1997. – P. 239.

²⁰ Відомо, що у спадок від свого попередника Едварда VI (роки правління 1547–53) Марія отримала державний борг розміром у 185 000 фунтів, який ставила за мету погасити (див.: *Fabel K.M.* – Op. cit. – P. 240).

²¹ *Ibid.* – P. 239.

²² *Ibid.*

²³ *Udall N.* – Op. cit. – P. 1–3.

Таким чином, у п'єсі «Республіка», що була поставлена в перший рік правління Марії I Тюдор, на перший план виходить тема наведення ладу в державі, що передбачає подолання корумпованості владних структур та покращення економічних умов існування простого люду. Симптоматично, що одним з алегоричних персонажів у п'єсі є Народ, умовами життя, скаргами та побажаннями якого вимірюються результати діяльності горе-міністрів. Що стосується релігійної проблематики, актуальність якої загострилася на початку 50-х років XVI ст. у зв'язку з приходом до влади королеви-прихильниці католицизму, то в «Республіці» Ніколаса Юдала вона не має виразного звучання. У творі лише зазначається, що англійське духовництво так само перебуває у скрутному становищі та виступає постраждалою стороною, як і інші верстви населення.

Думається, що в цілому авторові п'єси вдалося досягти задекларованої в пролозі мети: розважити аудиторію виставою, розіграною в присутності королеви, та донести до відома її Величності побажання виправити помилки і зловживання попередньої влади, що мало б сприяти зміцненню держави. Саме це, як видається, було найгострішим запитом тогочасного англійського соціуму.

УДК 811.111'38

Безродних Ірина
(Дніпропетровськ)

Маньєристичні витоки стильової поліфонії англійської літературної традиції XVII ст.

Статтю присвячено дослідженню наукових уявлень про специфіку розвитку англійської літератури XVII ст. та аналізу її стильової палітри. Спираючись на досвід, накопичений у вивченні історико-літературного процесу Англії XVII століття, автор статті виявляє основні стильові тенденції того часу та визначає їх ключові характеристики (світоглядні й аксіологічні засади, проблемно-тематичний репертуар, естетичні преференції тощо) з акцентуванням уваги на рецепції маньєристичних витоків стильової поліфонії означеної доби.

Ключові слова: маньєризм, бароко, класицизм.

XVII століття – один із найскладніших періодів в історії західноєвропейської культури – протягом останніх десятиліть незмінно привертає до себе увагу науковців-гуманітаріїв¹. При цьому аура непроясненості, певної метафізичної загадковості, яка тривалий час визначала

¹ Згадаймо, приміром, сплеск наукового інтересу середини XX ст., результати якого було представлено у збірці "17 век в мировом литературном развитии" під ред. Ю.Б. Віпера [XVII век в мировом литературном развитии / [Конрад Н.И., Ржевская Н.Ф., Рифтин Б.Л., Самарин Р.М.] ; под ред. Ю.Б. Виппер – М.: Наука, 1969. – 452 с.], а також Лафонтенівські читання, присвячені проблематиці вивчення XVII століття, що регулярно проводяться у Санкт-Петербурзі [Скакун А.А. XVII век как альфа и омега истории западноевропейской культуры / А. А. Скакун // XVII век в диалоге эпох культур: Материалы Международной научной конференции [Шестые Лафонтеновские чтения], (Санкт-Петербург, 14–16 апреля 2000 г.) / Санкт-Петербургское философское общество. – СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского философского общества, 2000. – С. 7–8].

неповторне обличчя цієї історико-літературної доби, не лише не спадає з появою нових дослідницьких розвідок, а навіть посилюється. Як наголошує Н.Т. Пахсар'ян "одним із дивовижних наслідків еволюції історико-літературного образу XVII століття з плином часу є, як думається, те, що чим ширшим стає коло письменників, чия творчість оцінюється сьогодні вище, ніж раніше (у XIX столітті), чим менше стає забутих імен, маловивчених літературних явищ, жанрів, іншими словами, чим більшими подробицями обростає цей "образ літературної епохи", тим він менш чіткий і в своїх контурах, межах, і у власному загальному змісті, тим складніше піддається спробам виразити у єдиному слові його естетичну своєрідність"².

Актуальність даного дослідження зумовлена насамперед потребою доповнити й уточнити наукові уявлення про специфіку розвитку англійської літератури XVII століття та особливості її стильової палітри, акцентуючи увагу на маньєристичних витоках.

Метою цієї статті є акцентування близькості висхідних естетичних імперативів та іманентної подібності мистецьких пошуків і творчих здобутків англійських літераторів початку XVII століття, а також систематизація й узагальнення теоретичних напрацювань сучасного літературознавства щодо особливостей маньєризму, зародження якого припадає на період пізнього Відродження, а поступове згасання збігається з розквітом бароко і класицизму.

Об'єктом дослідження постають творчі пошуки англійських літераторів початку XVII ст., які розглядаються в контексті їхньої кореляції зі стильовими тенденціями доби.

² *Пахсар'ян Н.Т.* XVII век как "эпоха противоречия": парадоксы литературной целостности / Н. Т. Пахсар'ян // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000 – 2000 : учеб. пособие / [Андреев Л.Г., Косиков Г.К., Пахсар'ян Н.Т. и др.]; под. ред Л.Г. Андреева. – М. : Высшая школа, 2001. – С. 40.

Предметом літературознавчого аналізу виступають драматичні твори Дж. Марстона, С. Тернера, Дж. Вебстера і Т. Мідлтона.

Попри чималу кількість наукових досліджень, сфокусованих на стильовій природі англійської літератури XVII ст. (О.А. Анікст, Л.М. Баткін, С.О. Ватченко, А.М. Горбунов, Л.Я. Потьомкіна, В.Ю. Силюнас, Г. Гатцфельд та ін.), аура непроясненості й певної метафізичної загадковості навколо неї, як уже зазначалося, продовжує зберігатися. Тож, **наукова новизна** цієї статті обумовлена спробою реконструювати загальну картину дослідницької рецепції XVII століття як самостійної історико-літературної доби, визначаючи коло проблем, що перебувають на вістрі полеміки в сучасному літературознавчому дискурсі, акцентуючи увагу на основних стильових тенденціях доби та їхніх ключових характеристиках.

Слід зазначити, що літературна репутація XVII століття завжди була шокуjące амбівалентною: одні називали цей етап історико-літературного розвитку "добою класицизму" (Г. Лансон, Ф. Брюнетьер), редукуючи стильову поліфонію до одного із конституентів, інші ж проголошували епохою панування бароко, яке функціонує у вигляді таких синонімічних, але не тотожних підвидів як маньєризм, класицизм, барокізм, рококо (Г. Гатцфельд). Доволі показовою є також і тенденція метафоричного номінування епохи в цілому. Так, приміром, XVII століття інколи називають "вік-перевертень" (Н.Т. Пахсар'ян), і когнітивний смисл цієї метафори відбиває закладену у самому феномені амбівалентність його потенційних рецепцій. За очевидним, явним, тим, що впадає в око і зазвичай ідентифікується як іманентна властивість XVII століття, завжди приховується дещо незмінне, несхоже, інше, яке тільки й чекає свого часу бути оприлюдненим, виявитися, проступити,

сказати своє вагоме слово. Цікавою є й метафорична хрестоматійно відома характеристика однієї з домінуючих стильових тенденцій епохи – бароко, яке часто називають "хворобливим дитям, народженим від батька-потвори і матері-красуні"³. Експліцитна оціночність у цій метафорі – не просто вияв суто барокової пристрасті до ефектного каламбуру. Тут відчувається очевидна провокативність, спричинена грою антонімічних концептів (потвора – красуня, батько – матір). Виникає інтелектуальна спокуса розгадати, хто є хто в цьому "сімействі", а також наблизитися до розкодовування функціонального статусу лексеми "хворобливе" стосовно бароко.

Таке розкодовування можна здійснити, якщо взяти до уваги цікаве методологічне спостереження відомого іспанського письменника й культуролога Х. Ортеги-і-Гассета, що "метафора слугує тим знаряддям думки, за допомогою якого нам вдається досягнути найбільш віддалених ділянок нашого концептуального поля. Об'єкти, до нас близькі... відкривають доступ до далеких і вислизаючих від нас понять. Метафора робить довшою "руку" інтелекту..."⁴. Можна припустити, що називаючи бароко "хворобливим дитям", дослідницька думка імпліцитно вказує на характер та емоційну забарвленість барокової топіки, яка тяжіє до актуалізації песимістичних умонастроїв, трагічних інтонацій, поетизації теми страждань і смерті.

Водночас, у концептуальному полі цієї метафори міститься і натяк на непевність існування самого феномену бароко, на його нетривкість, недовговічність. Цікаво зазначити, що уявлення про бароко як відносно

³ Артамонов С.Д. История зарубежной литературы XVI–XVIII в. / С. Д. Артамонов. – М. : Просвещение, 1958. – С. 19.

⁴ Ортега-и-Гассет Х. Две великие метафоры / Х. Ортега-и-Гассет ; [пер. с исп. Н.Д. Арутюновой] // Теория метафоры : сборник ; [общ. ред. Н.Д. Арутюновой и М.А. Журина]. – М. : Прогресс, 1990. – С. 72.

обмежений у часі художній стиль, яке панувало в науковому дискурсі другої половини ХХ ст., на рубежі тисячоліть було поставлене під сумнів і породило тенденцію до глобалізації культурологічних потенцій бароко і епохи XVII століття в цілому. Показовою в цьому сенсі є компліментарно-метафорична "кваліфікація" XVII століття як такої собі "альфи й омеги" в історії західноєвропейської культури, запропонована сучасним російським дослідником О. Скакуном⁵. Подібна метафоризація визначення сутності бароко має закономірний характер, адже для самого бароко властивий особливий метафоризм, специфічність якого пояснюється тим, що він є особливою художньою точкою зору, а не слугує лише для прикрашення оповідання. Адже, як зауважує Ю.М. Лотман: "...тут ми стикаємося з тим, що тропи (кордони, що відділяють одні види тропів від інших, отримують в текстах бароко виключно невиразний характер) утворюють не зовнішню заміну одних елементів плану висловлення іншими, а спосіб створення особливого складу свідомості"⁶. Тож семантична амбівалентність, яка імпліцитно присутня у вищенаведених метафорах, засвідчує, на нашу думку, не лише дивовижну складність, непрозорість самого художнього феномену, але й наявність певної гносеологічної упередженості, що властива сучасному науковому дискурсу, який структурується навколо осмислення XVII століття як окремої історико-літературної доби.

Попри те, що сучасне літературознавство, як у нас, так і на Заході, має доволі репрезентативну бібліографію наукових досліджень, присвячених вивченню XVII

⁵ Скакун А.А. Цит. вид. – С. 7–8.

⁶ Лотман Ю.М. Риторика : в 3 т. / Ю. М. Лотман. – Таллін, 1992. – Т. 1. – С. 174.

століття⁷, в контексті проблематики даної статті бачиться необхідним окреслення загальної картини розвитку англійської літератури даного періоду під стильовим кутом зору з акцентуванням на маньєристичній традиції.

Коло дискусійних проблем наукової рецепції XVII століття все ще залишається доволі широким: хронологічні межі доби⁸; характер кореляції з епохою Відродження та кризою ренесансної світоглядної парадигми⁹; цілісність картини світу, створюваної епохою¹⁰; репертуар ключових топосів та їхня смислопороджуюча продуктивність¹¹ та ін. Симптоматично, що на вістрі полеміки тривалий час перебуває проблема співвіднесення і діалогу домінуючих стилів, адже саме до неї апелюють дослідники як в процесі аналізу кожного з вищезгаданих теоретичних аспектів, так і в ході вивчення творчості окремих авторів, що репрезентують епоху. Розмірковуючи про природу зв'язків між головними стилями тієї доби, Д.С. Лихачов, приміром, зазначає, що: "Класицизм прийшов не на зміну бароко, а існував поряд із ним. І в цьому одна з особливостей нового етапу

⁷ Див.: Аникст А.А. История английской литературы / А. А. Аникст. – М. : Учпедгиз, 1956. – 256 с.; Аникст А.А. Шекспир и литературные стили его эпохи / А. А. Аникст // Шекспировские чтения – 1985; [под ред. А. Аникста]. – М. : Наука, 1987. – С. 37–66.; Горбунов А.Н. Шекспир и литературные стили его эпохи / А. Н. Горбунов // Шекспировские чтения – 1985; [под ред. А.А. Аникста]. – М. : Наука, 1987. – С. 5–14.

⁸ Детальніше щодо проблеми хронологічних меж XVII століття див.: Пахсарьян Н.Т. Цит. вид. – С. 63.

⁹ Див.: Михайлов А. Поэтика барокко: завершение риторической эпохи / А. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. – М. : Наследие, 1994. – С. 326–391.; Сапрыкин Ю.М. От Чосера до Шекспира: этические и политические идеи в Англии / Ю. М. Сапрыкин. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1985. – 191 с.

¹⁰ Силюнас В. Стиль жизни и стили искусства (Испанский театр маньеризма и барокко) / В. Силюнас. – СПб, 2000. – 106 с.

¹¹ Див.: Пахсарьян Н.Т. Цит. вид.; Летуновська І.В. Поетика і типологія англійської трагедії першої третини XVII сторіччя : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / І. В. Летуновська. – К., 2002. – 18 с.

розвитку стилів, що спираються на нову ж прогресивну здатність інтелектуально розвиненої людини сприймати світ як у різних стилістичних системах, так і в різних історичних пластах його бачення"¹².

Суголосною є й думка А.В. Михайлова, який підкреслює складний характер співіснування в межах XVII століття класицизму та бароко, наголошуючи, що "...бароко і класицизм – це межуючі культурні пласти (якщо лишень не один пласт з власним особливим внутрішнім устроєм), які внутрішньо сконструйовані по-різному"¹³. Концептуальну ідею доцільності вивчення класицизму і бароко у їх поєднанні підтримує і М.Л. Андрєєв: "... два ці стилі, два ці способи художнього мислення, що існують нібито в двох різних вимірах, усе ж якимось чином стикаються та, певно, є один для одного необхідними. ... Взаємозв'язок двох стилів існує не лише в теоретичному кордоні – класицизм та бароко можуть в дійсності входити до єдиного художнього світу, де вони безперервно взаємодіють та породжують один одного (Мільтон)"¹⁴.

Це позначається на характері всього XVII століття, для якого характерна очевидна двоїстість і яке літературознавці називають "епохою боротьби та взаємодії бароко та класицизму", "століттям протиріччя" (Н.Т. Пахсар'ян), наголошуючи на антиномічному поєднанні цих стилів-"антиподів". У цьому контексті доречно пригадати слова С.С. Аверінцева: "Бароко, якщо йти до нього від класицизму, – це нібито його постійний внутрішній обмежувач, який пом'якшує сувору абстрагованість апіорних істин та стримує самозахоплення дедукції...

¹² Лихачев Д.С. Поэзия садов / Д. С. Лихачев. – Л. : Наука, 1982. – С. 83.

¹³ Михайлов А.В. Проблема анализа перехода к реализму в литературе XIX века / А. В. Михайлов // Языки культуры. – М. : Языки русской культуры, 1997. – С. 60.

¹⁴ Аверинцев С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. – М., 1994. – С. 27.

Класицизм, якщо розглядати його з точки зору його антиподу, – це нібито крайній бароковий стиль, побудований на граничній самоорганізації та самовизначенні... Це нібито найбільш принципова межа бароко, результат проціджування морально-риторичних смислів та кристалізації їх у високій зразковій формі"¹⁵. Однак, попри такий драматизм, стрижневими для мистецтва і культури XVII століття все ж залишаються внутрішня спадкоємність та діалогічність, які, на думку О.О. Скакуна, й зумовлювали феноменальну багатолікість та терпимість між представниками "конкуруючих" напрямків¹⁶.

Оскільки увага у цій статті, як зазначалося вище, фокусується на маньєристичних витоках стильової поліфонії англійської літератури XVII століття, доцільно більш детально окреслити теоретичні аспекти цієї проблеми.

Традиційно маньєризм розглядають як напрям у західноєвропейському, головним чином, італійському мистецтві кінця XVI століття, що сформувався внаслідок кризи ідеалів "високого Відродження".

Слід зауважити, що проблематика маньєризму являє собою доволі складний комплекс світоглядних концепцій, що пов'язані з реаліями насиченого подіями XVI століття не лише в Італії, але і за її межами, та свідчать про те, що маньєризм як мистецьке явище ніколи не існував ізольовано, тож має сприйматися як невід'ємна складова культурного простору. Це виявляється, насамперед, у його власній активній взаємодії з іншими течіями та мистецькими напрямками, для кожного з яких характерні певні особливості, еволюція, тенденції, що значно ускладнює сприйняття такого явища. Як зазначає відомий мистецтвознавець Д. Ширмен, "кожному, хто пише про маньєризм, незабаром починає здаватися, що він пише

¹⁵ Там само. – С. 26.

¹⁶ Скакун А.А. Цит. вид. – С. 7.

про щось зовсім інше, ніж його попередники"¹⁷.

Термін "маньєризм" (*manierismo*) у XVIII–XIX століттях мав відверто негативне значення і маркував цей стиль як надмірно манерний та претензійний. Проте, італійське слово *maniera*, від якого він походить, іноді сприймається як синонім поняття "стиль" (Джорджіо Вазарі) та мистецькою критикою трактується як більш спокійна манера виконання. На відміну від монументальності Ренесансу в маньєризмі спостерігається плинність, мінливість, гра, дисгармонійні контрасти; у творах присутній яскравий образ митця – рефлексуючого інтелектуала, який гостріше реагує на світ, що його оточує.

Іманентною рисою поетики маньєризму дослідники¹⁸ вважають амбівалентне поєднання двох протилежних полюсів: гострого, майже середньовічного спіритуалізму та дещо скептичного гедонізму, який почасти межує з витонченою еротикою. На нашу думку, цю властивість маньєристичної поетики можна пояснити кризою ренесансного ідеалу особистості, який раніше поєднував в собі небесне та земне, а в період пізнього Відродження розпався на дві несумісні складові: духовну і плотську.

Сама природа такого складного, подекуди вередливого і навіть невловимого явища, як маньєризм обумовлює неоднозначність у його трактуванні й оцінках. Історія критичного осмислення феномену

¹⁷ *Shearman D. Mannerism / D. Shearman. – Harmondsworth, 1967. – P. 5.*

¹⁸ Див.: *Баткин Л.М. Итальянские гуманисты: стиль жизни, стиль мышления / Л. М. Баткин. – М.: Наука, 1978. – 199 с.; Баткин Л.М. Фиренцуола и маньєризм. Кризис ренесансного идеала в трактате "Чельсо, или О красотах женщин" / Л. М. Баткин // Советское искусствознание. – 1987. – № 22. – С. 183–225.; Бялостоцкий Я. Проблема маньєризма и нидерландская пейзажная живопись / Я. Бялостоцкий // Советское искусствознание. – 1987. – № 22. – С. 168–182.; Тананаева Л.И. Некоторые концепции маньєризма и изучение искусства Восточной Европы / Л. И. Тананаева // Советское искусствознание. – М.: Советский художник, 1987. – № 22. – С. 123–167.; Силунас В. Цит. вид.*

маньєризму налічує декілька століть і починається з негативної оцінки, яку надав йому ще у XVII ст. відомий теоретик мистецтва Джованні Пьетро Беллорі ("Життєпис сучасних живописців, скульпторів та архітекторів", 1672)¹⁹. Тенденція негативного сприйняття маньєризму закріпилася в наступні епохи: його неодмінно протиставляли Високому Відродженню, характеризували як декаданс ренесансної думки і художньої практики, акцентуючи зв'язок тематичних преференцій з антигуманістичними умонастроями.

Проте, початок XX ст. ознаменувався зміщенням акцентів критичної думки, що найповніше відбилося у роботах культурологів Макса Дворжака та Арнольда Гаузера²⁰. На думку Л.І. Тананаєвої, саме М. Дворжак і був першим, хто запропонував розглядати маньєризм як самостійний етап художньої еволюції²¹. У його працях вперше дається позитивна оцінка маньєризмові як естетичному еквіваленту духовних пошуків кризової епохи та чітко постулюється історична зумовленість і необхідність даної стадії в розвитку мистецтва. Погоджуючись із наявністю суперечливих моментів у сприйнятті маньєризму, віденський дослідник наполягав на більш глибокому прочитанні маньєристичних творів, пояснюючи їхню антикласичність, що раніше була засуджена мистецтвознавцями, як спробу подолати надмірну, на його думку, матеріальність класичного мистецтва та відобразити напруження людського духу у всій його суперечливій повноті.

Протягом XX ст. суперечливість маньєристичних тенденцій в європейській літературі та живопису привертає увагу багатьох дослідників. Спектр їхніх

¹⁹ Детальніше про цей трактат див. *Силлюнас В.* Цит. вид.

²⁰ *Hauser A.* Mannerism: The Crisis of the Renaissance and the Origin of Modern Art / A. Hauser. – London, 1963. – 425 p.

²¹ *Тананаєва Л.І.* Цит. вид

суджень виявляється доволі широким. Одні розглядають маньєризм як певну самостійну епоху в європейському мистецтві, яка починається з 1520-х років і триває аж до початку XVII ст., увібравши в себе екзальтацію та піднесеність, завершену досконалість та витончену майстерну деталізацію зображення, духовну наповненість та інтелектуалізм (Д. Ширмен²², О. Бенеш²³). Інші ж схильні до розмивання хронологічних меж маньєризму та вбачають у ньому своєрідну обов'язкову повторювану протягом історії європейського мистецтва стадію, розуміння особливостей якої дає можливість досягнути ідейні та художні процеси сучасності й усієї європейської духовної культури (Є.Р. Курциус²⁴, А. Гаузер²⁵).

У середині XX ст. великої популярності набуває широке розуміння маньєризму, яке найбільш послідовно й узагальнено викладено у роботах А. Гаузера. Він намагався визначити і проаналізувати основні риси маньєризму та погоджувався з багатьма дослідниками в тому, що маньєризм має важливе значення в історії мистецтва, можливо, завдяки розмаїттю тенденцій всередині самого напрямку. Але ключовим моментом дослідження А. Гаузера є акцентування уваги на особливостях антикласичності маньєризму. Адже маньєристи, на думку А. Гаузера, не намагалися протистояти канонам класичного мистецтва, а, навпаки, були переконані, що розвивають величну манеру своїх попередників, вони захоплювалися класичними ідеями та використовували для формального обрамлення власних творів. Однак класичні форми не могли у повній мірі відобразити

²² Hauser A. Op. cit.

²³ Бенеш О. Искусство Северного Возрождения. / Отто Бенеш. – М. : Искусство, 1973. – 304 с.

²⁴ Curtius E.R. European Literature and the Latin Middle Ages / E. R. Curtius. – NY, 1963. – 658 p.

²⁵ Hauser A. Op. cit.

характерну для маньєристів емоційну напругу та драматизм, які не зустрічалися раніше у Високому Ренесансі, і це спонукало до поєднання двох начал у мистецтві. Така стильова особливість маньєризму трактується А. Гаузером як момент переживання культури, а не переживання природи. Тим самим дослідник підкреслює абсолютну ненаївність маньєризму як стилю напрочуд творчого, динамічного та сповненого драматичного напруження між ідеалом та реальністю, яке спостерігалось у XVI столітті²⁶.

Тож, як бачимо, гаузерівська концепція маньєризму тяжіє до маскимальістичної, тоді як у дослідницьких колах усе ще не втрачає популярності і мінімалістична концепція маньєризму, одним із апологетів якої можна вважати Джона Ширмена. Він рішуче відмовляється вживати термін "епоха маньєризму", а отже й сприймати мистецтво 1520-1620-х років як таке, що відповідає нормам маньєризму. Д. Ширмен стверджує, що поняття маньєризм доцільно співвідносити лише з італійським мистецтвом початку XVI ст.²⁷. До кола дослідників, які надають перевагу традиції збереження назви "маньєристичний" лише за напрямом італійського мистецтва Пізнього Відродження, можна віднести й відомого російського культуролога Л.М. Баткіна²⁸.

Втім, попри те, що подібне трактування маньєризму видається досить вузьким, воно дає можливість найбільш точно й чітко окреслити стильові особливості цього напрямку. Так, приміром, Д. Ширмен визначив генезу маньєризму, простежив його еволюцію та пов'язав з певними тенденціями мистецтва наступних епох. Зокрема, він вказав на відновлення деяких його рис – наприклад, ролі та характеру декору – в епоху рококо, для якої

²⁶ Curtius E.R. Op. cit.

²⁷ Shearman D. Op. cit.

²⁸ Баткин Л.М. Фиренцуола и маньєризм...

орнамент мав неабияке значення.

Польський дослідник Ян Бялостоцький²⁹ дещо розширює географічні межі функціонування феномену маньєризму, виявляючи розвиток маньєристичних традицій і в культурі північних країн.

Отже, як бачимо, у ХХ ст. дослідники так і не дійшли остаточного висновку щодо термінологічної визначеності поняття "маньєризм". У сучасному науковому дискурсі "маньєризм" функціонує то як самостійна епоха в мистецтві, то як окремий стиль, що визначав культурні тенденції всього західноєвропейського мистецтва або був притаманний лише італійському Пізньому Відродженню.

На початку ХХІ ст. все більшого поширення набуває так званий "третій погляд" на маньєризм. Його сутність полягає в тому, що маньєризм розглядають як перехідну художню систему між ренесансом і бароко³⁰, присутність якої спостерігається в мистецтві як Італії, так і інших західноєвропейських країн, у тому числі й Англії. Маньєристична поетика дається взнаки і у вишуканій риториці ускладнених смисловою поліфонією пасажів Дж. Лілі ("Евфрес"), і в ускладненості композиційно-сюжетної організації романів-дублетів Дж. Гасконя (2 версії "Пригод Майстра J. F.") та Ф. Сідні (2 версії "Аркадій"), і в проблемно-тематичному спектрі "Американської Маргарити" Т. Лоджа, конфлікт якої унаочнює ідею тотальної руйнівної сили зла у людській природі та соціумі.

У рамках цього дослідження "маньєризм" постає не як особлива епоха, що прийшла на зміну епосі Відродження, а як стиль, що виникає в період кризи Відродження та самостійно розвивається на початку ХVІІ ст. Подібна нетиповість часових рамок маньєризму, який зазвичай відноситься до ХVІ століття, пояснюється

²⁹ Бялостоцький Я. Цит. вид.

³⁰ Летуновська І.В. Цит. вид. – С. 5.

специфікою культурного розвитку північних країн, у тому числі й Англії, де спостерігається певна запізненість у наслідуванні континентальних мистецьких тенденцій, адже Відродження починається й закінчується тут дещо пізніше. Тож цілком слушною є думка російського вченого А. Горбунова, який власне терміном маньєризм вказує на суб'єктивне переродження ренесансної манери, коли на перший план виходить самовираження митця, а не імітація природи³¹.

Отже, можна стверджувати, що основою основ маньєризму є гостре відчуття кризи ідеалів епохи Ренесансу. Суголосною є і думка сучасної української дослідниці І.В. Летуновської, яка розглядає "маньєризм як діалектичне заперечення ренесансного дискурсу"³². Твори маньєристів постають як дивовижне сплетіння витончених, рафінованих, гротескних стилістичних засобів, що поєднують у собі водночас трагізм та комізм, що, у свою чергу, підкреслює крихкість і мінливу природу світу митця та іноді вказує на його близькість до хаосу. "Маньєристи почасти відчують себе піщинками у світовому океані, тростинками, які вітер колихає"³³.

В англійській літературі маньєристичні тенденції відчутно проступають ще наприкінці XVI ст.; їх основні риси, а саме – загострена суб'єктивність, сатиричність, підвищена увага до художньої форми, присутні у творах Дж. Лілі, Т. Лоджа, Дж. Марстона. Приміром, трагікомедія останнього "Незадоволений" (яку було опубліковано у 1604 р.) є яскравим прикладом маньєристської амбівалентності, оскільки містить у собі гру контрастів, поєднання сатиричних мотивів з веселою пародією та

³¹ Горбунов А.Н. Шекспир и литературные стили его эпохи... – С. 4.

³² Летуновська І.В. Цит. вид. – С. 5.

³³ Власов В.Г. Новый энциклопедический словарь изобразительного искусства : в 10 т. / В. Г. Власов. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – Т. II. – С. 131.

щасливе завершення фабули, що здавалася трагічною. Сатиричну комедію "Голандська куртизанка" (1605) Дж. Марстона, на думку А.М. Горбунова, правомірно розглядати як твір, що втілює таку маньєристичну за своєю природою тенденцію як взаємопроникнення добра та зла, що саме по собі виключає можливість однозначного трактування та моралістичних висновків³⁴.

До послідовників Дж. Марстона, в творах яких спостерігаються маньєристичні тенденції, слід віднести С. Тернера, Дж. Вебстера і Т. Мідлтона.

У трагедії Дж. Вебстера "Білий диявол" (1612) зворотна сторона ренесансного титанізму набуває відтінку гротескної гіперболізації, характерної для маньєризму. Потяг до зображення вселенського зла, катастроф та жахів, деталі яких автор щедро вимальовує, зближує Дж. Вебстера з маньєристами. За задумом драматурга це допомагає дослідити еволюцію характерів героїв, які у Дж. Вебстера постають як надзвичайно сильні особистості, що наділені неприборканим темпераментом і могутніми пристрастями. Попри жахливі вчинки, вони викликають захоплення у глядачів через свою винахідливість і відвагу. Тим самим автор акцентує увагу на непереможності зла, яке вдало маскується в цьому жахливому спотвореному світі.

В іншій трагедії Дж. Вебстера "Герцогиня Мальфі" (1612–1614), яку О.А. Анікст вважає кращим зрізцем трагедії³⁵, глядачі знову стають свідками того, як вселенське сатанинське зло одержує перемогу над добром. Цікавим видається той факт, що в цій трагедії, як і в попередній, у центрі подій опиняється жінка-героїня. Притаманна творчості Дж. Вебстера похмура картина

³⁴ Горбунов А.Н. Драматургия младших современников Шекспира / А. Н. Горбунов // Младшие современники Шекспира; [под ред. А.А. Аникста]. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1986. – С. 6.

³⁵ Аникст А.А. История английской литературы... – С. 16.

приреченості виявляється дещо формальною, адже героїня демонструє неабиякі моральні якості та присутність духу перед обличчям неминучої страти, одержуючи моральну перемогу, дуже незвичну, як відзначає А.М. Горбунов, для англійської драми початку XVII ст.

Близьким до маньєризму драматургом вважається також Т. Мідлтон, творчий здобуток якого є досить репрезентативним і різноманітним: його перу належать романтичні й сатиричні комедії, трагедії-помсти, трагікомедії та п'єси для вистав. У його комедії "Безумний світ, панове" (1604), наприклад, герой постійно змінює свій одяг, ніби міняючи маски, що вважається характерним прийомом маньєризму. Крім того, чисельні сцени кривлянь, перевдягань та хитрощів героїв, які зрештою так ні до чого й не призводять, дозволяють авторові комедії продемонструвати своє іронічно-маньєристське ставлення до героїв як до кумедних маріонеток, чиї переживання не варто брати занадто близько до серця.

Слід відзначити, що маньєристичні тенденції простежуються також і в ранній творчості видатного поета-метафізика Дж. Донна. У маньєристичному творі, як зазначає В.Ю. Силюнас, природа не віддзеркалюється мистецтвом, а «естетизується»: «Вражає не натуральність, а здатність конструювати особливу реальність, що яскраво демонструється та освітлюється не небесними світилами, а бенгальськими вогнями, та є підвладною не законам буденності, а запаморочливому та сміливому перебігу вишуканої думки»³⁶. У цьому контексті цікаво звучить вислів Дж. Донна з проповіді, датованої 1626 р, де він наголошує, що "диво – це те, що відбувається всупереч природі". На думку поета, "коли дещо у природному ладі речей опирається цьому, але це відбувається – тоді ми як раз і спостерігаємо диво"³⁷. Тобто

³⁶ Силюнас В. Цит. вид. – С. 43.

³⁷ Цит. за: Силюнас В. Цит. вид. – С. 43.

I. Історико-літературний процес

диво – це тріумф штучності, перетворення реальності.

Підсумовуючи все вищевикладене, варто наголосити, що продуктивність маньєризму в англійській пізньоренесансній літературі виявилася не лише в появі такого надстильового чи позастильового генія, як Шекспір (О.А. Анікст), не лише в оригінальності творчих пошуків єлизаветинських "men of letters", які сміливо і навіть зухвало експериментували зі стилем, з усталеними літературними формами, зі стереотипними ренесансними топосами та кліше, але і в тому, що питома вага маньєристичного начала в літературі XVII століття виявилася доволі значною. Англійське бароко, на думку багатьох дослідників, органічно засвоювало і розвивало художній досвід маньєризму, ведучи з ним своєрідний мистецький діалог.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 821.111:82-2:321.61

Борискіна Ксенія
(Запоріжжя)

Специфіка трансформації п'єси «Юлій Цезар» В. Шекспіра в контексті просвітницького абсолютизму

Стаття присвячена виявленню особливостей літературної рецепції шекспірівського сюжету про Юлія Цезаря в соціально-політичних умовах французького просвітницького абсолютизму XVIII ст. Філософ і літератор Вольтер, з одного боку, йдучи в руслі критичного струменя рецепції Шекспіра, відзначав невідповідність його творів приписам класицистичних поетик, а з іншого боку, не міг не помітити вражаючого таланту англійського драматурга. Аналіз специфіки формо-змістової побудови трагедії «Смерть Цезаря» демонструє, як саме Вольтер коригував англійське першоджерело, щоб задовольнити смаки своїх співвітчизників. Однак і його текст, як за класицистичними канонами, зберігає певні недоліки: зокрема, недотримання принципу обов'язкових п'яти дій, відсутність жінок і простолюдинів. Зміст шекспірівської п'єси Вольтер доповнює за рахунок нових сюжетних ліній, які помітно трансформують пафос і мотиви, закладені ренесансним драматургом. У французькій версії сюжету з римської історії Брут постає сином Цезаря, а Кассій позбавляється негативних рис, очевидних у шекспірівському творі. Подібні зміни суттєво позначаються на загальному аксіологічному забарвленні трагедії «Смерть Цезаря». Залучення філософської та літературно-критичної спадщини Вольтера дозволяє не лише глибше зрозуміти ідеологічні підтексти аналізованої п'єси, але й більш повно осягнути проблематику його літературної творчості. Ця трагедія, певною мірою, ставить під сумнів промонархічні погляди її автора, а

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

також усю концепцію "освіченого" правителя. Шекспірівський сюжет у ній позбавлений своєї багатогранності та філософської масштабності, натомість він набуває гострого політичного змісту з яскраво вираженим антидеспотичним пафосом.

Ключові слова: Шекспір, «Юлій Цезарь», Вольтер, «Смерть Цезаря», Просвітництво, ідеологія, інтертекстуальність.

Дослідження впливу однієї літератури на іншу в рамках компаративістичних студій є вельми продуктивним. Рецепція певного 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. Тож на часі постала необхідність порівняльного зіставлення літературних творів В. Шекспіра з їхніми модифікаціями в культурі наступних епох. Така необхідність зумовлює **актуальність** цієї статті.

Широковідомо, що ключову роль у формуванні французької рецепції творчості Великого Барда відігравав відомий історик, письменник і філософ Вольтер. Він був усебічно розвинутою людиною та досяг значних успіхів у багатьох галузях людської діяльності – в публіцистиці, філософії, історії, дипломатії, красному письменстві тощо. Втім, як зазначає А.Д. Михайлов, попри різнопланову діяльність, Вольтер був насамперед письменником¹.

Його перу належить величезний творчий доробок, в якому представлені майже всі жанри. П'єсу «Смерть Цезаря», що є **об'єктом** аналізу в цій статті, деякі науковці вважають найменш цінним художнім твором цього класика французької літератури², хоча така оцінка,

¹ Михайлов А. Вольтер и его проза / А. Михайлов // Вольтер. Философские повести / Вольтер ; [пер. с фр.]. – М. : Правда, 1985. – С. 6.

² Davies Th. Julius Caesar / Th. Davies // Critical Observations on Several Plays of Shakespeare with a Review of his Principal Characters, and those of Various

як думається, є занадто категоричною. З-поміж творів Вольтера цей найрідше потрапляв у поле зору літературознавців, тож і сьогодні він залишається найменш вивченим. Серед поодиноких розвідок варто пригадати праці Т. Дейвіса³, Т. Лаунсбері⁴, С. Артамонова⁵. В них лише побіжно згадується той антропологічний потенціал шекспірівського твору до реконтекстуалізації, який є **предметом** безпосереднього аналізу в цій роботі.

П'єса «Смерть Цезаря» залишається маловідомою і для читацького загалу, втім, вона представляє чималий інтерес у плані віддзеркалення політичних поглядів автора, а також як ілюстрація величезного потенціалу побутування широковідомих колізій в нових соціокультурних умовах. В обробці харизматичного французького письменника шекспірівський сюжет про Юлія Цезаря зазнав суттєвих коректив.

Метою цієї статті є виявлення ідеологічних підтекстів трагедії Вольтера «Смерть Цезаря» шляхом зіставлення з п'єсою В. Шекспіра «Юлій Цезар».

Методологія дослідження вибудовується на поєднанні принципів герменевтики, компаративістики та нового історизму з елементами інтерпретативної стратегії "пильного читання".

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вона є першою у вітчизняному шекспірознавстві спробою досягнення ідейно-тематичного потенціалу п'єси Вольтера у зіставленні з трагедією ренесансного драматурга.

Eminent Writers, as Represented by Mr. Garrick, and Other Celebrated Comedians : in 3 vols. – Vol. II. – L., MDCCLXXXIII. – P. 204.

³ Ibid.

⁴ Lounsbury Th.R. Shakespeare and Voltaire / Th. R. Lounsbury. – N.Y. : Charles Scriber's Sons, 1902. – 463 p.

⁵ Артамонов С.Д. Вольтер. "Смерть Цезаря" (Политические идеи Ренессанса и Просвещения) / С. Д. Артамонов // Писатель и жизнь : сборник историко-литературных, теоретических и критических статей. – Выпуск VI. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1971. – С. 231–243.

Загальновідомо, що Вольтер написав дві трагедії на сюжети з римської історії – «Брут» (1730) та «Смерть Цезаря» (1731). Проблематика обох творів фокусується навколо конфлікту між приватним і публічним, тобто між почуттями головного героя та його обов'язком перед Римською державою. У першому зі згаданих творів колізія обертається навколо сюжетної лінії кохання Тіта (сина Брута) та Туллії (дочки вигнанця Тарквінія). Батько зрештою засуджує на смерть сина, який зрадив республіканські ідеали. На основі цього твору італійський драматург кінця XVIII ст. Вітторіо Альфьєрі написав трагедію «Брут Старший».

Що стосується другої п'єси Вольтера, то вона ґрунтується на творі Великого Барда. Під час перебування на Туманному Альбіоні французькому філософу довелося побачити шекспірівського «Юлія Цезаря» на сцені одного з театрів. Згодом він описав свої враження так: «Я згадую одну сцену з п'єси, побаченої мною якось у Лондоні, майже неправильної за своєю будовою, майже у всіх відношеннях дикої. Сцена відбувалася між Брутом та Кассієм. Вони сварилися, і я мушу визнати, – досить непристойно; вони казали один одному такі речі, які у нас порядним і добре вихованим людям вислуховувати не доводиться. Але все це було сповнено такої природності, правди й сили, що дуже мене зворушило. Ніколи не зворушать нас так ті холодні політичні диспути, якими наш театр колись викликав захоплення»⁶.

Тож цілком правомірно припустити, що саме емоції та враження, пережиті під час перегляду вистави, спонукали Вольтера після повернення до Франції взятися за літературну обробку цього сюжету. Він вирішив написати трагедію, в якій поєднуються «французька

⁶ Артамонов С.Д. Вольтер. Критико-биографический очерк / С. Д. Артамонов. – М. : Художественная литература, 1954. – С. 79.

точність та елегантність з англійським натиском і запальністю»⁷.

До речі, в історії літератури збереглися свідчення, що Вольтер власноруч писав передмови до видань своїх творів та підписував їх вигаданими іменами. Приміром, у передмові до п'єси «Юлій Цезар», яка нібито належить перу абата ля Мара, Вольтер названий першим французьким автором, який познайомив своїх співвітчизників з англійськими поетами і заохочував французів вивчати іноземні мови⁸.

У рецензії на п'єсу, написаній другом Вольтера італійським драматургом Алгаротті, зазначалося, що автора можна сміливо порівняти з класиками французької літератури – Корнелем та Расіном⁹. Як було встановлено пізніше, слова італійця були вдало перекладені таким чином, що позитивна оцінка твору трансформувалася у хвалу майстерності його автора¹⁰.

Вольтер дуже пишався своєю п'єсою і вважав її набагато кращою за шекспірівську. Слід наголосити на тому, що з-під пера Вольтера вийшло два тексти, пов'язані з постаттю римського диктатора: п'єса «Смерть Цезаря», автором якої був сам філософ, та «Юлій Цезар» – вольтерівський переклад Шекспірової п'єси французькою мовою. У передмові до цього перекладу (1764), яка, ймовірно, була написана самим Вольтером, французькому читачеві пропонувалося порівняти «Смерть Цезаря» з твором Шекспіра, щоб побачити, наскільки

⁷ Lounsbury Th.R. Op. cit. – P. 98.

⁸ Voltaire. La Mort de Cesar. Preface de l'edition de 1736 / Voltaire // OEuvres complètes / Voltaire ; [éd. L. Moland]. – Paris : Garnier Freres, 1877. – T. 3. – P. 309.

⁹ Voltaire. Lettre de m. Algarotti a m. L'abbe Franchini, Envoye de Florence a Paris, sur la Tragedie de Jules Cesar, par m. De voltaire / Voltaire // OEuvres complètes / Voltaire ; [éd. L. Moland]. – Paris : Garnier Freres, 1877. – T. 3. – P. 312.

¹⁰ Lounsbury Th.R. Op. cit. – P. 103–104.

великий крок вперед зробило мистецтво з часів Відродження¹¹. Слід зауважити, що до свого досить вільного перекладу Вольтер не включив найвідоміші промови Брута і Антонія, які є ключовими для розуміння проблематики шекспірівської трагедії.

Повертаючись до п'єси «Смерть Цезаря», зазначимо насамперед, що французька п'єса відрізняється від англійської складом дійових осіб. У Вольтеровому творі, який складається з трьох дій, лише одинадцять діючих осіб, а у шекспірівській трагедії – сорок вісім персонажів. Істотною відмінністю «Смерті Цезаря» є також повна відсутність у ній жіночих ролей – Порції та Кальпурнії. Сам автор у листі до абата Д'Оліве відзначив, що його твір оповідає про римську суворість, тому в ньому немає жодної жінки, що може не сподобатися сучасним йому французенкам¹².

Нагадаємо, що, згідно з тогочасними мистецькими критеріями, відсутність любовних перепитій (а тим більше – жіночих образів взагалі) вважалася кричущим недоліком художнього твору. Вольтер виправдовував це тим, що основна інтрига його п'єси не мала затьмарюватися жодними сентиментами чи пристрастями, уособленнями яких є жінки¹³. Втім, непопулярність «Смерті Цезаря» навряд чи правомірно списувати виключно на відсутність жінок у складі дійових осіб, адже шекспірівська п'єса мала неабиякий успіх у глядачів аж ніяк не завдяки двом периферійним героїням.

У трагедії «Юлій Цезар» задіяна велика кількість дійових осіб, які помітно впливають на перебіг подій,

¹¹ Avertissement des Editeurs de L'edition de Keil // Jules Cesar Tragedie en Trois Actes / Traduite par Voltaire // Oeuvres complètes / Voltaire ; [éd. L. Moland]. – Paris : Garnier Freres, 1877. – Т. 7. – Р. 435.

¹² Voltaire. On the Pucelle and the Century of Louis XIV, to the Abbe d'Olivet [Електронний ресурс] / Voltaire // Letters from Voltaire, 24 August 1735. – Режим доступу : <http://www.whitman.edu/VSA/letters/24.8.1735.html>

¹³ Lounsbury Th.R. Op. cit. – Р. 96.

чого Вольтер допустити не міг. Про це він писав у «Філософських листах»¹⁴. В англійській п'єсі плебеї з'являються на сцені поруч із благородними римлянами, більш того, вони ведуть жваві діалоги, часто поводяться зухвало та глумливо. Варто відзначити, що риси персонажів, залишених французом у своєму творі, розкриваються не досить повно, причиною чого, можливо, є занадто малий обсяг художнього тексту.

Попри намагання Вольтера дотримуватися канонів класицизму, він усе ж таки порушує один із ключових класицистичних приписів: замість традиційних п'яти актів, його п'єса складається лише з трьох. У виправданні такої структури автор посилався на те, що «Смерть Цезаря» є, начебто, перекладом з англійської. Крім того, Вольтер неодноразово стверджував, що при написанні цієї п'єси спирався виключно на англійські смаки¹⁵.

У всіх інших аспектах він наочно демонструє виваженість класицистичних принципів побудови драматичного твору – дія п'єси розгортається на території Капітолію і триває протягом обмеженого часу – березневих ід. Тобто, хронотоп структурується у повній відповідності до приписів класицистичної поетики. За влучним зауваженням Т. Лаунсбері, в основу сюжету Вольтер поклав хибний мотив, який так і не був розгорнутий у всій своїй повноті через жорсткі вимоги ущільнення простору і часу¹⁶. Події, представлені у його творі, згідно з усталеною логікою, аж ніяк не могли відбутися протягом одного дня та ще й на обмеженому певними рамками просторі. В реальності змовники не могли утворити групу одностудців, спланувати вбивство

¹⁴ Voltaire. Lettres philosophiques. Lettre XVIII. Sur la Tragedie / Voltaire // OEuvres complètes / Voltaire ; [éd. L. Moland]. – Paris : Garnier Freres, 1879. – Т. 22. – Р. 150.

¹⁵ Lounsbury Th.R. Op. cit. – Р. 96.

¹⁶ Ibid. – Р. 110.

та реалізувати свій план протягом одного дня, а збори республіканців та приватні розмови між Брутом і Цезарем не могли відбуватися на території Капітолію.

До речі, згодом, у передмові до п'єси «Едип», Вольтер, критично оцінюючи структурну організацію шекспірівської п'єси, наполегливо наголошував на необхідності дотримуватися приписів класицизму: «єдність часу має складати двадцять чотири години, єдність місця не має виходити за рамки однієї локації... порушення цих вимог призведе в подальшому до повного нехтування ними. Якщо припустити, що одного разу дія триватиме два дні, невдовзі її тривалість може сягнути двох тижнів... А скоро у нас з'являться такі п'єси як англійський «Юлій Цезар», де Кассій і Брут у першому акті в Римі, а в п'ятому – в грецькій Фессалії»¹⁷.

Поетика класицизму накладала певні обмеження і на застосування тих чи інших віршових розмірів. Приміром, у передмові до перекладу «Юлія Цезаря» Вольтер писав, що білим віршем справжній драматург не має пос-луговуватися в жодному разі¹⁸. Більш того, у творах Шекспіра благородна віршована мова чергується з просторічною прозовою, що для мистецтва класицизму є взагалі неприпустимим.

Варто погодитися з С. Артамовновим, який вказує на наявність протиріч між ставленням Вольтера до теоретичних засад класицизму та їх практичною реалізацією. Називаючи пануючі літературні уподобання «тиранією побуту», він так і не відмовився від них у власній творчості. Нерішучість та непослідовність не дозволили йому здійснити літературну реформу¹⁹.

¹⁷ Voltaire. D'Oedipe. Preface de l'Edition de 1730 / Voltaire // Oeuvres complètes / Voltaire ; [éd. L. Moland]. – Paris : Garnier Freres, 1877. – Т. 2. – Р. 50.

¹⁸ Avertissement. – Р. 435.

¹⁹ Артамонов С.Д. Вольтер. Критико-биографический очерк... – С. 83.

Зауважимо, що Вольтер відтік від шекспірівської п'єси все, що не відповідало канонам його часу, а також увів до свого твору низку нових мотивів та сюжетних ліній. Приміром, у традиційній сюжетній схемі з'являється цілком несподіваний елемент – кровний зв'язок між республіканцем Брутом та диктатором Цезарем. Протагоніст дізнається від своєї колишньої коханки Сервілії, що Брут є його позашлюбним сином. Зазначимо, що підстави для такого сюжетного нововведення були закладені ще в античності (приміром, у Светонія читаємо останню промовлену Цезарем фразу: «І ти, дитя моє?»). Таким чином, у французькій п'єсі тираноббивство трансформується у батьковбивство, тобто трагедія політичного масштабу забарвлюється особистісними відтінками.

У Вольтеровій п'єсі наявні епізоди, що відсутні у Шекспіровій, приміром, така нова сюжетна подробиця, як плани Цезаря стосовно військової кампанії на Сході. Якщо у англійця Цезар уже відійшов від державних справ і починав на лаврах, то у французького автора він виступає в амплу воєначальника²⁰.

Відповідним чином Вольтер трансформує і кульмінаційний епізод твору – вбивство Цезаря республіканцями на чолі з Брутом. Воно відбувається за кулісами, і читач дізнається про хід подій з реплік, що лунають із-за лаштунків. Такий прийом, на думку Ж. Жюссерана, дозволяє Вольтерові дотриматися канонів класицизму щодо відсутності привселюдних кровавих сцен, зберігши цей епізод із римської історії в канві свого художнього тексту²¹. Той факт, що вбивство диктатора відбувається не безпосередньо на очах глядачів, а в

²⁰ Voltaire. La Mort de Cesar. Tragedie / Voltaire. – Paris : Avec Privilege du Rot, MDCCXXXVI. – P. 10.

²¹ Jusserand J.J. Shakespeare in France under the ancient Regime / J. J. Jusserand. – L. : T.Fisher Unwin, MDCCCXCIX. – P. 252.

глибині куліс, свідчить про те, що французький митець пом'якшив так звану англійську «грубість».

Зауважимо також, що фінальну промову над тілом убитого Цезаря виголошує не Брут, як це було у ренесансній п'єсі, а інший лідер змовників – Кассій. На думку літературознавця Т. Лаунсбері, навіть для англійських смаків виправдання вбивства батька любов'ю до країни було б занадто непереконливим²².

Отже, як бачимо, формально-змістовий аспект шекспірівської трагедії зазнав помітних змін в епоху класицизму. Всі згадані сюжетні новації Вольтера покликані були імпліцитно віддзеркалити його політичну позицію. Адже від самого початку творча діяльність французького філософа мала яскраво виражену політичну спрямованість. Як і решта просвітників, Вольтер ставив перед своїм мистецтвом насамперед практичну мету – формувати за його допомогою суспільну думку та сприяти здійсненню соціального перевороту²³. Приміром, у своїй творчості Вольтер неодноразово звертався до теми узурпації влади.

До речі, політичні ідеї Вольтера та його adeptів на перший погляд виглядають дещо парадоксальними і в чомусь навіть суперечливими. Тож не дивно, що їх нерідко називають прибічниками «просвітницького абсолютизму або доброзичливого деспотизму». У «Республіканських ідеях», приміром, французький філософ зазначав: «Якщо спільнота людей знаходиться під владою одного або кількох деспотів, то лише тому, що їй бракує мужності та вміння керувати самостійно»²⁴.

²² Lounsbury Th.R. Op.cit. – P. 99.

²³ Артамонов С.Д. Вольтер. Критико-биографический очерк... – С. 69.

²⁴ Voltaire. Idées Républicaines par un Membre d'un Corps / Voltaire // Oeuvres complètes / Voltaire ; [éd. L. Moland]. – Paris : Garnier Freres, 1879. – Т. 24. – P. 413.

Протагоніст, ім'ям якого названа трагедія Вольтера, зображений у позитивному ключі – він переконаний, що історія наділила його місією рятівника Вічного Міста, яке приречене на занепад. Цезар має таку саму позитивну іміджеву ауру, як і Брут. Слід відзначити, що характер Цезаря в цій репрезентації римського сюжету розкрито більш рельєфно, ніж у п'єсі В. Шекспіра. Глядач дізнається про низку чеснот диктатора. Його прозорливість увиразнюється метафоричними репліками [тут і далі переклад мій – **К. Б.**]: «Тріумф від поразки відділяє лише крок»²⁵, «Я знаю натуру людей: вони часто змінюються / Вони розсипають ненависть і любов»²⁶. Він є рішучим («той, хто змінює свої плани, виказує власну слабкість»²⁷) та сміливим («Я радше помру, ніж буду боятися смерті»²⁸). Він відкрито декларує свободолюбство: «Я зневажав Суллу, я ненавидів тиранів»²⁹. Та водночас Цезар наділений і деякими рисами, що для пересічної людини вважалися б вадами, але для політичного діяча можуть бути виправдані як елементи політичної стратегії. Йдеться про хитрість («Треба вкрити квітами прірву, в яку я їх затягну, / Ще раз задобрити тигра, закутого в ланцюги»³⁰) та підступність («всі цілують руку, яка позбавила нас навіть наших достоїнств»³¹). До речі, у шекспірівському творі протагоніст цих двох рис позбавлений.

Цікаво, що Брут цілком свідомий величі Цезаря, він знає, що диктатор наділений неабиякими чеснотами, рішучістю й розумом. Брут говорить про високі моральні якості свого батька: «Якщо хтось і мав би правити над

²⁵ Voltaire. La Mort de Cesar... – P. 4.

²⁶ Ibid. – P. 4.

²⁷ Ibid. – P. 43.

²⁸ Ibid. – P. 43.

²⁹ Ibid. – P. 7.

³⁰ Ibid. – P. 15.

³¹ Ibid. – P. 18.

римлянами, / Він єдиний тиран, кого вони могли б стерпіти»³² або «Я ненавиджу Цезаря з титулом короля, / Але з громадянином Цезарем я б змирився, / Я б пожертвував за нього своєю долею і своїм життям»³³.

Можна стверджувати, що в цій п'єсі Вольтер зображує освіченого правителя, ідеал якого він намагався розробити у власній філософській концепції. Зауважимо, що «освічений державець» – це не абсолютний монарх, а певна абстрактна фігура, на яку варто рівнятися і яка спроможна перебудувати суспільство³⁴. Слушною є думка про те, що «Вольтерівський ідеал «освіченого монарха» зовсім не є антитетичним його демократично-республіканським ідеям, а вбирає їх в себе і збагачується ними. Для філософії Вольтера принцип політичної свободи був домінантним. Він проголошував, що «освічений державець» – не господар, а слуга своїх підданих. пропагував думку про недопустимість свавілля з боку наділених владою осіб та розвінчував пієтетне ставлення до монархічної влади. Цю утопічну модель політичної системи, яка сприяла дискредитації правління французьких монархів, дослідник В.М. Кузнєцов назвав специфічною формою революційної ідеології»³⁵.

Річ у тім, що у XVIII ст. сам принцип абсолютної монархії був поставлений під питання. Негативне ставлення до монархів посилювалося через величезні витрати з державної казни на утримання почту та палаців. Вольтер приєднався до лав тих, хто виступив проти монархії, поповнивши їхній арсенал власними аргументами. Можна погодитися з думкою дослідника В.М. Кузнєцова, що ідеї Вольтера зіграли «колосальну

³² Ibid. – Р. 36.

³³ Ibid. – Р. 39.

³⁴ Кузнєцов В.Н. Вольтер и философия французского Просвещения XVIII века / В. Н. Кузнєцов. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1965. – С. 182.

³⁵ Там же. – С. 184.

роль у руйнуванні політичної ідеології феодально-абсолютистського суспільства»³⁶.

П'єсу «Смерть Цезаря» традиційно відносять до так званих республіканських трагедій Вольтера, які мали на меті спонукати членів суспільства до активної участі у державних справах заради покращення загального добробуту. Розглянемо більш детально образ Брута, який є уособленням поборника республіканізму. На перший погляд, вольтерівський Брут цілком може здатися чудовиськом, а Цезар – майже святим. Характерно, що сам автор прокоментував це в передмові до п'єси: «Багато хто вбачає в п'єсі надлишок жорстокостей, вони з жахом дивляться на те, як Брут заради любові до Батьківщини жертвує не лише своїм благодійником, але й батьком. На це можна відповісти лише одним реченням: таким є характер Брута, а людей треба зображати такими, якими вони є»³⁷.

Однак існує й інша точка зору, згідно з якою, Вольтер буквально ненавидів республіканізм. Про це, приміром, говорить дослідник Т. Дейвіс³⁸. Суголосну думку висловлює і Т. Лаунсбері, який наголошує, що Брут зображений у «Смерті Цезаря» як непривабливий персонаж, навіть його чесноти не викликають симпатії, а навпаки – відштовхують³⁹.

Втім, прихильність до змовників подекуди проступає у цій трагедії внаслідок свідомої інтенції автора, який підштовхує глядача до співпереживання Брутові, а отже і до республіканських симпатій. Брут рішуче налаштований повернути справжню свободу римлянам, які самі закули себе в кайдани, заохочуючи диктатора до деспотизму.

³⁶ Кузнецов В.Н. Франсуа Мари Вольтер / В. Н. Кузнецов. – М. : Мысль, 1978. – С. 147. – (Мыслители прошлого).

³⁷ Voltaire. La Mort de Cesar. Preface de l'edition de 1736... – P. 310.

³⁸ Davies Th. Op. cit. – P. 204-205.

³⁹ Lounsbury Th.R. Op. cit. – P. 110.

Його монологи сповнені палкої гарячності: «Сміливі друзі, пожертвуємо життям, щоб Цезар згинув, / Щоб Свобода, пригнічена його пороками, / Відродилася з попелу і процвітала вічно»⁴⁰. Більш того, з вуст самого Цезаря лунає похвала Брутові: «Якщо я не був би Цезарем, я тоді був би Брутом»⁴¹. Попри докори сумління, Брут не зраджує республіку і зрештою зважається на рішучий крок – батьковбивство. Це значно посилює напругу і пафос трагедії.

Італійський критик Альгаротті трактував п'єсу Вольтера в дусі часу і у відповідності до політичної ідеології династії Бурбонів: «Який чудовий контраст між Брутом і Цезарем. Найскладніше мистецтво – змалювати, з одного боку, Брута з його, правду кажучи, жакхливою доброчесністю, але сповненого добрими намірами, принаймні, якщо судити зовнішньо, і відповідно до тих часів, до яких автор нас відносить, – і, з іншого боку, Цезаря, з його милосердям, з його найприємнішими чеснотами, але налаштованого позбавити країну свободи»⁴².

Варто наголосити, що у Вільяма Шекспіра змовники керуються різними мотивами у ставленні до Цезаря (від заздрощів до особистої неприязні). Вольтер же, навпаки, зображує республіканців як вірних послідовників місії збереження правової держави.

Разючий контраст простежується під час порівняння характеру та аксіології вчинків такого персонажа, як Кассій, у шекспірівському першоджерелі та вольтерівській інтертекстуальній проекції. У французькій п'єсі цей герой позбавлений особистісних мотивів. Єдине, чим він керується – свобода римських громадян: «Я тягнув кайдани все моє недостойне життя, / Доки у країни жевріла надія... Коли держава паде, Кассій не

⁴⁰ *Voltaire. La Mort de Cesar.* – P. 24.

⁴¹ *Ibid.* – P. 7.

⁴² *Voltaire. Lettre de m. Algarotti.* – P. 315.

схоче прожити і дня»⁴³. Тут Кассій не підштовхує Брута до рішучих дій, не підкидає листи, написані нібито від імені громадян, як це було в ренесансному творі. Автор «Смерті Цезаря» усіх змовників зображує однаково благородними: «Брут і Кассій / Відроджують римські чесноти»⁴⁴.

Як бачимо, і В. Шекспір, і Вольтер розкривають сутність історичного сюжету в амбівалентному ключі. Читачеві складно визначитися з моральними уподобаннями, адже жодна сторона не є абсолютно правою. Ані прибічники монархії, ані прибічники республіканізму не керуються у власних вчинках морально беззаперечними мотивами. При цьому, однак, Шекспір залишається на нейтральній позиції, дозволяючи реципієнту самому робити висновки, а Вольтер, хоча й схвально відзивається про римського диктатора, більше схиляється до поборників свободи Риму. Живучи за часів тотального панування абсолютної монархії, він вряд чи міг відкрито декларувати заклик до усунення тиранії. Це пояснює і несподіваний фінал п'єси «Смерть Цезаря», коли тираноборчий пафос змінюється на заклик до вендети за вбивство правителя.

До речі, коли англійський драматург Аарон Гілл у 1753 році вирішив адаптувати п'єсу Вольтера для англійської сцени, він був дуже обурений тим, що жорстокість та непривабливість Брута в ній списувалася автором на англійські смаки. Гілл проголосив, що зображення французом батьковбивства є ілюстрацією антигуманності й антилюдяності, та здатне викликати тільки жах і ненависть, тому така п'єса не має потрапити в репертуар британських театрів⁴⁵.

⁴³ Voltaire. La Mort de Cesar. – P. 22.

⁴⁴ Ibid. – P. 23.

⁴⁵ Lounsbury Th.R. Op.cit. – P. 113-114.

Підсумовуючи, зазначимо, що аналіз одного з найполітичніших творів Вольтера – п'єси «Смерть Цезаря» – є вкрай важливим в плані розуміння складної і суперечливої особистості автора. Хоча сучасне йому суспільство ще не було повністю готове до сприйняття республіканських ідеалів, голоси невдоволення одноосібним правлінням набували все більшої потужності. І у філософських, і в літературних працях Вольтер намагався продемонструвати, що влада має бути обмеженою і досягти такого обмеження можна за допомогою розуму. Так званий «просвітницький абсолютизм» полягав у тому, що філософи мали просвіщати монархів, скеровуючи їх на шлях правди і справедливості.

Вольтер відчував наближення кардинальних змін у французькому суспільстві: «Усе, що я бачу, сіє насіння революції, прихід якої невідворотній... Французи завжди запізнюються, але зрештою досягають мети; світло потроху настільки розповсюдиться, що вибух відбудеться при першій же нагоді, і тоді буде великий галас. Молоді люди по-справжньому щасливі: вони побачать прекрасні речі»⁴⁶.

Зауважимо, що Вольтер вельми негативно сприймав перспективу рішучого виступу народних мас задля збурення революційних дій. Насилля, на його думку, не повинно бути рушійною силою трансформації суспільства. Просвітник відверто побоювався анархії та варварства⁴⁷. Звідси пасивність натовпу у п'єсі «Смерть Цезаря». Якщо у Великого Барда народ є потужною силою, то у Вольтера народ – це лише моральний суддя, який співчуває протагоністам або засуджує їх. На відміну від В. Шекспіра, який змалював народний бунт, що на

⁴⁶ Кузнецов В.Н. Франсуа Мари Вольтер... – С. 54.

⁴⁷ Кузнецов В.Н. Вольтер и философия французского Просвещения XVIII века... – С. 173.

очах переростає у міжусобну війну, Вольтер обриває сюжет твору, залишаючи ці події поза увагою глядачів.

Якщо у Шекспіра політичний прошарок представлений у підкреслено амбівалентному ключі, а рушійні мотиви і вчинки персонажів відзначаються доволі барвистою палітрою почуттів (від патріотизму до особистої ненависті), то у Вольтера ідеологія є більш-менш однозначною. Автор трагедії «Смерть Цезаря» цілком свідомий того, що реалізація мрії про правову державу за часів його життя неможлива, втім, своїм мистецтвом він спонукає читачів звернути увагу на ідеали республіки і недоліки деспотичного монархізму, тим самим підштовхуючи їх до розмислів щодо природи влади та шляхів вирішення кризи монархічного ладу.

УДК: 821.111:821.161.2:81'255.4

Тетеріна Ольга
(Київ)

Шекспір у Кулішевій концепції поступу національного письменства (літературно-критичний контекст)

У статті проаналізовано Кулішеву літературознавчу рецепцію творчості В. Шекспіра. Осмислено значення шекспіріани у концепції національного літературного розвитку українського письменника (що орієнтована на ідею самобутності вітчизняної літератури та трансформацію інонаціональних художньо-естетичних здобутків на рідному ґрунті). Кулішеві міркування, що обґрунтовують загальнолітературну роль Шекспірових творів, зокрема їхніх перекладів, у поступі українського письменства, розглянуто у контексті вітчизняної (М. Драгоманов, М. Костомаров, І. Франко) та зарубіжної (І.-Г. Гердер, Г.-Г. Гервінус, Й.-В. Гете) літературно-критичної думки XIX ст.

Проблему українського перекладу творів В. Шекспіра осмислено у зв'язку з питанням про шляхи подальшого національного літературного розвитку, зокрема у контексті полеміки щодо меж існування української літературної мови, – від теорії “літератури для домашнього вжитку” (М. Костомаров) до утвердження перекладу як важливого чинника поступу рідної мови та письменства (М. Драгоманов, П. Куліш, І. Франко). Шекспіріану П. Куліша розглянуто як невід’ємну складову літературно-критичних поглядів письменника, у зв'язку з чим проакцентовано важливість вибору творів англійського драматурга для перекладу українською мовою.

Погляди П. Куліша на Шекспірову творчість (як джерело ідейного, тематичного, жанрового та стилізового збагачення української літератури, з огляду на її входження до світового контексту), потрактовано як такі, з якими варто пов'язувати питання про витоки української шекспірознавчої думки.

Ключові слова: національний літературний процес, художній переклад, шекспіріана, літературознавча рецепція, концепція національного літературного поступу, світовий міжкультурний контекст.

Літературознавчі погляди “європейця між хуторянами і хуторянина між європейцями” (В. Петров) – Пантелеймона Куліша (постать якого як літературного критика, письменника та перекладача є епохальною для української культури загалом), з одного боку, засновані на ідеї самобутності українського письменства, а з іншого, – обстоюють творче переосмислення інонаціонального художнього досвіду на власному ґрунті. Кулішева концепція розвитку вітчизняної літератури, у якій дослідники відзначають поєднання романтичної та позитивістичної тенденцій¹, по суті, визначила погляди вченого на переклад як чинник національного літературного поступу у міжкультурному контексті².

Не випадково П. Куліш такої великої ваги надавав перекладу з погляду засвоєння художньо-естетичних здобутків кращих зарубіжних творів, глибоко усвідомлюючи його роль у розвитку вітчизняної літератури.

Прикметно, що письменник осмислював переклад різноаспектно: і як багате джерело нових тем, ідей, жанрів, стилів, і як потужний стимул для оригінальної творчості, і як могутній засіб розвитку рідної мови, спроможної створити самостійну серйозну літературу. Це, власне, промовисто засвідчує і його подвижницька перекладацька праця, яка “мала не тільки експериментальний характер, а й теоретичний смисл, в тому числі як істотний компонент у системі його літературно-критичних поглядів”³.

¹ Гнатюк М. Літературознавчі концепції в Україні другої половини XIX – початку XX сторіч / М. Гнатюк. – Львів, 2002. – С. 41; Нахлік Є. Світогляд. Історіософія. Ідеологія // Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель. – К., 2007. – С. 10.

² Тетеріна О.П. Куліш: літературний процес, художній переклад, міжкультурний контекст / О.П. Тетеріна // Збірник наукових праць “Літературознавчі студії”. – К., 2008. – Вип. 21. – Частина 2. – С. 212-218.

³ Бернштейн М. Пантелеймон Куліш / М. Бернштейн // Історія української літературної критики. – К., 1988. – С. 135.

Міркування українського письменника про художню творчість, зокрема переклад, суголосні із основними тенденціями західноєвропейської думки доби Романтизму (Й. Гердер, В. Гумбольдт). Це стосується насамперед концептуальної тези про взаємозумовленість історичного та духовного розвитку народу, а мову як вияв народного духу.

Принципово важливо, що П. Куліш вважав необхідним опанування рідною літературою досягненнями інших культур лише за умови органічного збагачення інонаціональним художнім досвідом, – відповідно до внутрішніх потреб та закономірностей її розвитку (промовистий, у зв'язку з цим, епіграф до статті критика “Простонародність в українській словесності”: “Дорога ... до могутності – [веде. – **О.Т.**] через виповнене любов'ю осягнення нашої національної своєрідності”⁴), чим зумовлено й Кулішеве осмислення функціональності перекладу у національному літературному процесі.

Не випадково, що у Кулішевій програмі перекладу світової класики центральне місце належить шекспіріані. Важко не погодитися з Я. Гординським, який вважав переклади драм Шекспіра одним з найбільших задумів П. Куліша, однією з провідних ідей його письменницької діяльності⁵.

Великій меті загальнолітературного характеру, – “виробити форми змужичалої нашої речі на послугу мислі всечоловічій” та “сотворити свій язик”, а відтак, – “і словесність пустила б глибоко коріння у свій ґрунт”⁶, –

⁴ Куліш П. Простонародность в украинской словесности // Куліш П. О. Твори: В 2-х т. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 2. – С. 582.

⁵ Гординський Я. Кулішеві переклади драм Шекспіра / Я. Гординський // Записки наукового товариства імені Шевченка. Том CXLVIII. – Львів : Друкарня наукового товариства імені Шевченка, 1928. – С. 57.

⁶ Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані. – Нью-Йорк – Торонто. Українська вільна академія наук у США. – 1984. – С. 105.

саме і відповідав масштабний “проект” перекласти всього Шекспіра (якому, проте, не судилося здійснитися вповні).

На окрему увагу, у зв’язку з цим, заслуговує міркування М. Рудницького: “Коли б Куліш залишив був єдину свою могутню спробу засвоїти нам Шекспіра, то вже це одне його зусилля заступило б нам його всі інші”⁷. Значення появи українського Шекспіра усвідомлював і сам письменник, надаючи перевагу перекладу його творів над своєю оригінальною творчістю, П. Куліш зауважував, що “лучче нехай не буде на світі “Братів” [мається на увазі написання власного твору. – О. Т.], ніж малоруського Шекспіра”⁸.

Кулішеві переклади творів англійського драматурга (13 драм) становлять значний внесок у доробок української перекладної літератури, вже неодноразово привертала увагу дослідників⁹. Осмислення ж Кулішевої літературознавчої рецепції творів В. Шекспіра є однією з перших спроб розглянути шекспірознавчі міркування критика у контексті його концепції поступу українського письменства, чим зумовлюється **актуальність** цієї статті.

Наукова новизна дослідження полягає у потрактуванні Кулішевих літературно-критичних поглядів на

⁷ Рудницький М. Від Мирного до Хвильового / М. Рудницький. – Львів. 1936. – С. 55.

⁸ Див.: Гординський Я. Цит. вид. – С. 99.

⁹ Гординський Я. Цит. вид. – С. 55-164; Зорівчак Р. Українсько-англійські літературні взаємини / Р. Зорівчак // Українська література в загальнослов’янському і світовому контексті: В 5-ти т. – К. : Наукова думка, 1998. – Т. 3. – С. 88-154; Кочур Г. Шекспир на Украине // Кочур, Григорій. Література та переклад: Дослідження. Рецензії. Літературні портрети. Інтерв’ю. – К., 2008. – Т. 2. – С. 704-729; Лучук О. Shakespeareana // Лучук О. Діалогічна природа літератури. – Львів, 2004. – С. 47-120; Нахлік Є. Художні переклади і переробки // Нахлік Є. Пантелеймон Куліш: особистість, письменник, мислитель. – К., 2007. – С. 261-290; Стріха М. Переклад XIX століття: від травестії до “мейнстріму” // Стріха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням. – К., 2006. – С. 47-91; Шаповалова М.С. Шекспір в українській літературі / М. С. Шаповалова. – Львів, 1976. – 212 с.

Шекспірову творчість (які розглянуто у контексті тогочасного вітчизняного та зарубіжного літературознавства) як таких, з якими варто пов'язувати питання про витоки української шекспірознавчої думки.

Метою наукової розвідки є вивчення шекспірознавчих поглядів українського письменника у контексті його концепції національного літературного поступу.

Об'єкт дослідження – літературно-критичні статті, переклади Шекспірових творів та передмови до них, епістолярна спадщина П. Куліша.

Предмет дослідження – осмислення митцем слова загальнолітературної ролі шекспіріани, насамперед її перекладу, для розвитку українського письменства, включаючи і його входження до світового контексту.

Проблема українського перекладу, і зокрема перекладів з Шекспіра, як слушно зауважував Г. Кочур, перестала бути лише літературознавчою проблемою, набуваючи особливого значення у зв'язку із питанням існування української мови та літератури загалом, шляхів їхнього подальшого розвитку¹⁰.

Вельми промовистим у контексті полеміки стосовно шляхів розвитку вітчизняної літератури, видається відгук М. Драгоманова на появу творів світової класики українською мовою. Учений, який вважав переклад “мірилом” національного літературного поступу, сприйняв, зокрема, Кулішеві переклади з Шекспіра (“Отелло”, “Троїл та Крессиди”, “Комедія помилок”, 1882 р.) як незаперечний факт утвердження великих можливостей української мови та неспростовний доказ самостійного літературного розвитку. Переклади кращих зразків зарубіжної літератури, наголошував М. Драгоманов у статті “Тете і Шекспір в перекладі на українську мову” (опублікованій 1882 р. у женецькій газеті “Вольное

¹⁰ Кочур Г. Цит. вид. – С. 709.

слово”), промовисто засвідчують, що “українська мова своїм багатством, вишуканістю та гнучкістю форм не поступається жодній із сучасних літературних мов слов’янства і зовсім не така бідна на поняття, щоб нею складно було перекладати глибину філософських думок і живописати високохудожні образи. Це не мова простолюду тільки, як стверджують московські невігласи, а мова цілої нації, політичне майбутнє якої ще попереду, але чие місце на право самостійного розвитку в ряду цивілізованих народів уже завойоване і не може бути зайняте ніким іншим”¹¹.

Натомість М. Костомаров, саме у зв’язку з Кулішевими перекладами Шекспірових творів, обстоював теорію “хатнього вжитку” українського письменства (“П. Кулиш и его последняя литературная деятельность”, 1883 р.). Українські переклади драм Шекспіра (1882 р.) постали приводом для міркування критика про недоцільність українських перекладів зарубіжної класики. Обмежуючи їхнє значення географічними рамками Західної України, оскільки, на думку М. Костомарова, освічені громадяни Східної України можуть ознайомитися зі світовою літературою і в російських перекладах, критик стверджував, що “настоящее положение южно-русского наречия таково, что на нем следует творить, а не переводить...”¹².

Не випадково, що відстоюючи свою позицію європеїзатора української літератури, П. Куліш відповів на сумніви у виражальних можливостях української мови та скептичні погляди щодо перспектив її самостійного

¹¹ Драгоманов М. Гете и Шекспир в переводе на украинский язык // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К., 1970. – Т. 2. – С. 145.

¹² Костомаров Н. Кулиш и его последняя литературная деятельность / Н. Костомаров. – Киевская старина. – № 2. – 1883. – С. 221-124.

поступу загалом масштабною літературною програмою перекладу світової класики.

Саме тому М. Драгоманов, який один з небагатьох Кулішевих сучасників вповні оцінив значення його перекладацької діяльності, писав у листі до М. Павлика: "... він один з українофілів б'є в точку – *всесвітньої, людської* культури [курсив – М. Д.], котра підніме наш народ"¹³.

Вітчизняні науковці різних літературних епох Кулішеве культурництво традиційно пов'язують із зусиллями перекладача, спрямованими, насамперед, на засвоєння шекспіріани українською літературою.

Саме у віршах "До Шекспіра" та "До рідного народу", що є своєрідними передмовами до перекладів англійського драматурга, П. Куліш висловив свої культурницькі ідеали, які зумовлювалися його філософськими поглядами¹⁴. Пропонуючи своєму народу "дзеркало всесвітнє" – Шекспірові твори українською мовою, письменник сподівався на його повернення до сім'ї культурників. Тому П. Куліш і звертався до В. Шекспіра зі словами:

*Світило творчества, Гомере новосвіту!
Прийми нас під свою опіку знакомиту:
Дай у твоїм храму нам варварства позбутись,
На кращі почуття і задуми здобутись*¹⁵.

Утім, хотілося б наголосити у цьому контексті не на протиставленні культурництва руїнництву "розбишак великих" (акцентованому самим автором), а, насамперед, на ідеї національного літературного розвитку, яка виразно

¹³ Переписка Михайла Драгоманова з Михайлом Павликом (1876-95 рр.). – Чернівці, 1911. – VII (1892-1893). – С. 106.

¹⁴ Тетеріна О. Європеець між хуторянами і хуторянин між європейцями / О. Тетеріна // Молода нація: Альманах – К., 1996. – С. 93-101.

¹⁵ Куліш П. До Шекспіра, заходившись коло українського перекладу його творів // Куліш П.О. Твори в 2-х т. – К.: Наукова думка, 1994. – Т. 1. – С. 385.

простежується: піднесення митцем слова українського письменства через опанування художнього набутку інонаціональних літератур, насамперед творів англійського драматурга, та виборювання, таким чином, статусу його повноправності. Саме тому письменник переконує свій народ, який “із рідним словом тулиться мов злодій”:

*Єдиний скорб у тебе – рідна мова,
Залятий для сусідського хижацтва:
Вона твого життя міцна основа,
Певніша над усі скорби й багатства*¹⁶.

У контексті розмови про місце шекспіріани у літературознавчій концепції П. Куліша винятково показовою видається (попри скептичне ставлення І. Франка до захоплення українським письменником працею Г.-Г. Гервінуса, основоположника культурно-історичної школи в німецькому літературознавстві) суголосність думок німецького дослідника сприйняття Шекспірової творчості П. Кулішем, на чому, до речі, він сам наголошував. Зокрема у листі до О. Барвінського 1872 р. П. Куліш писав: “Що таке в моїх очах Шекспір, прочитайте на початку двохтомової книги Г.-Г. Гервінуса: S(c)hak[e]-speare. Може я, замість епілога до 1-го тома, додаю витяг із сієї, як німці пишуть, вікопомної праці”¹⁷.

Не дивно, що у болючий і складний суспільно-політичний період утисків української культури вже у ХХ столітті самий інтерес П. Куліша до згаданої праці Гервінуса перетворював, як влучно висловився Г. Кочур, почесного представника культурно-історичної школи на “узагальнено-плакатне втілення “ідеалістичного літературознавства”¹⁸. Це вповні узгоджувалося із тим, що

¹⁶ Куліш П. До рідного народу // Куліш П.О. Твори в 2-х т. – К. : Наукова думка, 1994. – Т. 1. – С. 386.

¹⁷ Барвінський О. Спомини з мого життя. Перша часть / О. Барвінський. – Львів, 1912. – С. 306.

¹⁸ Кочур Г. Цит. вид. – С. 715.

автора “Чорної ради”, як відомо, заідеологізоване радянське літературознавство репрезентувало як буржуазного письменника, відводячи йому місце, зокрема, й на чолі консервативного, як стверджувала Н. Модестова, напрямку в українському шекспірознавстві.

Утім, попри рецидиви вульгарно-соціологічного ставлення до П. Куліша, що слушно зауважив Г. Кочур, зокрема, у праці згаданої дослідниці “Шекспир в украинском литературоведении”¹⁹, Н. Модестова має рацію у тому, що розглядає Кулішеву літературознавчу рецепцію шекспіріани у контексті української шекспірознавчої думки (хоча й, на жаль, маркуючи її відповідно до тогочасних тенденцій у вітчизняній науці про літературу). Адже передмови П. Куліша до своїх перекладів п’єс англійського драматурга, вірші, присвячені В. Шекспірові, власне переклади творів “великого британця”, зокрема й згаданого уривку Гервінусової праці, виразно засвідчують шекспірознавчий вектор у літературно-критичних поглядах українського письменника.

Не випадково, що П. Куліш переймався тим, щоб ознайомити українського читача із дослідженням великого шанувальника Шекспірового генія – Гервінуса, про яке писав у листі до І. Білозерського: “се така лямпя, без котрої і я не добачав багацько дечого в філософії і поезії великого британця”²⁰. Письменник переклав уривок розвідки німецького ученого, який планував опублікувати разом із своїми перекладами перших трьох драм В. Шекспіра. Утім, авторові не вдалося реалізувати свій задум, – майже через півстоліття М. Возняк посприяв публікації цього Кулішевого перекладу під назвою “Як велико цінують Шекспіра німці”, яку вважав

¹⁹ Модестова Н.А. Шекспир в украинском литературоведении / Н. А. Модестова // В. Шекспир: К 400-летию со дня рождения. 1564–1964. Исследования и материалы. – М., 1964. – С.250-304.

²⁰ ІР НБУВ. – Ф.І. – № 28957.

“висловом Кулішевого захоплення твором Гервінуса про Шекспіра й самим Шекспіром”²¹.

До речі, осмислюючи значення Гервінусової праці у контексті питання столітньої історії німецького культу Шекспіра²², інший німецький науковець Ф. Мерінг вважав, що вона репрезентує третій її етап (друга третина XIX ст.). Дослідник, при цьому, цитував промовисті слова Гервінуса: “в Шекспіра є те, чим переважають Гете й Шіллер, але немає їхніх вад”²³.

Прикметно, що й П. Куліш надавав важливого значення осмисленню еволюції літературознавчої рецепції творчості англійського драматурга, що засвідчує обраний для перекладу уривок наукової розвідки, у якому акцентується, зокрема, й на сприйнятті Шекспірових творів – від їх різкої критики (Вольтер) до піднесення автора “Гамлета” як другої після Гомера “провідної зорі нашої класичної поезії”²⁴ – недосяжного зразка для наслідування (Г.-Е. Лессінг, Й.-Г. Гердер, Й.-В. Гете, С.-Т. Колрідж). Характерним у цьому контексті є Кулішевий вірш “Гомер і Шекспір” (1893), який засвідчує, що автор також замислювався над порушенням шекспірознавчими питанням, а, водночас, стверджував і власну позицію як шанувальник англійського митця слова:

*Бувало справді се, що і Гомера
Унівєць повертали, і Шекспіра.
Як, з пекла вирвавшись, ревла Мегера,
Тоді мовчала тихострунна ліра.
Що ж повертає внівєць їх тепера?
Невже завихрена в Парижі гіра*

²¹ Возняк М. Гервінусів “Шекспір” в очах Куліша / М. Возняк // Збірник заходознавства. – Х.; К., 1930. – Т. 2. – С. 167.

²² Мерінг Ф. Естетичний смак та культ Шекспіра // Мерінг Ф. Етюди на літературно-естетичні теми. – К., 1930. – С. 120.

²³ Там само. – С. 121.

²⁴ Там само. – С. 119.

*Та забавки поезії легкої,
Як той пузир, і як пузир пустої?*²⁵.

У перекладеному П. Кулішем уривку Гервінусової праці велика увага приділена осмисленню власне феномену Шекспірової творчості, насамперед її універсалізму. Німецький дослідник писав: “Чарами своєї фантазії вполює він ідеали молодощів, и надить сим до себе юність, а здоровим розумом своїм и спілими своїми міркуваннями подає й дорослому духові пищу неистошиму.

Шекспир гартує й загострує смак наш до життя реальної и діяльної в найширшій сенсі слова, и тут же возносить нас над її тісними межами, щоб созерцали ми блага вічні. Навчає нас любити мир, и вважати его за ніщо; навчає обладати миром и не дбати про него”²⁶.

Подібні Кулішеві розмисли (вже у контексті національного літературного розвитку) про творчість англійського драматурга, звернення до якої зумовлювалося, передусім, прагненням письменника підняти рідну словесність до рівня осмислення “вічних” тем, втілилися у його концептуальному міркуванні: “Коли б Шекспір зробився читанням любим, се отверезило б нашу літературу мізерну, дало б їй крила... Така моя мета”²⁷.

Своє глибоке визнання геніальності англійського драматурга П. Куліш засвідчив у короткому передньому слові до першого тому Шекспірових п’єс (“Отелло”, “Троїл і Крессида”, “Комедія помилок”) у власному перекладі (1882 р.), обґрунтовуючи тим самим вибір творів для функціонування у національному літературному процесі. “Ні один поет, опріч Шекспіра, – писав

²⁵ Куліш П. Гомер і Шекспір // Куліш П.О. Твори в 2-х т. – К.: Наукова думка, 1994. – Т. 1. – С. 431.

²⁶ Возняк М. Гервінусів “Шекспір” в очах Куліша / М. Возняк // Збірник заходознавства. – Х.; К., 1930. – Т. 2. – С. 169.

²⁷ Див.: Шаповалова М.С. Шекспір в українській літературі / М. С. Шаповалова. – Львів, 1976. – С. 56.

український перекладач, – не смів виспівувати людське життя такими словами, якими воно виявлює себе на самому своєму дні: ні один поет не возводив і чоловічності на такі високості духа, як британський драматург. У Шекспіровій мішанині божественної поезії серця людського з гідкою прозою людської безсердечности вбачали моральню неспромогу віку його і хибу його творчества. Ми вбачаємо в ній переважливу над усіма поетами силу і достоїнство іобразительного генія”²⁸.

Показово, що Гервінус, співвідносячи творчість Гомера і Шекспіра (відзначаючи, при цьому той факт, що англійському авторові “дають ... серед нового драмування таке саме місце, яке займає Гомер в епосі”²⁹), утім, зауважував: поетичною майстерністю далеко не вичерпується цінність Шекспірової творчості, – “Шекспірові твори часто звали мирською Біблією ... А скільки раз було сказано, що весь світ, увесь людський рід виден у його творах, як у дзеркалі!”³⁰. Німецький дослідник це пояснював, зокрема й тим, що Шекспір не обмежувався зображенням лише типових характерів (характерним для античної драми). При цьому вчений наголошував, що поет як “великий наставник”, який, виявляє, за його словами, таку премудрість, таке знання людського серця та високо стоїть над усіма епохами, над усіма різноманітними стосунками, “колихав у колысці німецьку драматичну поезію минулого століття”³¹. У цьому контексті особливо прикметною видається думка дослідника про роль перекладу у процесі міжкультурної комунікації. “За сю безцінну послугу воскресяючого

²⁸ Шекспірові твори / З мови британської мовою українською поперекладав П.А. Куліш. – Л., 1882. – Т. I: Отелло. Троїл та Крессіда. Комедія помилок. – С. 5.

²⁹ *Возняк М.* Цит. вид. – С. 171.

³⁰ Там само.

³¹ Там само. – С. 174.

поета, – зауважував Гервінус, – Німеччина заплатила йому мало не такою ж великою послугою ... німецькі писателі ... его перекладали”³².

Великого культурного значення надавали перекладу Шекспірових творів як джерелу розвитку і збагачення українського письменства й вітчизняні літератори. Зокрема М. Драгоманов, стверджуючи, що “Шекспіра увесь світ чита”³³, виокремлював його літературну постать, “єдиного історичного драматурга”³⁴, як таку, чию школу варто пройти кожній літературі. Усвідомлював це, безперечно, й П. Куліш.

Саме Шекспіровий художній досвід П. Куліш вважав важливим орієнтиром для українських письменників, у чому переконував, зокрема, й Т. Шевченка. Не випадково у листі до автора “Кобзаря” (від 25 липня 1846 р.), висловлюючи деякі власні міркування з приводу його творів, П. Куліш звертав увагу на художньо-естетичні здобутки “великого британця”. “Шекспир так умел располагать заманчивейшие вещи в своих пьесах, – зауважував П. Куліш, – что нигде они не навалены грудой в ущерб другим местам, и новые впечатления у него следуют в скрытом механизме драмы со скрытою рассчитанною последовательностью. На этом основывается равновесие частей, целость, единство впечатления и вообще гармония во всяком эпическом и драматическом произведении”³⁵.

До речі, наголошуючи на необхідності вивчати світову класику, П. Куліш згадував Т. Шевченка серед

³² Там само. – С. 174.

³³ Драгоманов М. Чудацькі думки про українську національну справу // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К., 1970. – Т. 2. – С. 354.

³⁴ Драгоманов М. Література російська, великоруська, українська і галицька // Драгоманов М. Літературно-публіцистичні праці: У 2-х т. – К., 1970. – Т. 1. – С. 149.

³⁵ Листи до Т.Г. Шевченка. 1840-1861. – К., 1962. – С. 53.

“найрозумніших, – за його словами, – людей свого часу”, зауважуючи, при цьому, що він “Шекспіра скрізь возив з собою, дарма, що писав не його мовою, не його складом”³⁶.

Стосовно ж свого творчого зростання письменник зазначав, що саме тривале вивчення, зокрема, такого художника слова, як Шекспір, разом із вивченням історії та народної поезії своєї батьківщини “поставили мене так крепко на ноги, что меня не может увлечь с собой неистовый поток Краевщины”³⁷.

Прикметно, що концептуальне міркування П. Куліша про специфіку драматичної майстерності В. Шекспіра є, певною мірою, відповіддю на питання, порушене ще Й.-Г. Гердером, про те, “яким чином, за допомогою якого мистецтва, якими творчими засобами Шекспірові вдавалося перетворити нікчемний роман, новеллу, казку в живе ціле”³⁸. Водночас Кулішева думка про “секрет” англійського драматурга, що криється саме у забезпеченні цілісності свого твору, близька міркуванням Й.-В. Гете: “Театр Шекспіра – це скринька справжнісіньких дивовиж, з якого світова історія пролинає перед нашими очима, рухана за непомітні нитки. Він поклав писати простим стилем, його п’єси обертаються довкола потаємної крапки (якої ще не побачив і не визначив жодний філософ), в якій збігається самобутність нашого “я”, претензійна свобода нашого воління з необхідним рухом цілості”³⁹.

³⁶ Куліш П. Казки і байки з сусідової хатки, перелицьовані і скомпоновані Придніпрянцем // Куліш П. О. Твори: В 2-х т. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 2. – С. 541.

³⁷ Письма П.А. Кулиша к М.В. Юзефовичу. – Киевская старина. – 1899. – Т. 64. – С. 205.

³⁸ Гердер И.-Г. Шекспир // Гердер И.-Г. Избранные сочинения. – Москва–Ленинград, 1959. – С. 20.

³⁹ Гете Й.-В. На пошанування Шекспіра / Й.-В. Гете // Мислителі німецького романтизму. – Івано-Франківськ, 2003. – С. 86.

Український письменник також вказував на характерну особливість, що вирізняє Шекспірові твори, – забезпечення ефекту контрасту: “У нашому перекладі, круто позагинані лайки и грубиянські жарти, котрими Шекспир, яко великий художник, вітгінное в себе пречисте и ніжне, поперекладувано так, як воно стоїть у британському оригіналі”⁴⁰. Прикметний, при цьому, й акцент на тонко вловленій П. Кулішем мотивації англійського драматурга (“відгінити ... пречисте і ніжне”). До речі, подібний акцент відсутній у висловлюванні, суголосному Кулішевому, ще одного представника епохи Романтизму – Новалиса: “У Шекспірі неодмінно чергуються поезія з антипоетичним, гармонія – з дисгармонією, повсякденне, низьке, потворне – з романтичним, високим, прекрасним, дійсне – з вимислом”.

Саме у період роботи над перекладом Шекспірових творів П. Куліш схилявся до повної відповідності оригіналові, що визначив своїм перекладацьким принципом. Осмислюючи Кулішеві переклади драм В. Шекспіра в контексті романтичної перекладацької школи, Л. Коломієць зауважує: “якщо навіть припустити, що Куліш був мало обізнаним з літературно-критичними та перекладознавчими теоретизуваннями німецьких романтиків на чолі зі Шлегелем, то важко заперечити, що їх перекладацька спадщина (особливо ж переклади Шлегеля) мала на нього безпосередній творчий вплив, під яким формувалася його власна доктрина перекладу, котра найбільш цілісно і послідовно простежується на матеріалі Кулішевої шекспіріани”⁴¹.

⁴⁰ Шекспірові твори / З мови британської мовою українською поперекладавав П.А. Куліш. – Львів, 1882. – Т. 1: Отелло. Троїл та Крессида. Комедія помилок. – С. 5.

⁴¹ Коломієць Л. Шекспірові драми в перекладах П. Куліша крізь призму романтичної перекладацької школи / Л. Коломієць // Шекспірівський дискурс. Збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2010. – Вип. 1. – С. 110-111.

Це, власне, підтверджував й сам український перекладач, високо оцінюючи Шлегелеві переклади творів В. Шекспіра: “Шлегель найтонші речі Шекспірові й найгустіші ноти його оддавав вельми близько до оригіналу по-німецьки. Трудніше було б переводити французів по-своєму”⁴². До речі, Гервінус зауважував, що саме Шлегеліві переклади “зробили Шекспіра своїм у Німеччині”⁴³.

Проте, всупереч обстоюваному принципу повної відповідності першотворові як визначальному, українському перекладачеві В. Шекспіра на практиці не завжди вдавалося точно відтворити оригінал. П. Куліш продовжував традицію вільного перекладу. У цьому суголосні дослідники його творчості різних літературних епох (І. Франко, Я. Гординський, М. Зеров). Зокрема Я. Гординський дійшов висновку (стосовно видання 1882 р.), що Куліш передавав основну думку оригіналу, довільно скорочуючи чи доповнюючи його, хоча й дотримуючись при цьому збереження такої самої кількості рядків (принципу еквілінеарності). Критик також вказував, що перекладач змінював зовнішню форму оригіналу. Зберігаючи Шекспіровий поділ на прозові та віршовані частини, П. Куліш не відтворив характерну форму драм В. Шекспіра – “білий вірш”, 10-складовий ямб, що замінив 11-складовим віршем, відходячи від ямбічного розміру. “Може перекладчик і не підозрівав, – зауважував дослідник, – як багато втратив на такій зміні його переклад”⁴⁴.

Утім, невідповідність конкретних перекладацьких рішень задекларованій стратегії та зумовленим нею принципам і критеріям перекладу (чи мова йтиме про

⁴² Вибрані листи Пантелеймона Куліша українською мовою писані. – Нью-Йорк–Торонто : Українська вільна академія наук у США. – 1984. – С. 247.

⁴³ Возняк М. Цит. вид. – С. 175.

⁴⁴ Гординський Я. Цит. вид. – С. 76.

недотримання метрики оригіналу або ж його онаціональнення, що не “вписується”, зокрема, у романтичну теорію перекладу) зайвий раз засвідчує, що переклад – це, насамперед, творчість, яку не завжди вдається “вкласти” у задані рамки та схеми. Адже, насправді, саме дві мовні стихії, які “задіяні” у процесі художнього перекладу багато у чому і визначають (згідно з ученням тих же романтиків, насамперед В. Гумбольдта, про взаємозв’язок мови і духу народу) ті чи інші перекладацькі прийоми. Крім того, загальновідомі особливі труднощі перекладу з мови англійської на українську⁴⁵.

Літературознавці звертають увагу на переобтяженість мови перекладів Куліша церковнослов’янізмами та архаїзмами (це стосується, насамперед, видання 1882 р., – “Отелло”, “Троїл і Крессида”, “Комедія помилок”). І. Франко висловлював навіть думку, що Куліш “не доріс до такого могутнього знавця мови, як Шекспір”. Особливість мови перекладів П. Куліша І. Франко пов’язував із впливом тривалої роботи над перекладом Святого Письма. Проте сучасні дослідники схиляються до думки, що П. Куліш свідомо відмовився від народнорозмовного варіанту на користь церковнослов’янської та архаїчної лексики у перекладі Святого Письма не під впливом Біблії, написаної церковнослов’янською мовою (якою послуговувався поряд із іншими джерелами), а з метою уникнення зниження піднесеного стилю оригіналу та, відповідно, – створення адекватного перекладу. Можна припустити, що П. Куліш, прагнучи відтворити відповідний стиль Шекспірових творів, свідомо скористався уже випробуваним перекладацьким стилістичним прийомом поповнення

⁴⁵ Див. ширше: *Гординський С.* Шекспірові сонети в українських перекладах // *Гординський С.* На переломі епох. Літературознавчі статті, огляди, есеї, рецензії, спогади, листи. – Львів, 2004. – С. 415.

української літературної мови, зокрема, відсутньою в ній абстрактною лексикою, що власне пізніше набуло свого розвитку у його теорії староруського відродження.

У зв'язку з цим прикметно, що переклади П. Куліша, важливе явище української літератури та мови, не втратили свого значення і в наш час. Стиль Кулішевих перекладів високо цінував такий вишуканий перекладач і тонкий знавець мови, як Г. Кочур: “Стиліст він був дуже інтересний, і хоч якими б застарілими видавались деякі слова і звороти в нього, але навіть пересічному читачеві буде дуже цікаво заглянути до його перекладів. Особливо яскравих наслідків досягає він там, де оригінал вимагає урочистого, патетичного тону”⁴⁶. Р. Зорівчак, зокрема, відзначає майстерність вірша, новизну метричних побудов Куліша як перекладача Шекспіра, хоча і зауважує надмірне вживання реалій українського побуту. “Нерідко англійського барона чи шотландського тана, – зазначає дослідниця, – Куліш називає гетьманом чи отаманом, інколи, згідно зі своєю реакційною концепцією в пізніші роки щодо козаччини чи гайдамаччини, вживає слова “козак” та “гайдамака” з пейоративними конотаціями”⁴⁷.

До речі, саме переклади творів англійського драматурга поглиблювали Кулішеве переконання у великих виражальних можливостях української мови, висловлюване ще на початку його перекладацької діяльності (1860-ті рр.). Відтак, перейнятий ідеєю створення перекладу повного Шекспіра українською мовою, П. Куліш звертався до В. Шенрока з пропозицією продовжити видання Шекспірових творів, яку аргументував власним

⁴⁶ Кочур Г. Здобутки й перспективи / Г. Кочур. – Всесвіт, 1968. – № 1. – С. 93.

⁴⁷ Зорівчак Р. Українсько-англійські літературні взаємини / Р. Зорівчак // Українська література в загальнослов'янському і світовому контексті: В 5-ти т. – К. : Наукова думка, 1998. – Т. 3. – С. 124-125.

спостереженням того, що: “все великорусские переводы “величайшего из сынов человеческих” ... не выдерживают сравнения с моим, – не потому что он мой, а потому, что наш малороссийский язык имеет больше грамматических форм и способов к ковке в высшей степени”⁴⁸.

Міркування П. Куліша стосовно сугестивності українського слова підтверджує і відомий італійський україніст А. Де Губернатіс. Порівнюючи німецькі та українські переклади шекспірівських трагедій – А. Шлегеля та П. Куліша – вчений віддає перевагу останнім завдяки більшій, за його словами, експресивності української мови⁴⁹.

Таким чином, зрілий майстер слова, переконаний, що головна проблема перекладу криється не тільки у відмінностях мов, а й особливостях “внутрішньої природи народу”, “бере високі ноти” кращих зразків світової літератури, певний не тільки свого панування над рідною мовою (за словами І. Франка), а й надзвичайно великих її можливостей.

І. Франко як редактор і видавець 10-ти драм англійського драматурга українською мовою (1899–1902 рр.) високо оцінив їхню мистецьку вартість та значення появи українського Шекспіра для розвитку власної літератури, її входження до світового контексту. Порівнюючи, зокрема, “Гамлета” П. Куліша зі спробами попередників (Ю. Федьковича, М. Старицького, П. Свенціцького), І. Франко вирізняв Кулішевий переклад як мистецький, стверджуючи, при цьому, що український

⁴⁸ Шаповалова М.С. Цит. вид. – С. 62.

⁴⁹ Пахльовська О. Еволюція італійсько-українських літературних зв’язків у XIX–XX ст. / О. Пахльовська // Українська література в загальнослов’янському і світовому контексті: В 5-ти т. – К. : Наукова думка, 1988. – Т. 3. – С. 50.

“Гамлет” “вірніший оригіналові” навіть у порівнянні з німецькими перекладами Шлегеля та Дінгельштета⁵⁰.

Переконаний, що “добрі твори чужих літератур мають велику вагу для розвою кожної національної літератури”, а відтак, – усвідомлюючи значення Кулішевої шекспіріани у процесі входження українського письменства до світового контексту, І. Франко так писав про переклад трагедії “Гамлет, принц датський”: “Куліш – перворядна зірка в нашому письменстві ... дав нам переклад, з яким ми можемо без сорому показатися в концерті європейських перекладачів великого британця”⁵¹.

Особливо прикметним є діапазон Франкових оцінок Кулішевої шекспіріани, – різка критика перших перекладів (1882 р.) контрастувала із пізнішим визнанням українського перекладача Шекспіра, – що, варто зауважити, зумовлювалося не лише удосконаленням його перекладацької майстерності, а й еволюцією Франкових поглядів на переклад як наукову проблему, насамперед, – із його усвідомленням (яке з часом все чіткіше виявлялося) підпорядкування питань власне перекладацького характеру загальнолітературним.

І. Франко саме як редактор, автор приміток і вступних статей до Кулішевих перекладів із Шекспіра, стверджує Г. Кочур, започаткував українське наукове шекспірознавство⁵². У зв’язку з цим варто додати, що першовитоки вітчизняної шекспірознавчої думки правомірно пов’язувати все ж з іменем П. Куліша як Франкового попередника, зокрема і в цьому питанні.

⁵⁰ *Франко І.* Передмова (до видання: Уільям Шекспір. Гамлет, принц датський. Переклад П.О. Куліша. – Львів, 1899) // Франко І. Зібр. творів: у 50-ти т. – К., 1981. – Т. 32. – С. 170.

⁵¹ Там само. – С. 169.

⁵² *Кочур Г.* Шекспир на Украине... – С. 711.

Осмислюючи значення свого творчого досвіду, набутого в процесі перекладу світової класики, насамперед Шекспірових творів, для праці над створенням переспіву старозавітних книг (“Встихотворена Біблія”, 1894–1896 рр.), П. Куліш писав вже наприкінці свого життя: “Біблійну прозу поперекладавано і на новоруську гаразд ... а зvirшувати virшування в Святому Письмі нехай лишень попробують нап’ясти пупа! Мова їх, звана в нас луб’яним язиком, не дала б сього доказати й самому Пушкіну, не то що. Я ж неначе на те й готовився, переклавши virшем 13 Шекспірових драм, “Чайльда Гарольда” Байронового, “Вільгельма Телля” Шиллерового й таке інше”⁵³.

Не випадково українська літературно-критична думка окреслила літературний образ П. Куліша насамперед як європеїзатора українського письменства, який, за влучною метафорою М. Зерова, “в Європі ставить свій курінь”.

Закономірним видається той факт, що з іменем Куліша пов’язаний якісно новий етап розвитку не лише перекладної, а й оригінальної літератури. Адже ще М. Драгоманов відзначав, що П. Куліш “перекладами своїми на українську мову з Шекспіра, Байрона і др. розширяє українську літературу за границі просто-народності, а своїми оригінальними українськими творами ... теж непростонародними по сюжетах, зручно вбагащає нашу літературну мову”⁵⁴. Саме творче засвоєння художньо-естетичних здобутків світової класики в оригінальній діяльності П. Куліша, могутнім стимулом для якого стала перекладацька практика, мало вирішаль-

⁵³ *Захаркін С.* Скільки п’єс Шекспіра переклав Пантелеймон Куліш / С. Захаркін // Науковий вісник Київського гуманітарного інституту. – 2001. – № 1. – С. 61.

⁵⁴ *Драгоманов М.* Листи на Наддніпрянську Україну // Б. Грінченко – М. Драгоманов. Діалоги про українську національну справу. – К., 1994. – С. 226.

не значення для української літератури на шляху її входження до світового культурного контексту.

Письменник, перейнятий ідеєю розширення художньо-естетичних обріїв української літератури, одним із перших усвідомив потребу розмикання її меж (власне, долучаючись певною мірою й до осмислення поняття “світова література”, яке не втрачає свого значення й нині⁵⁵). У зв’язку з цим, він так окреслював світовий міжлітературний простір, у якому чільне місце належить Шекспірові: “По сей бік межі стоять такії люде, як Бокаччіо у італьян, як Гофман у німців, Вашингтон Ірвінг у ангелян, – доволі їх було на світі; по той бік виступають невеличкою громадою такії мужі, як Шекспір, Вальтер Скотт, Шиллер, Міцкевич, Пушкін, Гоголь, Квітка, Шевченко”⁵⁶.

Кулішеве сприйняття творчості англійського драматурга близьке усвідомленню того, що “література, філософія і саме мислення, – за словами сучасника українського письменника, американського ученого Р.В. Емерсона, – стали шекспірівськими”, актуальному, до речі, й сьогодні (зокрема в контексті проблеми пошуків європейської ідентичності⁵⁷), всупереч побоюванням Й.-Г. Гердера, що “близький, можливо, той час, коли і його драми [В. Шекспіра. – О. Т.] будуть не придатними для живої постановки на сцені і перетворяться в уламки велетня чи піраміди, яким усі

⁵⁵ Див. ширше: *Лімборський І.* Шекспір сьогодні: проблеми рецепції і транслаторики спадщини англійського поета у глобальних проекціях постсучасного світу // Шекспірівський дискурс. Збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2010. – Вип. 1. – С. 141-151.

⁵⁶ *Куліш.* Передне слово до громади (Погляд на українську словесність) // Куліш П. О. Твори: В 2-х т. – К. : Дніпро, 1989. – Т. 2. – С. 508.

⁵⁷ Див. ширше: *Торкут Н.* Шекспір як культурна метафора в контексті пошуків європейської ідентичності // Шекспірівський дискурс. Збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2010. – Вип. 1. – С. 178-191.

дивуються і які ніхто не розуміє”⁵⁸. У зв’язку з цим вельми промовистою видається творчість визначного письменника-реформатора ХХ століття Дж. Джойса⁵⁹, яка відзначається осмисленням та переосмисленням універсальної “шекспірівської думки” (як “горизонту, поза який наш сьогоднішній розум, – за словами того ж Р.В. Емерсона, – не сягає”), засвідчуючи феномен діалогічності літератури загалом.

Отже, з перспективи нашого часу важко переоцінити значення створеної П. Кулішем української шекспіріани та обгрунтованої ним її загальнолітературної ролі, зокрема, з огляду й на те, що шеститомне видання Шекспірових творів українською мовою, до якого, за іронією долі, Кулішеві переклади не увійшли, з’явилося лише у 80-х роках ХХ століття.

⁵⁸ *Гердер И.-Г. Шекспир* // Гердер И.-Г. Избранные сочинения. – Москва–Ленинград, 1959. – С. 22.

⁵⁹ Див. ширше: *Бандровська О.* Шекспір у 9-му епізоді “Улісса” Дж. Джойса: метафізика індивідуального та універсального // Шекспірівський дискурс. Збірник наукових праць. – Запоріжжя, 2010. – Вип. 1. – С. 225-237.

УДК: 621(4).09

Храброва Ганна
(Запоріжжя)

Історія розвитку і сучасний стан гендерного шекспірознавства

Стаття присвячена дослідженню генези та етапів структурування шекспірівських гендерних студій, що генетично укорінені у феміністичному літературно-критичному дискурсі XVII–XVIII ст. (М. Кавендіш, Ш. Леннокс, Е. Монтегю, Е. Гріффіт). Чинниками, що сприяли розвитку шекспірознавства за часів Просвітництва, правомірно вважати діяльність Шекспірівського жіночого клубу та адаптації творів англійського драматурга, здійснені Генрієттою Баудлер і Мері Лемб. Протягом XIX ст. з'явилася низка шекспірознавчих розвідок за авторства жінок, однак системне вивчення власне гендерних аспектів Шекспірової спадщини розпочалося лише в другій половині XX ст. До здобутків гендерного шекспірознавства авторка статті відносить з'ясування специфіки художньої репрезентації гендерних стосунків і крос-гендерних практик у п'єсах Великого Барда, виявлення ролі патріархатних стереотипів у формуванні концепту «жінка» в шекспірівській драматургії, а також полі-аспектне вивчення особливостей репрезентації «жіночого голосу» у творах В. Шекспіра.

Ключові слова: гендерне шекспірознавство, рецепція Шекспіра, жінки-авторки, жіноча читацька аудиторія, гендерні стереотипи, патріархатний дискурс.

Дослідження гендерного дискурсу певної доби потребує залучення до аналітичного поля великої кількості літературних творів різних авторів, однак у центрі уваги неодмінно залишаються ключові персоналії. Для англійського Ренесансу такою персоналією, безперечно, є Вільям Шекспір, якого правомірно вважати

“засновником дискурсивності”¹. Розгляд специфіки художньої репрезентації гендерної проблематики в його творах дозволяє поглибити розуміння самої природи літературних конвенцій, їхньої кореляції з етно-ментальними стереотипами та культурними практиками ренесансного соціуму.

Актуальність цієї наукової розвідки зумовлена стрімким зростанням інтересу сучасного літературознавства до гендерної методології, а також помітною інтенсифікацією вітчизняних шекспірознавчих студій.

Об’єктом дослідження постають присвячені Шекспіру літературні і критичні твори англomовних жінок-письменниць (Маргарет Кавендіш, Шарлотти Леннокс, Елізабет Монтегю, Елізабет Гріффіт, Генріетти Баудлер, Мері Лемб, Анна Джеймсон, Генрієтта Лі Палмер, Мері Кауден Кларк, Джульєт Дазінбер та ін.), написані в період з XVII по XXI століття.

Предметом безпосереднього аналізу обрано особливості розвитку шекспірівських гендерних досліджень.

Метою цієї статті є формування стереоскопічного уявлення про генезис гендерного шекспірознавства та виявлення сфер пріоритетної уваги письменників і науковців, які розглядали творчість В. Шекспіра крізь призму гендерології.

Методологію дослідження складають ключові положення гендерної теорії.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вона є першою в українському літературознавстві спробою формування стереоскопічної візії генези гендерного шекспірознавства та окреслення його дослідницького поля.

¹ Детальніше про Шекспіра як засновника дискурсивності див.: Черняк Ю.І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики “Тамлета” В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 Порівняльне літературознавство” / Ю. І. Черняк. – К., 2011. – С. 7.

Гендерне шекспірознавство генетично укорінене у феміністичному літературно-критичному дискурсі, що зародився ще у XVII ст. Першою жінкою, яка схвально відгукнулася про Шекспірів талант та його вплив на глядацьку аудиторію, зокрема і жіночу, була Маргарет Кавендіш, герцогиня Ньюкасл (1623–1673). В епістолярії цієї літераторки, яку сучасна дослідниця П. Філліпс називає “першою плідною англійською письменницею”², знаходимо цілу низку розмірковувань про драматургію Шекспіра.

Так, у “Дружніх листах” (“Sociable Letters”, 1664) – творі, що по праву вважається “дзеркалом” філософського, соціального та культурного життя Англії XVII ст., – міститься кілька критичних коментарів до п’єс Великого Барда. У 123-му листі, приміром, авторка зазначає, що у своїх трагедіях драматург “відтворює пристрасті настільки природно, а нещастя змальовує настільки правдоподібно, що серця читачів сповнюються щирими почуттями, які викликають у них сльози та дають їм можливість відчути себе, якщо не справжніми учасниками, то принаймні свідками трагічних подій”³. У такому емоційному описі впливу Шекспірових п’єс на аудиторію відчувається захопленість М. Кавендіш великим драматургом. У 162-му листі вона зізнається, що кохала лише трьох чоловіків – Цезаря за відвагу, Овідія за гострий розум та співвітчизника Шекспіра за його неабиякий хист до створення комічної або трагічної атмосфери⁴. Крім того, акцентуванням уваги на спроможності Шекспірового слова викликати сильні почуття та емоції у широкого кола реципієнтів М. Кавендіш

² Phillips P. Science and the Ladies of Fashion / P. Philips // New Scientist, 1982 (August 12). – Vol. 95. – № 1318. – P. 416.

³ Cavendish M. Sociable Letters / M. Cavendish / [ed. by J. Fitzmaurice]. – Ontario : Broadview, 2004. – P. 177.

⁴ Ibid. – P. 225.

випередила свій час: лише у наступному столітті один із критиків Шекспіра, апологет класицизму Вольтер змушений буде визнати, що силою впливу на глядача англійський драматург не поступається навіть Есхілові⁵, а відомий німецький критик Лессінг назве найемоційнішу з-поміж п'єс Вольтера “Заїру” лише блідою копією “Отелло”⁶.

За часів Реставрації, коли зображення “низьких характерів” вважалося неприпустимим і п'єси Шекспіра піддавалися численним скороченням та правкам з цензурних міркувань, Маргарет Кавендіш, чий авторитет у театральних колах був доволі високим, виступила на захист свого геніального співвітчизника, наполягаючи на необхідності збереження автентичного тексту його творів.

У власних п'єсах М. Кавендіш також орієнтувалася на Шекспіра, що позначалося на характері діалогів та побудові драматичних ситуацій. Сучасні дослідники знаходять у її творах алюзії та ремінісценції до таких шекспірівських п'єс, як “Приборкання норовливої”, “Зимова казка”, “Як вам це сподобається”, “Міра за міру”, “Дванадцята ніч”, “Ромео і Джульєтта”, “Генріх IV. Частина перша”⁷. Втім, творча орієнтація М. Кавендіш на свого великого попередника не зводилася до захопленого копіювання чи учнівського наслідування, це був, скоріше, творчий діалог з геніальним митцем, під час якого народжувалися власні сміливі художні рішення. Японська дослідниця М. Сузукі зазначає, що М. Кавендіш

⁵ Детальніше про динаміку змін у ставленні Вольтера до Шекспіра див.: Торкут Н.М. Вільям Шекспір у французькому культурному просторі часів Просвітництва та Романтизму : парадокс рецепції і резонанс парадоксу / Н. М. Торкут // Шекспірівський дискурс. – Запоріжжя : КПУ, 2011. – Вип. 2. – С. 220–250.

⁶ Лессинг Г.Э. Избранные произведения / Г. Э. Лессинг ; [пер. с нем.]. – М. : Гослитиздат, 1953. – С. 372.

⁷ Cavendish and Shakespeare: Interconnections / [ed. by K. Romack, J. Fitzmaurice]. – Aldershot : Ashgate Publishing, Ltd., 2006. – 217 p.

неправомірно відносити до числа “бардоманів”, адже в її п’єсах можна зустріти сатиричне ставлення до деяких шекспірівських конвенцій⁸. Цікаво, що у власних п’єсах “Публічне залицяння” (“The Publick Wooing”, 1662) “Дружелюбні приятелі” (“The Sociable Companions”, 1662), “Слава молоді та бенкет смерті” (“Youth’s Glory and Death’s Banquet”, 1662) письменниця створює низку жіночих образів, кожен з яких, на думку А. Беннет, є оригінальною модифікацією двох шекспірівських героїнь – Герміони і Пауліни із “Зимової казки”⁹.

У своїй рецепції Шекспіра М. Кавендіш постає як послідовна і завзята феміністка¹⁰. Вона не тільки демонструє суто жіночий погляд на п’єси драматурга, вичитуючи в них симпатії до представниць “слабкої статі”, але й наголошує на тому, що він “тонко відчував жіночу природу і був здатний сам перевтілюватися з чоловіка у жінку”, про що свідчать його Клеопатра і такі створені його уявою героїні, як Нен Пейдж, місіс Пейдж, місіс Форд та ін.¹¹

У першій половині XVIII ст. започаткування М. Кавендіш, що долучилася до справи реабілітації шекспірівського доробку, який піддавався критиці за часів Реставрації, були підхоплені іншими її співвітчизницями. У 1736 році в Англії було створено Шекспірівський жіночий клуб (Shakespeare Ladies Club),

⁸ Suzuki M. “Gender, the Political Subject, and Dramatic Authorship: Margaret Cavendish “Loves Adventures” and the Shakespeare Example / M. Suzuki // Cavendish and Shakespeare: Interconnections / [ed. by K. Romack, J. Fitzmaurice]. – Aldershot : Ashgate Publishing, Ltd., 2006. – P. 107.

⁹ Bennett A.G. Testifying in the Court of Public Opinion: Margaret Cavendish Reworks “The Winter’s Tale” / A. G. Bennett // Cavendish and Shakespeare: Interconnections / [ed. by K. Romack, J. Fitzmaurice]. – Aldershot : Ashgate Publishing, Ltd., 2006. – P. 85–102.

¹⁰ Thompson A., Roberts S. Women Reading Shakespeare, 1660–1900: An Anthology of Criticism / A. Thompson, S. Roberts. – Manchester : Manchester University Press, 1997. – P. 11.

¹¹ Cavendish M. Op. cit. – P. 177.

який відіграв помітну роль у формуванні пієтетного ставлення англійців до свого генія¹². Діяльність цього клубу мала здебільшого просвітницько-патріотичний характер і спрямовувалася на творення іміджу Шекспіра як поета, що втілює найвищий злет національного духу. Представниці клубу активно підтримали спорудження у Вестмінстерському абатстві монумента Великому Барду. Вирізьблена фламандським скульптором Пітером Шимейкерсом статуя драматурга була встановлена у 1740 році в так званому Куточку Поетів. Водночас, вони докладали чимало зусиль для того, щоб на театральних сценах, де в той час переважали комедії часів Реставрації та італійські опери, ставилися п'єси В. Шекспіра¹³.

Відлуння успіхів Шекспірівського жіночого клубу, який виступав проти засилля “чужого” в англійській культурі та зробив чимало корисного для “відродження” спадщини великого поета і драматурга на його рідній землі, міститься в епілозі до трагедії Джорджа Лілло “Марина” (“Marina”, 1738):

*When worse than barbarism had sunk your taste,
When nothing pleas'd but what laid virtue waste,
A sacred band, determin'd, wise, and good,
They jointly rose to stop th'exotick flood,
And strove to wake, by Shakespeare's nervous lays,
The manly genius of Eliza's days*¹⁴.

Завдяки дослідженню М. Добсона сьогодні стали відомі імена трьох найактивніших учасниць Шекспірівського жіночого клубу – Сюзанни Ешлі Купер, Елізабет Бойд і Мері Каупер, а також плідні результати їх культурницької діяльності.

¹² Avery E.L. The Shakespeare Ladies Club / E. L. Avery // Shakespeare Quarterly. – 1956. – Vol. 7. – No. 2. – P. 153.

¹³ Thompson A., Roberts S. Op. cit. – P. 210.

¹⁴ Цит. за: Dobson M. The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769 / M. Dobson. – Oxford : Clarendon Press, 1992. – P. 154.

Очолювала Клуб Сюзанна Ешлі Купер (1710–1758), дружина четвертого графа Шефтсбері, яка прославилася своєю меценатською діяльністю та всіляко заохочувала популяризацію Шекспірових творів серед сучасників. У поемі англійського перекладача і поета Томаса Кука “Послання високоповажній графині Шефтсбері, з прологом і епілогом, присвяченими Шекспірові та його творам” (“An Epistle to the Right Honourable The Countess of Shaftsbury, with a Prologue and Epilogue on Shakespeare and his Writings”, 1743) С. Купер порівнюється з “ангелом-охоронцем”, який спонукає занурене у сон століття прокинутися та уважно перечитати Шекспірові сторінки, щоб отримати насолоду від пізнання вічних істин:

*Fair Patroness of long departed Worth,
O! Thou, who lately call'd our Genius forth.
Who, like a Guardian Angel, didn't inspire
Thousands, and taught them what they should admire;
O! Thou, whose Spirit wak'd a drowsy Age
To pay a due Regard to Shakespeare's Page,
To thee the richest Gift of Fame we owe,
That Truth can give, or Fancy can bestow*¹⁵.

Друга активістка Шекспірівського жіночого клубу Елізабет Бойд відома як авторка п'єси “Дон Санчо: або студентські забаганки” (“Don Sancho: Or, The Students Whim”, 1739), в якій знайшли відбиток ті умонастрої, що передували встановленню згадуваного пам'ятника у Вестмінстерському абатстві. У п'єсі йдеться про те, як троє студентів та чаклун-некромант на ім'я Дон Санчо викликають привид Шекспіра і опівночі заманюють його до Оксфордського ботанічного саду. В цьому саду, завдяки божественним діям Мінерви, з'являється

¹⁵ Цит. за: Ritchie F. The Influence of the Female Audience on the Shakespeare Revival of 1736–1738: The Case of the Shakespeare Ladies Club / F. Ritchie // Shakespeare and the Eighteenth Century / [ed. by P. Sabor, P. E. Yachnin]. – Hampshire ; Burlington : Ashgate Publishing, Ltd., 2008. – P. 59.

пам'ятник поетові. Після того, як хмара понесе дух Шекспіра до Елізіуму, ця споруда залишиться на землі як втілення його вічної присутності у нашому світі¹⁶. У пролозі п'єси наголошується, що представниці Шекспірівського жіночого клубу відіграли визначну роль у спорудженні статуї драматурга:

*Ladies your Aid, or we shant win a Heart;
Be Just, Be Kind, theres Mercy in those Eyes,
Minervas Triumph, be the Fair Ones Prize;
Whose Magick Charms, controul the learned sage,
And once again, bid Shakespear bless the Stage;
Soul-Soothing Shade, rouz'd by a Woman's Pen,
To Check the impious Rage of lowless Men*¹⁷.

Мері Каупер, третя відома учасниця Клубу, теж була письменницею. У своїй поемі “Про ініційоване дамами у 1738 році відродження шекспірівських п'єс” (“On the Revival of Shakespear's plays by the Ladies in 1738”) вона говорить про те, що сама богиня Мінерва надихнула жінок на “воскресіння” Шекспіра, щоб спасти цінні скарби англійської літератури:

*At last the Goddess her own Sex inspires,
Fills with her Strength, & warms with all her Fires,
See Wisdom, like a Stream, whose rapid Course
Has long been stopp'd, now with redoubled Force
Breaks out – the softer Sex redeems the Land
And Shakespear lives again by their Command*¹⁸.

На процес канонізації Шекспіра у XVIII ст. суттєво вплинула також і літературна діяльність трьох англійських письменниць – Шарлотти Леннокс (1730?–1804), Елізабет Монтегю (1718–1800) та Елізабет Гріффіт (1727–1793). Прикметно, що всі вони поєднували власну творчу

¹⁶ Детальніше про цю п'єсу див.: Dobson M. The Making of the National Poet: Shakespeare, Adaptation and Authorship, 1660–1769 / M. Dobson. – Oxford : Clarendon Press, 1992. – P. 152.

¹⁷ Цит. за: Dobson M. Op. cit. – P. 152.

¹⁸ Цит. за: Ritchie F. Op. cit. – P. 60.

діяльність з літературною критикою та активною участю у культурному і громадському житті.

Шарлотта Леннокс, приміром, не лише була здібною поетесою, яка володіла кількома мовами, але й мала яскраво виражений дослідницький талант. Саме вона першою звернула увагу на доцільність прискіпливого вивчення першоджерел Шекспірових творів з метою увиразнення художніх новацій драматурга. Проаналізовані нею першоджерела були перекладені на тогочасну англійську мову, доповнені критичними зауваженнями та видані у вигляді тритомної праці “Ілюстрований Шекспір” (“Shakespeare Illustrated”, 1753–1754). Перший том присвячений джерелам комедій “Міра за міру”, “Кінець діло хвалить”, “Дванадцята ніч”, трагедій “Ромео і Джульєтта”, “Отелло”, “Цимбелін” і “Макбет”. У другому томі викладено матеріал стосовно “Зимової казки”, “Комедії помилок” і “Гамлета”. Третій том містить першоджерела комедій “Два веронці” та “Багато галасу з нічого”, трагедій “Троїл і Кресіда” і “Король Лір”, а також історичних хронік “Річард II”, “Річард III”, “Генріх IV (перша частина)”, “Генріх V”, “Генріх VI (перша, друга і третя частини)”, “Генріх VIII”. Ш. Леннокс супроводжує художні тексти ґрунтовним компаративним аналізом спільностей та відмінностей між Шекспіровими п’єсами та їхніми першоджерелами. Говорячи про манеру зображення дійсності, притаманну драматургові, вона постійно підкреслює його “майстерність ... у зображенні справжнього життя, завдяки якій його репутації нічого не загрожує допоки не зміниться сама людська природа”¹⁹.

Покровителька мистецтв і письменниць Елізабет Монтегю (1718–1800)²⁰ у 1760-х роках заснувала у своєму салоні літературний гурток “Товариство синіх

¹⁹ Цит. за: Thompson A., Roberts S. Op. cit. – P. 16.

²⁰ Шанувальники таланту Елізабет Монтегю називали її “Мадонною” і “Амадіссю”, метафорично вказуючи на її чесноти та вишуканість.

панчіх” (The Blue Stockings Society)²¹. Його пред-
ставники, серед яких було чимало відомих осіб, зокрема
лексикограф, літературний критик і поет Семюел Джон-
сон, актор Девід Гаррік, юрист Вільям Палтні, політик
Джордж Літтелтон, поетеса і перекладачка Елізабет
Картер, літератор і філантроп Ганна Мор, поетеса Анна
Летіція Барбо, письменниця Фанні Берні та ін., віддавали
перевагу інтелектуально-просвітницькій та літературній
діяльності перед грою в карти²². “Королева синіх панчіх”
(так охрестив Е. Монтегю сам Семюел Джонсон)²³ також
прославилась як літературний критик. В “Есе про
творчість і геній Шекспіра” (An Essay on the Writings and
Genius of Shakespeare, 1769) вона проголосила останнього
найвеличнішим національним поетом. Вступаючи в
полеміку з Вольтером, який назвав англійського генія
“п’яним дикуном”, Е. Монтегю писала: “...Його цінували
сучасники, ним захоплювались наступні покоління, його
обожнюють і сьогодні. Його достоїнства ставляться під
сумнів недоріками, його хиби викликають глузливі жарти
тільки з боку недолугих критиків; водночас, з часів його
життя не знайшлося жодного великого поета, жодного
великого критика, який би не згадав про нього з най-
глибшою пошаною, за винятком одного містера Вольтера,
чий переклад часто, а критичні зауваження ще частіше

²¹ За однією з версій, своєю назвою гурток завдячує вченому-ботаніку і письменнику Бенджаміну Стілінгфліту (1702–1771), який, не зважаючи на світські умовності, завжди надягав вовняні панчохи замість приписуваних етикетом чорних шовкових. До такої обдарованої людини як Стілінгфліт всі ставились з глибокою пошаною, тож коли він був відсутній, виговували: “Ми не в змозі жити без синіх панчіх”. Пізніше цей гурток знайшов художнє відображення в поемі “Синя панчоха або дискусія” (“The Bas Bleu, or, Conversation”, 1784) релігійної письменниці і філантропа Ганни Мор.

²² Lore N.E. The Queen of the Bluestockings / E. N. Lore // The Outlook. – 1906. – Vol. 83. – № 9. – P. 525.

²³ Thompson A., Roberts S. Op. cit. – P. 22.

доводять, що він не зміг повністю зрозуміти Слів Автора, тож, вочевидь, не зміг збагнути сутності його творчості”²⁴.

Відомий актор і драматург Девід Гаррік присвятив Елізабет Монтегю поему “Сон” (1771). Написана в патріотично-націоналістичній тональності ця поема висвітлює значення Шекспіра для світової літератури і театру. В ній міститься декілька пасажів, що відображають роль Е. Монтегю, яка наважилася кинути виклик “найвизначнішому з-поміж синів Франції” та підняти спис на захист Барда у відновленні репутації її великого співвітчизника:

*Warm from the Iliad, when with Lightning's Speed,
Pallas disguis'd saves Gallant Diomede,
And wounds the God of War – my heated brain
In Sleep rais'd Phantoms on th'embattled Plain:
I saw, arm'd all in brass, with haughty air,
Stalk, like a mighty chief, the bold Voltaire,
The Gallic God of literary war !
A giant he, among the Sons of France
And at our Shakespear pois'd his glitt'ring Lance.
Our rush'd a Female to protect the Bard,
Snatch'd up her Spear, and for the fight prepar'd:
Attack'd the Vet'ran, pierc'd his Sev'n-fold Shield,
And drove him wounded, fainting from the field.
With Laurel crown'd, away the Goddess flew,
Pallas confest then open'd to our view,
Quitting her fav'rite form of Montagu²⁵.*

Ірландська письменниця і драматург Елізабет Гріффіт була відома сучасникам як талановита актриса, що виконувала в дублінському театрі “Смок-Еллі” ролі трагедійних шекспірівських героїнь (Джुльєтти і

²⁴ *Montagu E. Introduction / An Essay on the Writings and Genius of Shakespear: Compared with the Greek and French Dramatic Poets ; with Some Remarks Upon the Misrepresentations of Mons. de Voltaire / E. Montagu. – L. : J. and H. Hughes, 1770. – P. 10-11.*

²⁵ Цит. за: *Thompson A., Roberts S. Op. cit. – P. 22-23.*

Корделії). У контексті шекспірознавчої гендеристики на особливу увагу заслуговує опублікована нею книга “Моральність Шекспірової драми” (*The Morality of Shakespeare's Drama Illustrated*, 1775). До цього видання, що присвячене Девіду Гарріку, ввійшли комедії Шекспіра, а також власні коментарі Е. Гріффіт стосовно етичних домінант в його п’єсах.

У передмові вона висловлює захоплення генієм Шекспіра, називаючи його “дивом винахідливості, кодексом моралі та скарбницею філософської мудрості”²⁶. Цитуючи багатьох adeptів творчості драматурга – Бена Джонсона, Александра Поупа, Семюела Джонсона, Джорджа Літтелтона, Вільяма Ворбертона, абата Леблана – вона вшановує і Елізабет Монтегю, яка заслуговує на особливу повагу за те, що спромоглася перемогти в диспуті з таким собі Вольтером, “посереднім критиком” та “дріб’язковим філософом”²⁷. Продовжуючи справу великої попередниці, Елізабет Гріффіт теж намагається полемізувати з французьким просвітителем, стверджуючи, що творчість Шекспіра є “не копією життя, а його моделлю, він вдивляється не в книжки, а у навколишній світ...”²⁸.

У своєму дослідженні письменниця пропонує стислий переказ того чи іншого шекспірівського твору, детальний аналіз дій персонажів, і, коментуючи їх слова, виокремлює ключові моральні концепти та висловлює власну думку щодо гостроактуальних для англійців тем (англійська нація, освіта, місце жінки у суспільстві, героїзм, кохання, шлюб тощо). Приміром, наводячи монолог Трінкуло з другої сцени другої дії драми “Буря” (коли герой після зустрічі із потворним дикуном

²⁶ *Griffith E. The morality of Shakespeare's drama Illustrated* / E. Griffith. – N.Y. : AMS Press, 1971. – P. 5.

²⁷ *Ibid.* – P. 5.

²⁸ *Ibid.* – P. 5.

Калібаном став натякати на пристрасть будь-якого англієця до заморських див та готовність щедро витрачати гроші за їх перегляд), вона надає коментар, просякнутий патріотичним пафосом: “Жодна нація у світі так не славиться своєю схильністю до милосердя, гуманності та щедрості, як англійська”²⁹.

У зв’язку з драмою “Буря” та комедією “Як вам це сподобається” Е. Гріффіт порушує питання освіти. Вона зазначає, приміром, що п’єса “Як вам це сподобається” починається з рефлексій стосовно вкрай важливої суспільної справи – дитячої освіти. “Чоловіки, – продовжує вона, – частіше переймаються вигодовуванням худоби та наведенням порядку у хліву, ніж вихованням своїх нащадків, їх майбутньою долею та репутацією”³⁰.

Шекспір у цьому контексті постає як учитель, до якого варто прислухатися. Е. Гріффіт робить цікаві узагальнення про місце представниць жіночої статі в суспільстві, а також про те, що в комедіях драматурга зустрічаються оригінальні коментарі з цього приводу, дотепні поради жінкам “не відхилятися від приписів і норм поведінки, встановлених для їхньої статі. Тільки-но вони наважуються зробити найменший крок убік на своєму життєвому шляху, вони чи не напевно взагалі збиваються на манівці”³¹. Цю думку вона ілюструє словами, вкладеними Шекспіром³² у уста Розалінди і Селії (І, 3)³³. Як бачимо, Е. Гріффіт приділяє особливу

²⁹ Ibid. – Р. 9.

³⁰ Ibid. – Р. 9.

³¹ Ibid. – Р. 71–72.

³² *Шекспір В.* Як вам це сподобається / Твори : в 6 т. / В. Шекспір ; [пер. з англ. О. Мокровольського]. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 4. – С. 103.

³³ *Rosalind*: “O how full of briars is this working-day world!” (“О, скільки тернів у цьому буденному світі!”)

Celia: “They are but burs, cousin, thrown upon thee in holiday foolery. If we walk not in the trodden paths our very petticoats will catch them” (“Ні, це просто реп’яхи, сестрице, кинуті на тебе у святкових пустошах; коли ми

увагу тим аспектам творчості драматурга, що мають суспільне значення та корелюються з гендерною проблематикою. Вона неодноразово акцентує увагу на значенні його п'єс для жіноцтва та на потребі вирішенні низки складних соціальних питань, пов'язаних з роллю освіти, місцем жінки в сім'ї й суспільстві тощо.

На початку XIX ст. твори Великого Барда стали більш доступними для жіночої і дитячої аудиторії, і вагомий внесок у цю справу зробили жінки, зокрема Генрієтта Баудлер (1754–1830) та Мері Лемб (1764–1847).

Генрієтта Баудлер ініціювала публікацію чотиритомного видання “Шекспір для сімейного читання” (“Family Shakespeare”, 1807). У передмові вона написала, що прагне “ознайомити юного читача з багатогранною красою творчості цього автора, уникаючи при цьому тих речей, які можуть спричинити соромливий рум'янець на невинних щоках”³⁴. Згідно задекларованої інтенції, Г. Баудлер виключила з оригіналу десять відсотків тексту, зокрема епізоди з експліцитною та імпліцитною репрезентацією сексуальних стосунків. Тому “Шекспір для сімейного читання”, відкоригований на догоду суспільній моралі, вважається першим шекспірівським виданням, з якого були вилучені слова і вислови, неприпустимі у сімейному оточенні. Коли ця праця побачила світ, феномен “очищення” класичних текстів з метою підвищення морального рівня читацької публіки набув надзвичайної популярності і отримав назву “баудлеризація”³⁵. Якщо до 1850 року нараховувалось сім шекспірівських видань, де були усунуті небажані

ходимо невторованими стежками, вони самі чіпляються до наших спідниць”).

³⁴ Цит. за: *Kemp T.D. Women in the Age of Shakespeare* / T. D. Kemp. – Santa Barbara : ABC-CLIO LLC, 2010. – P. 166.

³⁵ *Green J. Family Shakespeare* / J. Green, N. J. Karolides // *Encyclopedia of Censorship*. – N.Y. : Infobase Publishing, 2009. – P. 170.

лексичні одиниці, то до 1900 року їхня кількість зросла до п'ятдесяти³⁶.

У тому ж таки 1807 році побачило світ оригінальне видання – прозова адаптація творів Великого Барда, розрахована на дитячу аудиторію, – “Шекспірівські історії, адресовані юному читачеві” (“*Tales from Shakespeare : Designed for the Use of Young Persons*”, 1807). Ініціаторами цього проекту стали відомий філософ і журналіст Вільям Годвін та його дружина Мері-Джейн, які хотіли розширити бібліотеку своїх дітей³⁷. Для здійснення свого задуму вони запросили Мері та Чарльза Лембів (сестру і брата), які стали співавторами збірки.

Із двадцяти представлених у книзі історій, що є, по суті, переказами шекспірівських сюжетів, чотирнадцять написала Мері³⁸. Її перу належить і вступна стаття, де роз'яснюється сутність задуму адаптації. Прикметно, що вона вважала своєю цільовою аудиторією саме дівчат, пояснюючи у передмові, що “хлопчикам зазвичай дозволяється користуватися батьківською бібліотекою в більш ранньому віці, ніж дівчатам”³⁹. Книга Лембів мала такий величезний успіх, що до 1900 року перевидавалася 74 рази, включаючи переклади іноземними мовами – німецькою, шведською, французькою, іспанською і навіть бенгальською⁴⁰.

У XIX столітті помітно зросла кількість шекспірознавчих праць, написаних жінками. Як і в попередні часи,

³⁶ Green J. Op. cit. – P. 171.

³⁷ Thompson A., Roberts S. Op. cit. – P. 49.

³⁸ Мері Лемб переробила такі п'єси Шекспіра: “Буря”, “Сон літньої ночі”, “Зимова казка”, “Багато галасу з нічого”, “Як вам це сподобається”, “Два веронці”, “Венеціанський купець”, “Цимбелін”, “Кінець діло хвалить”, “Приборкання норавливої”, “Комедія помилок”, “Міра за міру”, “Дванадцята ніч” і “Перікл, цар Тірський”.

³⁹ Lamb Ch. *Tales from Shakspeare: Designed for the Use of Young Persons* / Ch. Lamb, M. Lamb. – [5th ed.]. – L. : Baldwin and Cradock, 1831. – P. 376.

⁴⁰ Thompson A., Roberts S. Op. cit. – P. 50.

на їх сторінках домінував апологетичний пафос, прославлявся високий інтелект жіночих персонажів Шекспіра, їхня відданість, внутрішня сила і мужність. Однією з тих, хто звів жінок, створених Шекспіром, на п'єдестал пошани, була британська письменниця Анна Джеймсон (1794–1860). У книзі “Моральні, поетичні та історичні характеристики жінок” (“Characteristics of Women, Moral, Poetical, and Historical”, 1832), яка згодом декілька разів перевидавалася під назвою “Героїні Шекспіра” (“Shakespeare's Heroines” або “Shakespeare's Female Characters”), вона запропонувала класифікацію шекспірівських жіночих образів, виокремивши чотири групи жінок. При цьому відправною точкою було обрано такі критерії, як інтелект (Порція, Ізабелла, Розалінда), любовні пристрасті й сила уяви (Джुльєтта, Гелена, Пердіта, Віола, Офелія, Міранда), почуття й емоції (Герміона, Дездемона, Імогена, Корделія). Четверту ж групу склали історичні персонажі (Клеопатра, Октавія, Волумнія, Констанс, королева Елінора, Бланш, Леді Персі, Маргарита Анжуйська, королева Катерина Арагонська, Леді Макбет). Такий розподіл письменниця пояснювала тим, що для одних героїнь найважливішими є риси характеру, а для інших – їхня роль в історії. Головна перевага Порції, Ізабелли і Розалінди, приміром, полягає в тому, що усі вони наділені унікальними розумовими здібностями⁴¹; Джульєтта є втіленням кохання⁴²; а Імогена, Дездемона і Герміона виступають “взірцями справедливості, доброти і слухняності у шлюбі..., вражають витонченістю почуттів”⁴³.

⁴¹ Jameson A.B. Shakespeare's Female Characters: An Appendix to Shakespeare's Dramatic Works / A. B. Jameson. – Bielefeld : Velhagen and Klasing, 1843. – P. 34-35.

⁴² Ibid. – P. 85.

⁴³ Ibid. – P. 164.

Аналізуючи історичні жіночі образи, А. Джеймсон відзначає напрочуд правдиве зображення тих персонажів, що мали історичних прототипів, а також на спроможність Шекспіра збагнути суперечливість їхніх характерів. Не виникає жодних сумнівів, заважає вона, що шекспірівська Клеопатра – це та сама “рідкісна єгиптянка” з її незрівняною грацією, жіночими хитрощами, вибухами нестримного темпераменту, жвавою уявою, капризністю і віроломством, ніжністю і справедливістю, царською гордістю і величним духом⁴⁴. Зосереджуючи увагу на дослідженні характерів реальних історичних осіб та на способах їх зображення у п’єсах Шекспіра, А. Джеймсон розрізняє категорії “жінка” та “літературна героїня”. До бінарної опозиції “жінка” / “літературна героїня” вона звертається також при характеристиці тих шекспірівських жіночих образів, що відносяться до інших груп. Цікавим є те, що кожна літературна героїня співвідноситься при цьому з певною історичною добою, гендерному ідеалу якої вона відповідає. Так Розалінда, на думку дослідниці, могла б бути еталоном жінки Вікторіанської епохи, тоді як Джульєтту, наслідування якій може породити проблеми у поведінці молодих англійок, краще розглядати сучасникам виключно як художній персонаж. Уникаючи чіткого теоретичного обґрунтування вищезазначеного дуалізму, письменниця постійно лавірувала між двома площинами – моральними установками соціуму та дослідженням поетики образів шекспірівських жіночих персонажів. При цьому вона виокремлювала ідеальні взірці жіночої поведінки, на які слід спиратися жінкам XIX століття.

Книга А. Джеймсон, що за своїми засадничими принципами суголосна ідеям фемінізму, який набував у ті часи значної потужності, була досить високо оцінена

⁴⁴ Ibid. – P. 233.

читацьким загалом і до 1911 року перевидавалася сорок разів⁴⁵. Вона суттєво вплинула на уявлення і дослідницькі орієнтири інших жінок-літераторів не лише у Великій Британії, але й на американському континенті.

У 1859 році побачила світ праця американки Генрієтти Лі Палмер “Стретфордська галерея; або шекспірівське сестринство” (“The Stratford Gallery; or, The Shakespeare Sisterhood”, 1859), в якій знайшли розвиток ідеї, суголосні думкам А. Джеймсон. Вплив цієї англійської письменниці-шекспірознавця відчувається і у таких критичних працях, як “Дівочий сад Шекспіра” (“Shakespeare's Garden of girls”, 1885) Мадлен Лей-Ноел Елліотт та “Про шекспірівські жіночі персонажі” (“On some of Shakespeare's Female Characters”, 1885) Гелени Фосіт Мартін. У цих книгах, адресованих юним читачкам, оспівуються освіченість, терплячість, цнотливість і дівоча скромність Шекспірових героїнь.

Особливий внесок у розвиток шекспірівських студій належить письменниці Мері Кауден Кларк (1809–1898), яка все своє життя присвятила дослідженню біографії та творчого доробку Барда і стала першою жінкою-видавцем повного зібрання його творів. У співпраці із своїм чоловіком Чарльзом Кауденом Кларком вона понад десять років розробляла “Алфавітний покажчик до творів Шекспіра” (“Concordance to Shakespeare's works, a Verbal Index to all the Passages in the Dramatic Works of the Poet”, 1845)⁴⁶. Згодом вона ініціювала видання “Шекспірівських висловів” (“Shakespeare proverbs; or, the Wise Saws of our wisest Poet collected into a Modern Instance”, 1848), уклала п'ятитомну збірку з п'ятнадцяти історій під назвою

⁴⁵ Ziegler G. Women and Shakespeare / G. Ziegler // Shakespeare in the Nineteenth Century / [ed. by G. Marshall]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – P. 218.

⁴⁶ Ця праця стала гідною заміною алфавітних вказівників, укладених раніше Семюелом Ейскафом (“Copious Index to... Shakespeare”, 1790) та Френсісом Твіссом (“Complete Verbal Index...”, 1805–1807).

“Юність Шекспірових героїнь” (“The Girlhood of Shakespeare's Heroines”, 1850–1855), видала повне зібрання виправлених творів В. Шекспіра (“Shakespeare's Works, edited with a scrupulous revision of the text”, 1860), а також підготувала до друку фундаментальну літературознавчу працю “Ключ до Шекспіра” (“The Shakespeare Key, unlocking the Treasures of his Style, elucidating the Peculiarities of his Construction, and displaying the Beauties of his Expression; forming a Companion to “The Complete Concordance to Shakespeare”, 1872).

Характеризуючи здобутки жіночої шекспірознавчої критики XIX ст., сучасний дослідник Гейл Маршал зазначає, що “Шекспір знайшов справжнє визнання у жіночій аудиторії, сприяв входженню жіноцтва до кола літературних критиків і вчених, яке раніше вважалося виключно чоловічим, відкрив перед актрисами можливість здобуття широкої популярності, культурного статусу та фінансової стабільності. Для жінок XIX ст. Шекспір став своєрідною хитрою зброєю: будучи беззаперечним символом національної величі, він міг використовуватися ними також і з більш бунтарською метою”⁴⁷.

У XX столітті спостерігається потужний вплив фемінізму на розвиток шекспірознавства, що призводить до появи нових сфер наукового інтересу, таких, як вивчення різноманітних маніфестацій патріархатного дискурсу в п'єсах Шекспіра, дослідження жіночої присутності в його текстах, осмислення впливу його творчості на формування гендерних стереотипів. У середині 1970-х років починає формуватися шекспірознавча гендеристика, яка акумулює досвід феміністичної критики та гендерних студій. Одним із лідерів цього руху вважається Джульєт Дазінбер, чия монографія “Шекспір

⁴⁷ Marshall G. Introduction / G. Marshall // Jameson, Cowden Clarke, Kemble, Cushman: Great Shakespeareans / [ed. by G. Marshall]. – L.; N.Y.: Continuum International Publishing Group, 2011. – Vol. 7. – P. 10.

про природу жінок” (“Shakespeare and the nature of Women”, 1975) стала своєрідним вибухом у шекспірознавстві. Дослідниця наважилася по-новому прочитати тексти англійського генія, за якими закріпився статус “біблії британської культури”. У передмові до другого видання (1995 р.), яка має назву “Поza битвою?”, авторка наголошує, що з моменту першої публікації вона разом з іншими феміністично-орієнтованими дослідницями “вступила у кривавий бій”⁴⁸. Сутність цієї битви полягає в тому, щоб, спираючись на тексти, освячені авторитетом Шекспіра, продемонструвати, наскільки вагомим було і має бути місце жінки в історії і культурі.

“Аристократки англійського двору, – пише Дж. Дазінбер, – підтверджували думку Мора про рівність жінок і чоловіків в інтелектуальному плані. Дружини Генріха VIII Анна Клевська та Кетрін Парр славилися своєю освіченістю. Цю лінію продовжує ціле сузір’я жінок від леді Маргарет Бомонт до Маргарет Попер і Елізабет Кук. Високоповажні англійки XVI століття захоплювались ідеєю емансипації і в цьому вони могли позмагатися з освіченими жінками італійського Відродження, подібними до Вітторії Колони. Вони палко боролись за рівноправ’я і незрідка перемагали у своїй боротьбі. Шекспір добре знав про це, і високий інтелектуалізм його придворних жінок – Беатріче, Розалінди або Гелени у п’єсі “Кінець діло хвалить” – ґрунтується на реаліях тогочасного англійського життя”⁴⁹.

Дж. Дазінбер обстоює тезу, що творчість Шекспіра і елізаветинська драма в цілому були феміністськими за своїм характером, що дається взнаки у підвищеному інтересі до зображення жіночих персонажів та розши-

⁴⁸ *Dusinberre J. Shakespeare and the Nature of Women / J. Dusinberre. – [2nd ed.] – L. : Macmillan Press Ltd ; N.Y. : St. Martin Press, Inc., 1996. – P. 11.*

⁴⁹ *Dusinberre J. Op. cit. – P. 2.*

ренні діапазону жіночих функцій у п'єсах⁵⁰. Це, на думку дослідниці, пояснюється не тільки прагненням драматургів здобути прихильність публіки, значну частину якої складала жіноча аудиторія, але і їх внутрішньою потребою висловити своє критичне ставлення до усталеного в мистецтві попередніх часів упередженого зображення жінки⁵¹.

Наступним важливим кроком у розвитку шекспірознавчої гендеристики стала публікація наукової збірки "Роль жінки: феміністична критика Шекспіра" ("The Woman's part: Feminist Criticism of Shakespeare", 1980) за редакцією К.Р.С. Ленц, Г. Грін і К.Т. Нілі. Автори статей, що увійшли до видання, переосмислюють традиційні уявлення про шекспірівських героїнь. На сторінках збірника детально аналізуються механізми формування парадигми взаємостосунків між представниками двох статей у шекспірівських п'єсах (К. Кан⁵², І.Г. Деш⁵³, Р. Сміт⁵⁴), в процесі текстологічного, культурологічного і театрознавчого аналізу висвітлюється роль жіночої природи і сексуальності (П.С. Берггрен⁵⁵, М.М. Мінер⁵⁶, Дж.К. Бін⁵⁷,

⁵⁰ Ibid. – P. 5.

⁵¹ Ibid. – P. 11-12.

⁵² Kahn C. Coming of Age in Verona / C. Kahn // The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare / [ed. by C. R. S. Lenz, G. Greene, C. Th. Neely]. – Champaign : University of Illinois Press, 1980. – P. 171–193.

⁵³ Dash I.G. A Penchant for Perdita on the Eighteenth-Century Stage / I. G. Dash // The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare... – P. 271–284.

⁵⁴ Smith B.R. Shakespeare and Masculinity / B. R. Smith. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – 192 p.

⁵⁵ Berggren P.S. The Woman's Part: Female Sexuality as Power in Shakespeare's Plays / P. S. Berggren // The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare... – P. 17–34.

⁵⁶ Miner M.M. "Neither mother, wife, nor England's queen": The Roles of Women in Richard III / M. M. Miner // The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare... – P. 35–55.

⁵⁷ Bean J.C. Comic Structure and the Humanizing of Kate in The Taming of the Shrew / J. C. Bean // The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare... – P. 65–78.

Дж. Хейз⁵⁸, К.К. Парк⁵⁹, Г. Грін⁶⁰, Дж. Ларсен Клейн⁶¹). М. Нові простежує зв'язок між значимістю жіночих персонажів у творах англійського драматурга та самоідентифікацією жінок, як актрис, так і пересічних реципієнтів⁶². К. МакКевін розглядає передумови формування жіночої субкультури та специфіку комунікації між жінками⁶³. Декілька статей цієї збірки присвячені з'ясуванню характеру і наслідків сексизму (К.Т. Нілі⁶⁴, Л. Джерел Лейнінгер⁶⁵, Ч. Фрей⁶⁶, К.Р. Стімпсон⁶⁷, М. Голке⁶⁸).

Одним із пріоритетних завдань феміністичної критики автори збірки "Роль жінки" проголошують

⁵⁸ Hays J. Those "soft and delicate desires": Much Ado and the Distrust of Women / J. Hays // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 79–99.

⁵⁹ Park C.C. As We Like It: How a Girl Can Be Smart and Still Popular / C. C. Park // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 100–116.

⁶⁰ Greene G. Shakespeare's Cressida: "A kind of self" / G. Greene // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 133–149.

⁶¹ Larsen Klein J. Lady Macbeth: "Infirm of purpose" / J. L. Klein // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 240–255.

⁶² Novy M. Shakespeare's Female Characters as Actors and Audience / M. Novy // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 255–270.

⁶³ McKewin C. Counsels of Gall and Grace: Intimate Conversations between Women in Shakespeare's Plays / C. McKewin // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 117–132.

⁶⁴ Neely C.Th. Women and Men in Othello: "What should such a fool / Do with so good a woman?" / C. Th. Neely // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 211–239.

⁶⁵ Jerrell Leininger L. The Miranda Trap: Sexism and Racism in Shakespeare's Tempest / L. Jerrell Leininger // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 285–294.

⁶⁶ Frey Ch. "O sacred, shadowy, cold, and constant queen": Shakespeare's Imperiled and Chastening Daughters of Romance / Ch. Frey // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 295–313.

⁶⁷ Stimpson C.R. Shakespeare and the Soil of Rape / C. R. Stimpson // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 56–64.

⁶⁸ Gohlke M. "I wooed thee with my sword": Shakespeare's Tragic Paradigms / M. Gohlke // *The Woman's Part. Feminist Criticism of Shakespeare...* – P. 150–170.

виявлення характеру кореляції поглядів Вільяма Шекспіра з патріархатним каноном. Це дозволить, зрештою, дати відповідь на запитання, ким був Шекспір: речником чи критиком патріархатних ідей та цінностей? Проблема ставлення Барда до патріархату все ще залишається дискусійною, адже візія жінок у різних його творах є неоднозначною і часом навіть суперечливою.

Розвиток гендерного шекспірознавства кінця ХХ – початку ХХІ ст. позначений помітним розширенням проблемно-тематичного спектру та збагаченням дослідницького інструментарію за рахунок активної імплементації здобутків психоаналізу, нового історизму та культурного матеріалізму.

Об'єктом багатьох сучасних розвідок виступає кореляція шекспірівського тексту з соціокультурним контекстом. С. Оргел, зокрема, окреслює панораму гендерних маніфестацій в англійській ренесансній драмі крізь призму соціокультурної ситуації⁶⁹. Л. Ламперт на матеріалі “Венеціанського купця”, виявляє специфіку авторських стратегій репрезентації двох категорій – “жінки” та “єврея” – і з'ясовує, як вони співвідносяться з категорією “християнин”⁷⁰. М.А. Тассі досліджує мотивацію гніву і помсти з боку жінок у шекспірівських творах⁷¹, К.Л. Алфар, вивчаючи п'єси “Ромео і Джульєтта”, “Король Лір”, “Макбет”, “Антоній і Клеопатра” та “Зимова казка”, доводить, що мотивація вчинків шекспірівських героїнь ґрунтується не на природній

⁶⁹ Orgel S. Impersonations: The Performance of Gender in Shakespeare's England / S. Orgel. – Cambridge : Cambridge University Press, 1996. – 196 p.

⁷⁰ Lampert L. Gender and Jewish Difference from Paul to Shakespeare / L. Lampert. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2004. – 277 p.

⁷¹ The Art of English Poesy by George Puttenham. A Critical Edition [ed. by F. Whigham, W. A. Rebhorn]. – N.Y. : Cornell University Press, 2007. – 498 p.

злостивості, а на спротиві упередженому ставленню до їхньої природи⁷².

Ще однією сферою інтересу гендерного шекспірознавства постає вивчення різноманітних маніфестацій патріархатного дискурсу в п'єсах Шекспіра та особливостей репрезентації гендерних стосунків. Д. Каллаган, приміром, виявляє способи застосування шекспірівськими персонажами маніпуляції гендерною ідентичністю у комедії “Дванадцята ніч”⁷³. Н. Корда на матеріалі комедій “Приборкання норавливої”, “Віндзорські жартівниці”, трагедії “Отелло” та романтичної драми “Міра за міру” висвітлює особливості шекспірівської репрезентації жіночої суб'єктивності, що розглядається в контексті англійського ренесансного соціуму, в якому жінка розцінювалася як об'єкт торгового обміну між чоловіками⁷⁴. М. Нові об'єктом свого дослідження обирає специфіку конструювання Шекспіром гендерних відносин між закоханими, подружжям, родичами (батьками та дітьми)⁷⁵, а В. Шоркhubер розглядає способи маніфестацій концепту “гендер” у трагедіях “Макбет” та “Антоній і Клеопатра”⁷⁶.

На перехресті інтересів нового історизму, культурного матеріалізму та гендеристики постає вивчення механізмів формування гендерної ідентичності за часів

⁷² *Alfar C.L. Fantasies of Female Evil: The Dynamics of Gender and Power in Shakespearean Tragedy / C. L. Alfar. – Newark : University of Delaware Press, 2003. – P. 254.*

⁷³ *Callaghan D. Shakespeare without Women: Representing Gender and Race on the Renaissance Stage / D. Callaghan. – L. : Routledge, 1999. – P. 240.*

⁷⁴ *Korda N. Shakespeare's Domestic Economies: Gender and Property in Early Modern England / N. Korda. – Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2002. – P. 288.*

⁷⁵ *Novy M. Love's Argument: Gender Relations in Shakespeare / M. Novy. – Chapel Hill : University of North Carolina Press, 2011. – P. 248.*

⁷⁶ *Schörkhuber V. The Representation of Gender in Shakespeare's “Macbeth” and “Antony and Cleopatra” / V. Schörkhuber. – Munich : Grin Verlag, 2007. – P. 36.*

Шекспіра і в наші дні. М.Л. Гауелл, розглядаючи парадоксальні прояви маскулінної ідентичності, доводить, що у трагедії “Макбет” домінування геройської маскулінності не тільки сприяє зміцненню влади і авторитету персонажа, але й стає причиною деконструкції його чоловічої ідентичності⁷⁷. Б.Р. Сміт з’ясовує роль соціальних імплікацій, медичних концепцій та етичних ідеалів у конструюванні маскулінної ідентичності шекспірівських протагоністів, а також виявляє специфіку її протиставлення “Іншому” (жінці, чужоземцю, істоті, нижчій за соціальною ієрархією)⁷⁸.

В останні роки особливої популярності серед представників шекспірознавчої гендеристики набувають крос-гендерні дослідження. Д. Менн, зокрема, вивчає вплив крос-гендерної традиції єлизаветинської Англії на природу шекспірівських жіночих ролей⁷⁹. М. Шапіро висвітлює особливості репрезентації концепту крос-гендеру у драматургії Шекспіра, розглядаючи літературний мотив перевдягання на тлі тогочасного соціокультурного контексту. Дослідник наводить низку історичних прикладів крос-гендерного перевдягання лондонських жінок, яких було покарано за гомоеротичні практики і проституцію⁸⁰.

Наукова розвідка Е. Клетт присвячена аналізу тих сучасних театральних вистав, де ролі чоловічих персонажів, на кшталт короля Ліра, Просперо, Петруччо,

⁷⁷ Howell M.L. Manhood and Masculine Identity in William Shakespeare's "The Tragedy of Macbeth" / M. L. Howell. – N.Y. : University Press of America, 2008. – P. 49.

⁷⁸ Smith B.R. Shakespeare and Masculinity / B. R. Smith. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – P. 192.

⁷⁹ Mann D. Shakespeare's Women: Performance and Conception / D. Mann. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 304.

⁸⁰ Shapiro M. Gender in Play on the Shakespearean Stage: Boy Heroines and Female Pages / M. Shapiro. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1996. – P. 296.

Бенедікта, Річарда II, Річарда III, виконуються жінками. Дослідниця полемізує з театральними рецензентами, які вбачають руйнівний вплив таких театральних практик на світовий статус Шекспіра і на процес формування гендерної та національної ідентичності англійців. Е. Клетт наголошує, що жінки-виконавиці чоловічих ролей пропонують подивитися на творчість Великого Барда і на проблеми, пов'язані з гендерною та національною ідентичністю, під іншим кутом зору⁸¹.

Ч.А. Томас аналізує нетрадиційні стратегії постановок шекспірівських вистав у XXI століття і виявляє вплив гей-лесбійського континууму на мистецькі практики в цілому (крос-гендерний кастинг, візуальні алюзії, дизайнерські рішення) і на розвиток квір-театру, зокрема⁸².

Самостійну сферу дослідницької уваги у сучасному гендерному шекспірознавстві структурує проблематика, пов'язана з різноманітними адаптаціями шекспірівських творів та розробкою механізмів їх популяризації серед різних верств і категорій реципієнтів. Е. Хейтлі, приміром, вивчає способи репрезентації творчого доробку В. Шекспіра у дитячій літературі⁸³, а Л.М. Піттман – механізми конструювання соціальних ідентичностей (гендеру, класу і етносу) в різноманітних екранізаціях шекспірівських п'єс⁸⁴.

Підсумовуючи, зазначимо, що до досягнень феміністичного і гендерного шекспірознавства можна віднес-

⁸¹ *Klett E. Cross-Gender Shakespeare and English National Identity: Wearing the Codpiece* / E. Klett. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2009. – P. 220.

⁸² *Thomas C.A. Performing Queer Shakespeare* / C. A. Thomas. – Charleston : BiblioBazaar, 2011. – P. 250.

⁸³ *Hateley E. Shakespeare in Children's Literature: Gender and Cultural Capital* / E. Hateley. – L. : Taylor & Francis, 2008. – P. 21.

⁸⁴ *Pittman L.M. Authorizing Shakespeare on Film and Television: Gender, Class, and Ethnicity in Adaptation* / L. M. Pittman. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2010. – P. 257.

ти поліаспектне висвітлення проблематики, пов'язаної зі специфікою жіночих художніх образів, виявлення характеру конструювання гендерних відносин і крос-гендерних маніфестацій в окремих п'єсах, розкриття соціальної детермінованості та ролі владного дискурсу в художній репрезентації “жіночого голосу” в драматургії Шекспіра.

УДК: 821.111:821.161.2'42

Torkut Nataliya, Cherniak Yurii
(Zaporizhzhia)

Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: «Will you play upon this pipe?»

Торкут Наталія, Черняк Юрій. Український Гамлет і «гамлетизуюча» Україна: «Може б, ви заграли на цю флейту?»

Стаття присвячена аналізу специфіки актуалізації аксіологічного потенціалу Шекспірового «Гамлета» в українській поезії 1930-х – 1970-х років. Розглядаючи Шекспіра як засновника дискурсивності, автори демонструють потужність резонансу, спричиненого образом Гамлета в соціокультурному контексті радянської України. В умовах посилення тоталітарних тенденцій проблема гамлетівських вагань стала епіцентром протиборства двох антагоністичних світоглядних моделей. Перша, представлена поемою М. Бажана «Смерть Гамлета», вибудовувалася на апологетиці комуністичної ідеології і репрезентувала Принца Датського як zdegradovanу особистість, заглиблену в безплідні роздуми. Приписування герою Шекспіра чужих для нього ідей і рис призводило до деконструкції смислового ядра образу та деформації ціннісної семантики великої трагедії. Друга модель, що втілювалася у поезіях М. Рильського, Є. Плужника, Л. Первомайського, С. Голованівського, З. Кравцівського та В. Стуса, співвідносила гамлетівську ситуацію зі станом граничного буття, кризою ідентичності, екзистенційним відчаєм. При цьому Гамлет зберігав високий моральний статус, асоціюючись з рефлексивністю як способом подолання зневіри, зі здатністю до самопожертв та спроможністю протистояти диктату влади.

Ключові слова: В. Шекспір, Гамлет, аксіологічна семантика, ідеологія, М. Рильський, М. Бажан, Є. Плужник, Л. Первомайський, С. Голованівський, З. Кравцівський, В. Стус.

The cultural landscape of modern civilization cannot be imagined or reconstructed without an important bunch of philosophical, aesthetic and psychological ideas, which

emerged due to our dialogue with William Shakespeare. As Harold Bloom argues “Shakespeare’s plays were financially successful and appealed to many types of people. However, on top of this enormous popular success, his work was always cerebral and reflective. Rarely do today’s movies combine mass appeal and box office success with intense meditation on the world, but this is exactly what Shakespeare was able to do. Indeed, philosophy is built into Shakespeare’s dramatic style in the way he structures the plays as debates, as conversations that have not ended 400 years after the plays were first performed”¹

The waves of discussions arisen by Shakespeare’s heritage in Ukrainian intellectual space immediately after the appearance of the first translations of *Hamlet* (1860-s) haven’t been weakening for decades and their resonance is seen in different spheres of social life and existential searches of individuals. The Ukrainian nation can be easily compared to Hamlet. As a prominent poetess Lina Kostenko mentions, the Ukrainians are “a rarity, curio nation, lonely on its own lands, in its own big socium, and even more lonely in the universe of the humankind”². The aim of this article is to elucidate the resonance produced by the greatest Shakespeare’s tragedy in the Ukrainian poetry and emphasize the actualization of axiological semantics of *Hamlet* in the national cultural context.

In Ukraine as well as in other European countries Shakespeare proves to be more than an author of one or several genius works but he is a creator of something much more influential and impressive. He has been playing the role of an intellectual inspirer in the process of cross-cultural communication, encouraging further development of mental

¹ *Gleed P. Bloom’s how to write about William Shakespeare* /Paul Gleed ; introduction by Harold Bloom. – N. Y. : Infobase Publishing, 2008. – 244 p.

² *Костенко Л.* Гуманітарна аура нації, або Дефект головного дзеркала / Ліна Костенко. – К. : Видавничий дім «KM Academia», 1999. – С. 30.

activity and creative searches, so that he can be considered a founder of discursivity (the term by M. Foucault). He acts as a “provocateur” whose intellectual and spiritual activities stimulate the unfolding of thought-evolving process, resulting in the appearance of other new texts (thoughts, ideas, conceptions), polemic re-works, innovatory interpretations etc. M. Foucault underlines that “the founders of discursivity” appear to be in the so-called “transdiscursive position”, which means that they create the possibility and rules of forming other texts, setting the infinite opportunity of discourses. They enable not only a certain number of analogies, but also a certain number of differences. They discover the space for something which differs from what they are, yet, nevertheless, belongs to what they founded.³

The appropriation of Shakespeare by different nations as well as the discussions about his works in different cultural contexts leads to the emergence of new texts, new ideas and concepts. Thus, Shakespeare causes unlimited hypothetic possibility for the appearance of new cultural practices and intellectual constructions. In Ukraine the so called Shakespearean discourse is a kind of postcolonial phenomenon the core element of which is the reconstruction of *Hamlet*. As Irena Makaryk points out: «In the conditions of colonialism and post-colonialism *Hamlet* is an extremely dangerous play that rises too many questions without giving any answers, studies the essence of evil as a political and metaphysical problem, and discovers the correlation between

³ Фуко М. Что такое автор? // Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. Работы разных лет / М. Фуко ; [пер. с фр. С. Табачникова]. – М. : Касталь, 1996. – С. 31-32.

the action and intention, the word and the deed, the personality and society»⁴.

As the totalitarian tendencies grew stronger, the authorities managed to take the verbal communicative processes under complete control, and literature became one of the instruments of sanctifying the political metanarrative «the Country of the Soviets as the realization of the age-old dream of the masses about the social justice», Shakespeare's tragedy *Hamlet* took up the central position in the conflict of interpretations. *Hamlet's* status as a universally recognized and generally acknowledged masterpiece made it impossible either to ignore this work of literature or to transform its semantics *in corpore*. So, the totalitarian discourse scrutinized the wide spectrum of its semantic valencies trying to single out those of them which could be used for reaching relevant ideological or aesthetic objectives. The poem *The death of Hamlet* (1932) by Mykola Bazhan which provoked heated controversy around the axiologically marked core of the image can be given as a demonstrative example in this respect.

Bazhan's poem depicts Hamlet as a degraded personality, lost in the futile reflections and unable to act decisively:

*I know you, Hamlet, a double-faced snob,
I know your usual, exhausted make-up,
Your tragical passion: to mow and mop,
Your daily routine, which is always non-stop.*⁵

Moreover, some of the traits imputed to Hamlet are absolutely not characteristic of him, among them – hypocrisy and meanness. His doubts are interpreted as certain moral duality in the crucial moment of the great social battle when absence of a direct position is equal to betrayal:

⁴ Макарик І. «Гамлет» і проблема зволікання: Шекспір на Україні / І. Макарик // Світовид. Літературно-мистецький журнал. – Київ ; Нью-Йорк, 1995. – № IV(21). – С. 75-89.

⁵ Бажан М.П. Смерть Гамлета // Бажан М.П. Твори в 4-х т. / Передм. Л. Новиченка. – К.: Дніпро, 1984. –Т. 1.: Поезії та поеми 1923-1983. – С. 116.

*And Hamlet comes to his senses and tries –
promptly and with animation –
to respond to the both.*

*He says: «Look here, here is my right face,
and there is my left one».⁶*

The genetic consanguinity of the protagonist of Bazhan's poem with Shakespeare's character is completely ruined when the author identifies Hamlet with twofaced Janus and proclaims him to be the «*Prince of cowardice*». In the process of metaphorization, which fills the image with negative connotation and evaluation, total deconstruction of the initial semantics of Shakespeare's tragedy takes place: the problem of existential responsibility is substituted with pro-communist criticism of dissent; the conflict between the internal freedom and the external absence of freedom is interpreted as banal fearfulness; and the Danish state, where «*something is rotten*», turns into a certain «*Elsinore Land*», where there is no more place for the «*pale petty hamlets*», but instead there are «*ranks, where each worker, / each miner, tanned in the fights / will teach you to look in the enemy's eyes, / and to blow out your enemy's brains*»⁷.

The conclusion, the researcher from the Ukrainian Diaspora B. Schneider comes to, seems quite legitimate. The scholar emphasizes the destructive modality of this interpretation of the traditional image: «Bazhan's poem put the end to the natural life of the capacious and rich Shakespeare's images and initiated the speculative usage of them for the essentially ideological goals that have nothing in common with these images. In all respects this work of literature is non-Shakespearean, or, if you want, anti-Shakespearean, and the presence of the great name of Hamlet here may at least surprise»⁸.

⁶Бажан М.П. Цит. вид – С. 117.

⁷Бажан М.П. Цит. вид – С. 120.

⁸Шнайдер Б. То не Шекспір! («Смерть Гамлета» Миколи Бажана) // Українська шекспіріана на Заході. – Вип. 2. – Торонто, 1990. – С. 41.

The important role in forming the semiotic space of Bazhan's poem is played by the allusions to the reality of the day in the circles of writers and wider – among the intelligentsia. In the discourse of literature and literary criticism, shaped by the directions of the Communist party, the poet was sanctified as a herald of the unequivocal «right» truths, advocate of the revolutionary ideals, or apostle of the new socialist order. However, not all the men of letters could fit into the social environment where the creative search was regulated by the authorities. Thus, the reiteration of the leitmotif of Hamlet's doubts in the lyric poetry of Maksym Rylsky, Volodymyr Sosiura, Pavlo Tychyna and Mykola Bazhan (*The dialogue of the hearts, The trilogy of the passion*) was not accidental. Due to the harsh totalitarian pressure immediate dependence of the poet's existence on the choice of his creative orientation became more and more obvious. The fear of the regime, caused by the situation in the country, led to the appearance of the pronounced warlike, sometimes even militaristic voicing of the zone of the conflict.

Aggressive colouring of metaphors is characteristic of the poetry of that time. Bazhan's poem includes a number of them, for example «*the black cross of the plane in the sky*», «*they are filtering their thin and watery soul through the filters of respirator masks*», «*the black guard*», «*the Prince of Soldafonia (the Kingdom of the Martinets)*», «*black snipers*». It testifies the subconscious yearning of the creative personality to overcome inner panic by voicing those meanings which structure the concept of «power». This pumping of verbal aggression, which is sometimes unconscious, ritual repetition of the sanctified by the unquestionable authority of the Communist party topoi and idioms are essentially a form of the sublimation of the psychic energy of the creative consciousness in the hysterical state.

The actualization of *Hamlet's* axiological semantics has quite different nature in the poetry of those authors, who, like

young Maksym Rylsky, Yevhen Pluzhnyk, Leonid Pervomaiskyi, correlated situation of «limit existence» in *Hamlet* with their own psychological state.

Vivid Shakespearian allusions were used in the two poems by the famous Ukrainian author Maksym Rylsky.⁹ One of them was called *Like Hamlet, I am looking at the clouds* (1919). In it the poet reflects upon the two alternative ways the artist could choose between: the first one was to be the herald of the political “truths” and the second one (obviously chosen by the author) was to serve the truth of the poetry staying away from the flattery of the “court poets” of the time.

The author depicts the existential collisions of his own life using the allusions to the great tragedy:

*Like Hamlet, I scrutinize the clouds,
And my pencil, my treacherous Polonius,
Pours into the word a strange magic,
The red gleams of the holy sun.
Don't listen, prince, to the unnecessary words
Of the fawning-lying nobles,
Why would the clouds need this noisy song?*¹⁰

The other poem by M. Rylsky that is called *The Prince of Denmark* (1929) with the subtitle “*In the wave of disbelief*”. Here the author's poetic language becomes much harder, harsher and sharper. At the time of the “red terror” directed against each manifestation of the national self-awareness most of the Ukrainian intellectuals had to go through the terrible ideological “meat-chopper” as a result of which they either chose the way of spiritual isolation and were infringed,

⁹ For the detailed analysis of the poems see: Черняк Ю.І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі / Ю. І. Черняк. – Автореф. дис. на здобуття наук. ступ. канд. філол. наук за спец. 10.01.05 – порівняльне літературознавство. – Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України. – Київ, 2011.

¹⁰ Рильський М.Т. Лірика / М. Т. Рильський ; упоряд. Л. В. Таран.. – К. : Дніпро, 1995. – С. 97.

deported, exiled, imprisoned, or conformed to the strict standards of the power and consented to be turned into a weapon in the hands of the authorities. In his poem Rylsky depicted the existential despair of the poet being persecuted and harassed by the critics who, following the directions of the power, arranged the mass hunting of the ideologically independent writers.

Let's say it's really thus. These are nerves, perhaps spleen...

Escape to the Crimea! No think, eat and sleep!

But remember: Where is Polonius, o Prince?

He's at dinner.

He's eating?

He's being eaten.¹¹

Hamlet maintained his high moral status in the poems *He is Wandering... And still Wandering... Unconscious. Forgotten* (1933) by Ye. Pluzhnyk, *Hamlet* (1966) by L. Pervomaiskyi and *Hamlet* (1967) by S. Holovanivskyi. Each of these authors gives his own peculiar answer to M. Bazhan.

Hamlet is an eternal image for Ye. Pluzhnyk that symbolizes reflective comprehension of the tragic human existence. His short pieces of poetry, built as a dialogue between the author and the Shakespearean hero, represent two key imperatives. The first is the intention to restore the initial axiological meaning and high status of the image of Hamlet, which was destroyed by Bazhan's vulgarization:

God! Oh, my God! What the century is?

Believe me, my Prince, it doesn't matter!

They say you're a fascist against the peace.

Bazhan depicted it better.¹²

The second one is the declaration of the conformity of Hamlet's and his own situations:

¹¹ Там само. – С. 259.

¹² *Плужник Є. Ходить... Все ходить... Забувшись. Забутий // Поезії / Є. Плужник. – К. : Радянський письменник, 1988. – С. 316.*

*God! Oh, my God! I still can't understand, –
To be or not to be?*¹³

Unlike M. Bazhan, who urges the readers to hyperactivity and condemns any hesitation, Ye. Pluzhnyk finds reflection to be the only way to overcome the conflict between the «self» and the surrounding environment, which imposes predetermined models and behaviour patterns on the person. The poet's appeal to Hamlet («*My Prince! Get yourself together! Come! / Quicker continue the monologue you've forgotten!*»¹⁴) rehabilitates reflectivity as an immanent essence of a thinking person («cogito ergo sum») and at the same time it outlines a certain semantic perspective. Ye. Pluzhnyk associates the renewal of the forgotten meanings, the return to reflection with the overcome of existential despair, which is felt both in the specific rhythmometry of the poem (that resembles the prisoner's steps in the cell) and in the double appeal to the transcendental origin («...*God! Oh, my God!*»). Thus the triple use of the lexemes, connected with oblivion, is not accidental («*He is Wandering... And still Wandering... Unconscious. Forgotten*», «*Quicker continue the monologue you've forgotten!*»), and the syntax of the text is full of interrogation and exclamation marks.

There are some allusions to Soviet totalitarian reality in L. Pervomaiskyi' poem *Hamlet* dedicated to M. Bazhan.

*All men know everything, but the brand of flam and villainy
Keeps a lock upon their lips», «Everything is rotten.
Spoilt spirit of morass
Is ripping breast. The world is swung on the edge.
Even gilding won't ever hide, alas,
Blood rust that covers the rug fringe.*¹⁵

¹³Там само.

¹⁴Там само.

¹⁵ *Первомайський Л. Гамлет* // Твори : в 7 т. / Л. С. Первомайський / [упоряд. С. Пархомовського; передм. А. Новиценка]. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 1. : Поезії. – С. 289.

It is safer to be «a quiet insane» there, who «is allowed to speak». Unlike M. Bazhan, he connects the image of Shakespearean hero not with inactivity or mental split, but with inner integrity and ability to sacrifice oneself:

*Fearing neither sword nor poison, he,
Being a sacrifice and faithfulness,
To his own words to be or not to be?
Just answers with his death.¹⁶*

Reading Pervomaiskyi's poem, one can feel the author's profound knowledge and comprehension of Shakespeare's text, that are revealed both on the level of intertextuality (allusions to some episodes from the tragedy, reminiscences and paraphrases of the quotations) and on the level of interdiscursivity. The text of the poem dialogically interweaves with the other literary text (M. Bazhan's poem) and extraliterary reality (ideological regulations, reality and its apologetic self-representation in the socialist-realistic culture). The paraphrase of the play's episode dealing with the pipe plays an important role in the complex of the poem's ideas:

*Here's the pipe, oh Guildenstern! And now
Breathe in – and then the songs will start to sound
What! Haven't you learned to play a pipe?
Or is it better just to play the heart of mine?¹⁷*

It testifies the conformity of the poet's and Hamlet's unwillingness to be a toy in someone else's hands.

The conflict between the politically engaged art and the ideologically independent art is metaphorically portrayed with the help of Shakespeare's image of the pipe in the poem *Hamlet* by Sava Holovanivskyi. The author warns the young writers against being too unsuspecting and credulous when dealing with the critics as they are friends quite similar to Rosencrantz and Guildenstern. The flute here seems to symbolize the art used by the authorities for converting the

¹⁶Там само.

¹⁷Там само.

recipient into the new “political faith”. On the other semantic level a slight parallel could be perceived where the author hints at the history of exploiting Hamlet as a weapon of ideological struggle:

*One hundred kings have changed, but the music is the same,
The same blood is at the background of the centuries,
The pipe is thin, it is hiding the scale
Ready to tremble at anyone's touch...*¹⁸.

Through metaphorization of the Hamlet's image of pipe, Holovanivskyi actualizes the idea that every poet is in danger to lose his creative independence if he agrees to be an instrument used by the totalitarian machine.¹⁹

The art which could not «bring to knees the meanness embodied in the flesh» eventually loses its spiritual freedom and like a «tender and weak-willed tree» turns into «an instrument for mediocrity», into a thin pipe «hiding a gamma able to tremble from any touch». Serving the authorities, the art gets into a limit situation which threatens to destroy the ontological basis of its existence and loses the sacral senses. Understanding this, the poet asks:

*How to save her talent from the passing,
How to convince a person of the fact
That for performance pipe is real blessing?
But not the slave of a perfidious act.*²⁰

On the implicit level Holovanivskyi's *Hamlet* polemizes with Bazhan's poem which adds certain ideological marking to its leading motive («the poet and the power») as well as some other literary images. One can feel a hint to the literary reality of the day, in particular to the specific character of the Soviet literary criticism, the unfair judgment of which ruined a good few of writers' lives:

¹⁸ Голованівський С. Гамлет // Голованівський С. Поезії / С. Голованівський. – К. : Дніпро, 1990. – С. 115.

¹⁹ Here we see a kind of reechoes of Rylsky's metaphor «my pencil, my treacherous Polonius».

²⁰ Голованівський С. Цит. вид. – С. 115.

*I know Guildenstern's old dear habit –
He is a fair friend, but not in war.
Devotion both to power and to friendship
Are whimsically jointed in his soul.
He'll sing a eulogy to friendship you all day
And then obediently like a guiltless lamb
He'll take deceitful verdict on your fate
From the malicious king's all spotted hands.²¹*

An interesting actualization of Shakespeare's tragedy value semantics is represented in Zynovii Krasivskyi's *Hamlet*.²² This verse has a subtitle "according to Boris Pasternak", which creates an association with Pasternak's idea of Hamlet's messianism. This work is a kind of reply in the 20th century dialogue with Bard. The motifs of self-sacrifice, moral duty, suffering as a way to spiritual purification are recurrent in this dialogue.

The poet underlines the connection of his own work of art with that of Shakespeare's by starting and finishing it with a renowned Hamlet's question. Cognitive metaphors "as a toothache" ("як біль зубів"), "as permanent as migraine" ("постійне як мірень") define the character of existential formula "to be or not to be" in the ontological life framework of the poet-dissident who had to cope with such trying times as imprisonment, forced medical treatment in the mental hospital and exile. Hamlet's question never dissipates behind the intellectual horizon: it confuses our imagination like a mirage, gradually moving away, but not dissolving completely.

Like Shakespeare's Hamlet, Zynovii Krasivskyi's hero confronts the outer world, realizing its injustice and meanness, he feels anxiety, emptiness and fear of the future.

²¹ Там само. – С. 114.

²² *Красівський З. Гамлет // Красівський З. Невольницькі плачі /З. Красівський ; [передмова Ю. Зайцева]. – Львів : Інститут українознавства НАН України, 1995. – С. 43.*

He tries to free his thoughts from monotony bondage, but he can't fully get rid of spiritual paralysis:

*I'm not able to put on my shoulders
the burden of unbearable tiredness,
I'm not able either to get up or walk,
I'm boring while being boiled in a bitter feeling
With the vanity's finger thrust into my heart.*²³

In these lines the author actualizes Boris Pasternak's idea of the living cross, sacrifice, patience and Christian forgiveness, but his lyrical hero appears spiritually weaker than Pasternak's Hamlet. He is mostly submerged in everyday life and does not actually have any choice, because in most cases he only observes, interprets and states. Z. Krasivskyi's hero ends his reflections with an emotional exclamation "Cursed world!", which is in tune with Hamlet's «Cursed spite!»²⁴ But even then he doesn't dare to make the final choice, he cannot overcome the mental confusion:

*I'm feeling as if I were a wedge
Between "I must" and "I don't believe"
And I'm whispering: "To be or not to be".*²⁵

Some pessimistic notes and internal tension felt in Z. Krasivskyi's poem could be caused by the context in which it was created. While in exile, away from Ukraine, the poet, naturally, felt a longing for his native land, clearly aware that his poetic muse is constrained in her movements, and he cannot "straighten his back" in the fight against the totalitarian regime.

Hamlet intertextuality plays crucial role in the poem "This play started long ago" (1970) by Vasyl Stus. The author employs allusions to Shakespeare's *Hamlet* in order to describe the reality of the life in the Soviet state and the destiny of the artist in the conditions of the ideological

²³ Там само.

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

dictatorship where everyone plays the role predefined for him by the government.

The main storyline builds on the leitmotif of *Hamlet*, which is associated with the vital search of sense in a situation of existential despair. Like the protagonist of the tragedy, the Vasyl Stus' hero, who feels as if he were an actor in the absurd play of Soviet concentration camps, tries to find a way out of the crisis of the loss of epistemological certainty.

V. Stus' poem is a very fertile ground for the birth of new meanings, which occurs as a result of continuous crossing of various semantic fields – the Soviet ideology with which the author was quite familiar and the text of Shakespeare's tragedy. The first of them is the main text, while the other serves as a mechanism for explanation, commentary and critical thinking. The theatre is a space in which the collision of differently charged semiotic currents occurs. The concept of the theater helps the poet, on the one hand, to reflect the complexity and confusion of the Soviet ideological machine, which made social life a solid theatrical performance, and on the other hand, to make the most of *Hamlet* cognitive resources through enlivening allusions borrowed from the tragedy in the text that is semiotically related to the source.

Axiological semantics of Shakespeare's text is evident in the poem on many levels with varying degrees of explicitness, which complicates the semantic structure of the text and gives it that special multidimensionality of the inherent texts created "on the verge" of literary traditions, styles and genres. Such texts in their immanent artistic nature carry a certain conflict on their structural and compositional levels. Structural allusion to the monologue "*To be or not to be*" (iambic pentameter, repetitive rhetorical questions, structure of sentences) and clear text analogy initially prepare the reader for serious reflection and comparing the text of the poem (and also the recipient of the modern socio-cultural context) with existential conflicts of Shakespeare's protagonist:

*This play started long ago,
But only now I realized: this is the play,
In which everybody having lost own essence,
Both watches and plays. Doesn't live.*²⁶

Although the key text formula "to be or not to be" never sounds in Stus' poem, the naming of the performance played by actors in the poem with the definition of the "monologue" clearly emphasizes the spiritual and intellectual tension that falls on the destiny of the person who does not lose the capacity for reflection even in the face of total fictitiousness of choice created by the authorities.

Vasyl Stus' poem is full of allusions to Shakespeare's *Hamlet*. A few lines after the above mentioned passage, the reader is again returned to *Hamlet*, namely to the beginning of the play, the second scene of the first act, when Claudius delivers a speech about forced hurry with the wedding (less than two months after the funeral of King Hamlet) and mixed feelings of joy and sorrow experienced by him, the queen and the entire Danish court²⁷. Just as in Elsinore everyone has to play sadness or joy as directed by the government in accordance with the requirements of the political situation, in

²⁶ *Стус В. Поезії. Стихи* / В. Стус / [пер. російською О. Купрейченка]. – Харків : Права людини, 2009. –С. 48.

²⁷ *Though yet of Hamlet our dear brother's death
The memory be green, and that it us befitted
To bear our hearts in grief and our whole kingdom
To be contracted in one brow of woe,
Yet so far hath discretion fought with nature
That we with wisest sorrow think on him,
Together with remembrance of ourselves.
Therefore our sometime sister, now our queen,
The imperial jointress to this warlike state,
Have we, as 'twere with a defeated joy, –
With an auspicious and a dropping eye,
With mirth in funeral and with dirge in marriage,
In equal scale weighing delight and dole, –
Taken to wife: nor have we herein barr'd
Your better wisdoms, which have freely gone
With this affair along. [1, 2].*

the poem by V. Stus natural expression of feelings is unacceptable, and the private sphere of emotions becomes a public space to fight ideological opponents:

*I start to play the role at once
by playing just the contrary. When I would like to laugh
I start to cry. And in a fit of anger*

...

*I rejoice. The hearse has moved –
I feel consoled. Having mounted it,
I rage: may life be glorified.
The rapturous breather is astonished,
and he keeps cheering me up: Bravo.²⁸*

Using symbolic language, Stus paints the picture of complete hopelessness where all the days are the same chained together into an endless line, everyone is absolutely faceless and featureless just like Yorick's skull and there is no difference between the artist and the recipient as both of them are forced to play the same part of the enthusiastic admirer of the power and the dominating ideology.

Powerful potential is vested in those fragments of the poem, in which Shakespeare metaphors are used:

*Here the time has stopped. And years aren't passing".
Because the end of life is here torn,
As in a play. There is a start
But no finish.²⁹*

The metaphor «*the time is out of joint*» is actualized in this passage. However, its semantic content is significantly reinvented through acquiring new connotations: the time in Stus' poem cannot "get out of joint" because it does not move at all, because there is no natural development for society, there is no room for declared dialectic, for truth, which is born in the dispute; there is only artificial maintaining the state of social existence that is the most convenient for

²⁸ *Смус В.* Цит. вид. – С. 48.

²⁹ Там само. – С. 50.

political manipulation of mass consciousness. Uniformity, commonality of being, isolation in the circle of identical for everyone rules and regulations rank among the highest virtues: *«You should play somene's boring life which is prompted in a whisper – just only repetitions»*.³⁰

An extremely strong emotional impact on the reader who is prepared to accept intertextual allusions is produced by the passage that is a rather unexpected combination of two bright images simultaneously functioning in different semiotic spaces:

Let's say, they called us 'builders'

What 'builders' means – you shouldn't ask

– Are you building anything?

*– What does it mean "to build"?*³¹

This passage evokes the reader's association with the well-known rhetorical clichés of Soviet power, but on a closer reading another allusion becomes evident – this time it is an allusion to *Hamlet*, to grave-diggers' cemetery talk, in which the second grave-digger tries to guess who builds stronger than everyone³². This implicit allusion reveals the terrible truth about what is really happening in the country: the construction of the "bright future" in the totalitarian society turns into the construction of camps and prisons, the

³⁰Там само. – С. 52.

³¹Там само.

³²«First Clown

*What is he that builds stronger than either the
mason, the shipwright, or the carpenter?*

Second Clown

*The gallows-maker; for that frame outlives a
thousand tenants.*

...

First Clown

*Cudgel thy brains no more about it, for your dull
ass will not mend his pace with beating; and, when
you are asked this question next, say "a grave-maker":
the house that he makes last till doomsday...» [V, 1].*

destruction of everybody who is able to think in a free, independent and unbiased mode.

Shakespeare's intertext in Stus' poem (topos "world – theater", a structural allusion to the monologue "*To be or not to be*", the concept of an identity crisis, the concept of cognitive consciousness split, Yorick's image) highlights the existential drama of a personality – the tragedy of not finding oneself. For Shakespeare's Hamlet conscious freedom of choice is a source of existential fear that is being overcome through reflection, but the situation for Stus' hero is even more tragic. The ontological impossibility of freedom turns fear into existential despair. Hamlet's identity crisis is transformed here in the forced abdication of identity, which threatens the total destruction of the epistemological paradigm. Multidimensional intertextuality contributes to the exposure of the post-genocidal consciousness, and the text of the poem contains the potency of decoding the complete loss of anthropocapacity caused by totalitarianism.

So, as we can see, in the Ukrainian Shakespeare's poetic discourse the actualization of *Hamlet*'s value semantics is always ideologically determined. Most poets, like early Rylsky, relate Hamlet's situation of "marginal existence" to their own psychological state or private existential conflicts. In their axiological paradigm, Hamlet maintains high moral status and is associated with the traditional humanity, and not with the one determined by class (Ye. Pluzhnyk), with reflexivity as a way to overcome discouragement (S. Holovanivskyi, Z. Krasivskyi), or even with a heroic mode (L. Pervomaiskyi). Remarkably, Hamletian intertextuality offers vectors for understanding the problems associated with art (artist and authorities, function of poetry, freedom of creativity).

УДК 821.161.2.0

Вещикова Олена
(Запоріжжя)

МІСТИКА ТЕАТРУ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ: ШЕКСПІРІВСЬКИЙ КОД

Статтю присвячено аналізу театральних інтертекстем та інтермедіатем, наявних у прозі сучасних українських письменників В. Шевчука, Г. Пагутяк і В. Даниленка. Досліджено додаткові смисли, що творяться завдяки експлікації у творах театального коду. За умови декодування реципієнтом і адекватної інтерпретації шекспірівських та, ширше, театральних інтертекстем проаналізовані художні тексти сприймаються у руслі містичної художньої умовності. З метою актуалізації у свідомості читача картини світу як театру використовуються як експліцитні інтертекстем (прецедентні імена, назви шекспірівських творів, цитати), так і їх імпліцитні форми – алузії та ремінісценції: мотив маски, мотив містичної режисури, мотив сну-смерті, метафора «світ як театр», мотив трагічної суперечливості людини і світу, специфічна театралізована композиція твору.

Ключові слова: інтертекстуальність, культурний код, Шекспір, театралізація, світ як театр, мотив маски, мотив містичної режисури.

Рецепція творчості Вільяма Шекспіра українськими письменниками й літературознавцями в кінці ХХ – на початку ХХІ століть характеризується двома основними тенденціями. З одного боку, залишається незмінним ставлення до Шекспіра як беззаперечного генія і взірця для наслідування. Його твори оцінюються в сучасному дискурсі нарівні із найважливішими культурними текстами людства: «Процес прочитання та інтерпретації Біблії, Шекспіра, Данте триває», – зауважує у своєму

інтерв'ю В. Даниленко¹. Сучасна українська письменниця Г. Пагутяк, визнаючи беззаперечний авторитет Шекспіра як майстра художнього слова, зазначає: «Людина, яка хоче стати письменником, повинна перечитати усього Шекспіра, аби зрозуміти, що можна робити зі словом, і відчутти ту могутню енергетику»². А Валерій Шевчук так відповідає на запитання, які твори доби Бароко, Ренесансу, Середньовіччя можуть бути особливо співзвучними пошукам сучасності: «Якщо твір має «добре зерно». Якщо цей твір не «псевдо», не фальшивий, не подоба, не маска, не лялька. Якщо він створений чистим розумом і серцем, то він має своє життя в часі. Наприклад, Толстой не любив Шекспіра. Але для мене Шекспір – це куди неймовірно вище за Толстого»³. Певно, значну роль у такому ставленні зіграло те, що В. Шевчук був учнем Бориса Тена (Миколи Хомичевського) – одного з фундаторів житомирської школи, визнаного і шанованого перекладача творчості Шекспіра.

З іншого боку, для сучасного періоду розвитку літератури характерною є інтерпретація шекспірівського коду у руслі постмодернізму, що передбачає гру з образами й мотивами, пародіювання, деконструкцію загальновідомих сюжетів. Ці проблеми, а також рецепція творчості Шекспіра в українській літературі перебували в центрі уваги таких вітчизняних літературознавців: Д. Дроздовського, Д. Лазаренко, О. Миненко, Т. Михед, О. Селезінки, Н. Торкут, Г. Храбрової, Ю. Черняка та

¹ Пшенична О. Двадцять років блукання навколо тюремного муру / Оксана Пшенична // Літературна газета. – Електронний ресурс. Режим доступу : <http://litukraina.kiev.ua/dvadsyat-rok-v-blukannya-navkolo-tiuremnogo-muru>

² Цит. за: *Городницька Б.* Галина Пагутяк: «Навряд чи писатиму ще колись романи...» / Божена Городницька // Буквоїд. – 2010. – Електронний ресурс. Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/digest/2010/05/13/212023.html>

³ Цит. за: *Шелухін В.* Валерій Шевчук: «Свобода не є подібною до випадковості» / Валерій Шелухін // Буквоїд. – Електронний ресурс. Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/digest/2013/09/30/180211.html>

інших. Попри це, недослідженим з точки зору рецепції шекспірівського коду залишається значний обсяг творів сучасної української літератури, що й зумовлює **актуальність** їх наукового аналізу.

Відповідно, **предметом** дослідження є код Шекспіра в українській містичній літературі. Як **об'єкт** дослідження обрано прозові твори сучасних українських письменників: Валерія Шевчука, Галини Пагутяк і Володимира Даниленка, матеріали інтерв'ю з ними, а також твори Вільяма Шекспіра.

Мета статті – дослідити шекспірівський код у творах літературної містики названих українських письменників.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше у вітчизняному літературознавчому дискурсі проаналізовано використання шекспірівських інтертекстем для надання художньому тексту містичного звучання.

За твердженням Юрія Лотмана, культура являє собою «колективний інтелект» – простір, у межах якого зберігаються й актуалізуються деякі спільні тексти. Актуалізація й деактуалізація текстів у культурі має «синусоїдно-хвилеподібний характер»⁴ – найбільш простий вид зміни культурного «забування» й «пригадування»⁵. На думку науковця, «руйнування текстів і перетворення їх на матеріал створення нових текстів вторинного типу – від побудови середньовічних будівель зі зруйнованих античних до створення сучасних п'єс «за мотивами» Шекспіра – теж частина процесу культури»⁶.

Продуктивним і адекватним є інтертекстуальний підхід до аналізу культурного коду, наявного в літературних творах, особливо постмодерністських. Ролан Барт

⁴ Лотман Ю.М. Текст в тексте / Ю. М. Лотман // Статті по семиотике и топологии культуры. – Т.1. – Таллинн : Александра, 1992. – С. 128.

⁵ Там само. – 201.

⁶ Там само. – 153.

дав таке узагальнювальне визначення тексту й інтертекстуальності: «Будь-який текст – це інтертекст: на різних рівнях, у більш чи менш упізнаваній формі в ньому присутні інші тексти – тексти попередньої культури й тексти культури теперішньої; будь-який текст – це полотно, зіткане з цитат, що були у вжитку. До тексту проникають і зазнають там перерозподілу уламки різних кодів, вислови, ритмічні моделі, фрагменти соціальних мов тощо»⁷.

Конкретний вияв міжтекстової взаємодії у творі називається інтертекстемою. За К. Сидоренком, інтертекстема – це «міжрівневий реляційний (співвідносний) сегмент змістової структури тексту – граматичної (морфемно-словотвірної, морфологічної, синтаксичної), лексичної, просодичної (ритміко-інтонаційної), строфічної, композиційної, – втягнений до міжтекстових зв'язків»⁸.

Перш ніж говорити про інтертекстуальний характер української містичної прози та репрезентацію в ній шекспірівського коду, варто уточнити співвідношення понять «інтертекстема» й «культурний код». Як стверджує Ю. Шатін, ці поняття являють собою єдність протилежностей: «Культурний код являє собою засвоєння чужої мови, а потім її плекання всередині власної художньо мовленнєвої системи і нарешті повне зрощення з нею. Культурний код стає кодом лише в тому випадку, коли перестає сприйматися як цитата, а стає конструйованим образом чужої мови як віднятим моментом власної моделі світу. Інтертекст, навпаки, завжди сприймається як гра з чужим словом – чуже на

⁷ Пьеге-Гро Н. Введение в теорию интертекстуальности / Натали Пьеге-Гро. – М. : Издательство ЛКИ, 2008. – С.. 53.

⁸ Сидоренко К.П. От крылатого слова к интертекстеме (межуровневая проекция) / К. П. Сидоренко // Грани слова: сб. научн. статей к 65-летию проф. В. М. Кокиенко / отв. ред. М. Алексеенко. – М. : Изд-во ЭЛПИС, 2005. – С. 143.

місці свого. Свій текст у цьому випадку стає фоном інтертексту, а сам інтертекст – повідомленням про конкретний факт звернення до іншої художньої моделі. <...> Інтертекст потребує коментаря, культурний код – інтерпретації»⁹.

На нашу думку, аналіз інтертексту передбачає не тільки коментування, а й інтерпретацію, адже інтертекстуальність може виражатися не тільки експліцитно (у вигляді маркованої цитати із зазначенням джерела запозичення), але й імпліцитно, у вигляді алюзії, ремінісценції, що потребуватиме певного трактування, з'ясування функцій інтертекстеми. М. Руденко поєднує ці два поняття і досліджує «кодову інтертекстуальність», цитуючи дефініцію І. Арнольд: «Кодовими називаються «включення іностильової специфічної лексики чи, рідше, граматичних форм, характерних для тих чи інших функціональних стилів. Ці елементи асоціюються з тими ситуаціями, середовищем і типами текстів, де вони зазвичай вживаються і з якими пов'язані»»¹⁰. Така аглютинація видається нам цілком слушною, оскільки в цьому випадку інтертекстуальність постає феноменом, а кодовість – атрибутом, однією із функцій феномена, здатністю інтертекстеми містити явний або ж прихований код.

Про кодування йдеться також у визначенні «тексту в тексті», яке дає Ю. Лотман: «це специфічна риторична побудова, за якої відмінність в закодованості різних частин тексту робиться виявленим фактором авторської побудови і читацького сприйняття тексту. Переключення

⁹ Шатин В.Ю. Шекспировский код в поэтике Бориса Пастернака / Ю. В. Шатин // Критика и семиотика. – 2005. – Вып. 8. – С. 213.

¹⁰ Руденко М. Наративний вимір культури: кодова інтертекстуальність у художній прозі Миколи Хвильового [Текст] / М. Руденко // *Studia Methodologica* : альманах / упоряд. І. В. Папуша. – Тернопіль : ТНПУ, 2008. – Вип. 24 : Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. – С. 236.

з однієї системи семіотичного усвідомлення тексту на іншу в якомусь внутрішньому структурному рубежі складає в цьому випадку основу генерування смислу. Така побудова, передусім, загострює момент гри в тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, підкреслюється його ігровий характер: іронічний, пародійний, театралізований смисл тощо»¹¹.

Ігровий, театралізований характер мистецтва набуває особливої актуальності на межі XX–XXI століть, оскільки культурі цього періоду притаманна установка на перформативність, наявність театрального коду в повсякденному житті, театралізація недраматургічного тексту. «Принципово значущим моментом є те, що театралізація прози часто є актом несвідомої творчості письменника, що призводить до особливого сприйняття тексту читачем»¹².

Простежимо в сучасній українській літературі театральні інтертекстеми, які декодуються за допомогою шекспірівського дискурсу. З точки зору наявності інтертекстуального зв'язку з творами Шекспіра найбільш репрезентативним є роман Галини Пагутяк «Сни Юлії і Германа» (2011). Книга починається з епізоду, в якому описується домашня вистава. Глядачі мають упізнати, яку саме п'єсу зображають акторки на сцені: «Парки підвелися зі своїх місць, нитки доль натягнулись – і одна увірвалась. Старша з Парок нахилилась, зв'язала обидва кінці, й життя людини продовжилось. Ще одна нитка була дуже довга, посіріла від пилу, час було вже її обірвати, та невільно було. Вона мала переплестися з

¹¹ Лотман Ю.М. Цит. вид. – С. 155.

¹² Заварниціна Н.М. Художественная специфика феномена театрализации в русской прозе 1920-х – начала 1930-х годов: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. филол. наук: спец. 10.01.01 «Русская литература» / Н. М. Заварниціна. – Воронеж, 2013. – С. 7.

тією обірваною ниткою, що її зв'язали до купи. На тканині життя чимало вузликів – одним більше чи менше – не так важливо. Третя нитка була ні тонкою, ні старою, але натягнулась наче струна, і наймолодша Парка провела по ній зубами, стертими, проте все ще міцними, і в неї задзвеніло в голові. Три богині підвелись, розігнули втомлені спини, поклали веретена на кам'яний стіл, стертий як їхні зуби, й вийшли надвір з печери, щоб вдихнути перед сном свіжого повітря. Чорні скелі повільно холонули, небо засіяли зірки, тьмяні й далекі. Це видовище змусило би звичайних смертних забути про нікчемність подій їхнього життя, жалюгідність прогнозів, повірити в існування богів...»¹³.

Головний герой роману Герман помилково декодує сцену, сприйнявши цих трьох жінок як богинь долі Парок. Те, що йому нагадало веретена, насправді було мітлами. «Звичайно, Парки мають бути старими, як відьми у «Макбеті». – Макбет! – Макбет! – залунали вигуки. Шарада була розгадана. Справді, «Макбет». Як він міг так помилитися!»¹⁴. Герман розчарований, оскільки вважав себе театралом, у театрах Берліна й Варшави неодноразово бачив «Річарда III». Герману-театралу має бути відомо про існування театрального забобону, згідно з яким постановка «Макбета» містичним чином супроводжується якимось нещастям для тих, хто бере участь у виставі. Тож, можливо, Герман підсвідомо уникає аналогії з Макбетом на користь Парок.

Наведений уривок виконує в тексті роману одразу кілька функцій. Наратор уже з перших рядків втягує читача в інтелектуальну гру, змушує його разом із персонажами використовувати пам'ять, ерудицію, аби вгадати претекст. Відповідь на шараду («Макбет»

¹³ Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа: (роман). Кенігсберзький щоденник / Галина Пагутяк. – К. : Ярославів Вал, 2011. – С. 5.

¹⁴ Там само. – С. 6.

Шекспіра) декодує інтертекстему, прогнозує подальші трагедії в житті персонажів і налаштовує реципієнта на сприймання тексту в руслі містичної умовності, запускає процес асоціацій із сюжетами про надприродне. Так, переплетені нитки долі в подальшому тексті роману тлумачаться як містичне переплетіння долі Юлії і Германа: у своїх снах вони опиняються в реальності одне одного, хоч між ними відстань часу у 100 років. Образ відьом із «Макбета» також реалізує у всьому подальшому тексті певні екзистенційні настрої авторки: за словами Пагутяк, «величезне розчарування і втома трьох старих жінок інфікують усю розповідь»¹⁵. Врешті, уривок актуалізує у свідомості читача шекспірівську метафору «світ як театр», котра пронизує весь роман.

Після роману Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» у цьому ж виданні надруковано «Кенігсберзький щоденник», котрий можна розглядати як своєрідний метатекст: у ньому письменниця докладно описує процес створення роману. Записи щоденника, що містять підказки до тлумачення тексту, насичені шекспірівськими інтертекстемами. Авторка прямо вказує, що Шекспір – «на поверхні»¹⁶, саме під його впливом написаний роман. Експліцитні маркери інтертекстуальності – наявність прецедентних імен і назв (Шекспір, «Гамлет», «Макбет», Офелія), а також цитат («Добро є зло, зло є добро», – співають відьми)¹⁷ – актуалізують шекспірівський код.

Інтертекст наявний також і приховано, у вигляді ремінісценцій і алюзій. Галина Пагутяк зазначає, що в тексті роману порушує вічні шекспірівські теми й проблеми. Алюзією до образу Гамлета є поставлене авторкою питання: «Як стане поводити себе божевільний

¹⁵ Там само. – С. 224.

¹⁶ Там само. – С. 297.

¹⁷ Там само. – С. 224.

у нормальному світі й нормальний у світі, збожеволілому від ненависті?»¹⁸.

Завдяки тому, що головні персонажі ведуть подвійне існування, події в ньому чергуються, ніби акти у п'єсі (реальність Германа – сон Германа – реальність Юлії – сон Юлії тощо), ефект театральності в романі посилюється. Функція сну – сюжетотвірна: «Автор перетворює сновидіння на певний «сценічний» простір, куди герої повертаються або намагаються повернутися, щоб дограти свою роль»¹⁹. Містичну умовність актуалізує риторичне питання, порушене письменницею в «Щоденнику»: «Сон свідомості, який триває вічно, – можливо, це і є смерть?»²⁰. Вірогідно, це питання викличе у читача-інтелектуала асоціацію з відомим монологом Гамлета:

«Заснути, вмерти –
І все. І знати: вічний сон врятує,
Із серця вийме біль, позбавить плоті,
А разом страждань. Чи не жаданий
Для нас такий кінець? Заснути, вмерти.
І спати. Може, й снити? Ось в чім клопіт;
Які нам сни присняться після смерті,
Коли позбудемось земних суєт?»
(переклад Леоніда Гребінки)²¹.

Сон, як і смерть – межа, через яку персонаж потрапляє в іншу реальність. Як у В. Шекспіра, у Г. Пагутяк сновидіння персонажів відкривають перед читачем подальші події або є притчами, покликаними допомогти реципієнту в самоаналізі.

¹⁸ Там само. – С. 203.

¹⁹ *Солецький О.* «Пам'ять жанру»: Барокові форми в художніх структурах Валерія Шевчука / О. Солецький // Волинь-Житомирщина. Історико-філологічний збірник з регіональних проблем. – 2009. – № 18. – С. 54–64.

²⁰ *Пагутяк Г.* Сни Юлії і Германа... – С. 266.

²¹ *Шекспір В.* Гамлет // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. Том 5 / Перекл. з англ. ; Післямови О. Алексєєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1986. – С. 54.

Н. Заварніцина, досліджуючи феномен театралізації в прозі, стверджує, що одним із поширених прийомів театралізації є введення в оповідь опису ритуалів. У «Макбеті» це відьомські пророцтва, варіння зілля і викликання духів, у «Снах Юлії і Германа» – спіритичний сеанс, у якому бере участь Герман. Обидва дійства відбуваються у відповідних декораціях, застосовується характерний реквізит і спецефекти. Врешті, частково здатність до передбачення подальших подій з'являється й у Германа, який до цього мав візії майбутнього у своїх снах. Герой, познайомившись із дівчиною Софією, так думає про неї: «Треба сподіватись, що Господь звільнить її від цього божевілля. Такі довго не живуть»²², а в кінці роману Софія, в котру він закохався, гине: тоне в річці (безпосередній натяк на Офелію з «Гамлета»). Вислів Германа суголосний рядкам з «Уроків англійської» Б. Пастернака:

«Когда случилось петь Офелии, –
А жить так мало оставалось, –
Всю сушь души взмело и свеяло.
Как в бурю стебли с сеновала»²³.

Зазначену стратегію використовує також автор роману «Кохання в стилі бароко», представник житомирської прозової школи Володимир Даниленко. Герої твору Валерій Колядевич і Юлія Маринчук, досліджуючи містичні місця Києва, на Лисій горі натрапляють на секту «Дітей пекла» якраз у момент, коли вони проводили ритуал посвяти. Оповідь містить всі потрібні для театралізації реквізити, що певною мірою справляють враження штампа: смолоскипи, хітони, перевернуте розп'яття, гуркіт барабанів, гола жінка, відтинання

²² Пагуляк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 131.

²³ Пастернак Б.Л. Полное собрание сочинений: В 11 т. / Сост. и коммент. Е.Б. Пастернака и Е.В. Пастернак; предисл. Л.С. Флейшмана. – М.: СЛОВО/SLOVO, 2003. – Т. I: Стихотворения и поэмы 1912-1931. – С. 131.

голови чорному півню, кров якого потрапляє на неофітку, масова оргія²⁴. Пізніше Колядевич власноруч проводить магічний обряд за допомогою дзеркал.

У романі Г. Пагутяк «Сни Юлії і Германа» зустрічаємо й алюзії до шекспірівських образів із семантикою смерті й тлінності життя. Героїня роману, дівчина Юлія, перебуваючи у стані безнадії і втоми, на виході із підземелля натрапляє на кінський череп: «Бідний кінський череп! – зітхнула Юлія»²⁵. Фраза дівчини може викликати в уяві реципієнта цілу низку асоціацій, залежно від рівня його інтелектуального розвитку. Зокрема, якщо читач-інтелектуал сприймає роман у межах філософської (притчової) умовності, він відреагує на алюзію до шекспірівського «Гамлета» («Бідний Йорик!»). Цю можливу асоціацію з Великим Бардом підтверджує авторка в «Кенігсберзькому щоденнику»: «Книг про Канта написано безліч, але хто напише про бідного Йорика?..»²⁶. Герман на могилі ординарця Ганса рефлексує, як Гамлет на похороні Офелії: «Мундир, мертвий ординарець, нечищені гудзики – усе це тепер стало тінню, а тінь – мовчазним діалогом людей і речей, який триватиме ще хтозна-скільки»²⁷.

Іноді наратор у романі, використовуючи інтертексти, цілком у дусі постмодернізму іронізує, але не стільки над Шекспіром і персонажами його п'єс, скільки над примітивізованим, стереотипним сприйманням його творчості пересічним реципієнтом. Так, економка Германа Фріда зауважує: «Ну, звісно, тобі подавай гарних панянок, усіляких там Офелій та Дездемон! – О,

²⁴ Даниленко В. «Кохання в стилі бароко» й інші любовні історії: Роман та оповідання / Володимир Даниленко. – Л. : ЛА «Піраміда», 2011. – С. 47.

²⁵ Пагутяк Г. Сني Юлії і Германа... – С. 111.

²⁶ Там само. – С. 252.

²⁷ Там само. – С. 283.

тітонька Фріда читала Шекспіра! – Усього лиш витирала пилюку»²⁸.

Юлія, котра обирає собі книгу для подорожі, натрапляє на «Гамлета»: «Що ж, непоганий (всього лише. – **О.В.**) вибір»²⁹. Як зазначає Д. Лазаренко, «перетворення сюжетно-образного рівня великої трагедії на широко вживаний культурний код призводить до спрощення, примітивізації, стереотипізації сприйняття Шекспірового «Гамлета» сучасним суспільством. <...> Панування одномірних, пласких стереотипів спричинює ситуацію, коли сучасний читач сприймає текст великої трагедії як усталений набір афоризмів, який всі й так знають напам'ять майже з дитинства, а тому не мають потреби читати, або ж як шановану ікону, торкатись якої наважуються лише обрані»³⁰. Г. Пагутяк також використовує іронію для «демістізації» подій: «Шекспір ніколи не висловлювався щодо спіритичних сеансів ні за, ні проти. Його привиди й тіні з'являлись, коли самі того бажали, або того конче вимагала ситуація. Герман не раз пив пиво з Тінню батька Гамлета після спектаклю»³¹ (мається на увазі з актором, котрий грав роль Тіні).

Знаковим для Г. Пагутяк є шекспірівський образ світу як театру. Авторка ставить перед головним персонажем питання, «чи справді «весь світ – театр», і чи можна уникнути участі в тому дійстві»³². І відповідь на це питання є песимістичною, адже Гамлет, на її думку, «страшенно депресивний»³³, старий мундир відставного

²⁸ Там само. – С. 32.

²⁹ Там само. – С. 85.

³⁰ Лазаренко Д. Специфіка функціонування гамлетівського сюжету в культурному просторі сучасного соціуму / Дар'я Лазаренко // Літературознавчі студії / Випуск 23. Частина 1. – К.: Вид-во КНУ ім. Т. Г. Шевченка, 2009. – С. 257–261.

³¹ Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 16.

³² Там само. – С. 287.

³³ Там само. – С. 247.

військового Германа «перетворився на театральний костюм»³⁴, а *deus ex machina* «повинна перетворитися на пекельну машину долі, де вже нічого не залишиться від театру, навіть найпрекраснішого зі всіх театрів – Шекспірівського. Магічне дійство затягує глядача в світ туги, відчаю й жаху»³⁵. У такий спосіб наратор налаштовує читача на містичний настрій.

Схожий мотив містичної режисури спостерігаємо в збірці оповідань «Сон із дзьоба стрижа»³⁶ Володимира Даниленка. Топос і сюжет оповідання В. Даниленка «Дегустація в будинку з химерами» для адекватного й повного сприймання твору вимагають від читача обізнаності відразу в кількох площинах, на рівні інтертекстуальних та інтермедіальних кодів.

Наративна структура оповідання подвійна: це історія про театралізовану презентацію винної марки, яка містить оповідь про життя і смерть М. Гоголя. У процесі сприймання на думку спадає відома цитата В. Шекспіра з комедії «Як вам це сподобається?»:

«Світ – театр,
Де всі чоловіки й жінки – актори.
Тут кожному прописаний свій вихід,
І не одну з них кожне грає роль»
(переклад Олександра Мокровольського)³⁷.

Наприкінці оповідання, що розміщене останнім у збірці, актори, задіяні у презентації, вмирають один за одним. Сюжет представлений як вистава, у якій «Гоголь

³⁴ Там само. – С. 287.

³⁵ Там само. – С. 226.

³⁶ Даниленко В.Г. Сон із дзьоба стрижа: Оповідання / Володимир Даниленко. – Л. : ЛА "Піраміда", 2007. – 384 с.

³⁷ Шекспір В. Як вам це сподобається // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєнко. – К. : Дніпро, 1986. – Том 4. – С. 121.

виступає творцем всесвітнього зла, всі інші персонажі – маріонетки, втягнуті в це дійство»³⁸.

Слід зазначити, що мотив фатуму, містичної режисури є наскрізним у збірці. Містичного впливу невідвортної долі зазнають персонажі творів «Поцілунок Анжели», «Далекий голос саксофона», «Знімок з лемуром» і «Людина громів», тож у читача складається враження, що наш світ – не просто театр, а театр ляльковий, а люди – маріонетки в руках іншого, невидимого містичного режисера. Цю тезу (щоправда, з іншим «ляльководом») експліцитно доводить Даниленко і в оповіданні «Хлопчик з курячими ніжками» з тієї ж збірки: «Ми, дитино моя, – великі ляльки в руках Господа, – засопіла баба. – А вороги наші – пружини, які нами рухають»³⁹. Порівняймо з «Кенігсберзьким щоденником» Г. Пагутяк: «Герман нагадує пружину, спрямовану всередину себе. Одержимість посередності – привід, аби розправитися з нею за допомогою усіх пекельних сил. Бо вона на це заслуговує. Як Макбет»⁴⁰.

Метафора «світ як театр» знаходить свій вияв і в романі В. Даниленка «Кохання в стилі бароко». Сама назва твору є алюзією до однойменної п'єси Ярослава Стельмаха, що вже на рівні паратексту апелює до театральності. Цей ефект посилюється завдяки епізоду в творі, коли «за мільйонами спектаклів, на які розпадалось життя» байдуже спостерігала бронзова статуя режисера Леся Курбаса⁴¹.

Творчість В. Даниленка як представника необароко зазнала відчутного впливу стильової манери українського

³⁸ Зборовська Н.В. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури. Монографія / Н. В. Зборовська. – К.: Академ-видав, 2006. – С. 361.

³⁹ Там само. – С. 229.

⁴⁰ Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 225.

⁴¹ Даниленко В. «Кохання в стилі бароко»... – С. 57.

письменника-житомирянина Валерія Шевчука. У доробку цього видатного майстра прози шекспірівський код також простежується, автор переважно в якості інтертекстом використовує прецедентні імена, а також алюзії, часто з іронічним підтекстом: «В селі, де жила моя бабця, стояв пам'ятник місцевому Отелло, хоч подвиг його мав дуже печальні наслідки, і не тільки ті, що вбив з німаком власну жінку»⁴² («Декоративна жінка»); «Здається мені, це гоструха, що її приборкував ще Шекспір»⁴³ (алюзія до образу Катерини з «Приборкання норавливої»). Цю гоструху Оксану з «Дому на горі» Шевчук, знову імпліцитно апелюючи до згадуваного вислову Шекспіра, порівнює з акторкою в театрі, в якому є один глядач. Ця метафора явно простежується й у повісті «Три листки за вікном»: «Великий актор, який замість грати свої ролі в театрі, грає їх у житті. Мусить ставати тим, кого грає, і перетворює своє життя у фарс»⁴⁴. Вдаючись до драматизації епічного роду літератури, В. Шевчук навіть називає один зі своїх останніх романів відповідно: «Театр прози» (2014).

Інтертекстема «світ як театр» перетворюється у прозі Валерія Шевчука на автоінтертекстему. У кількох творах митець творчо модифікує претекст і видозмінює сам театр, переносючи його у містичний світ тіней, реальність постає як сон: «Із самого зарання життя свого мені здавалося, що світ, у якому мені випадає жити, нереальний, що люди, які живуть навколо мене, не живі істоти, а тіневий театр, і те, що вони роблять або чинять, – теж тіневий театр. <...> І от від якогось часу мені почало здаватися, що ми в цьому світі не живемо, а є

⁴² Шевчук В. Декоративна жінка: Повість / В. О. Шевчук // Сучасність. – 2003. – № 4. – С. 56.

⁴³ Шевчук В. Дім на горі: роман [Текст] / Валерій Шевчук. – К. : А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА, 2011. – С. 242.

⁴⁴ Шевчук В. Три листки за вікном: Роман-триптих / Валерій Шевчук. – К. : Рад. письменник, 1986. – С. 504.

тінями з ліхтарні якоїсь незримой сили і рано чи пізно ця комедія має закінчитися»⁴⁵ («Початок жаху»). У «Романі юрби» Шевчук осучаснює театр, робить його мобільним, переміщаючи в містичний поїзд: «Коли покидає його (поїзд. – **О.В.**) той, кому прийшла пора, коли ступає по довгому, як вічність, коридорові, всі повертають по своїх купе голови до дверей. І хоч двері їхні зачинені, вони бачать і через них. Бачать прозору постать із восковим обличчям – одну з дійових осіб тіньового театру, яка повільно й спокійно зника. Тоді всі думають, що така доля чекає кожного»⁴⁶. Містичний «тіньовий театр» Валерія Шевчука апелює до ерудованого читача, який має простежити суголосність словам Макбета:

«Життя – рухлива тінь, актор на сцені.

Пограв, побігав, погаласував

Свою часину – та й пропав. Воно –

Це дурня казка, вся зі слів гучних

І геть безглузда»

(переклад Бориса Тена)⁴⁷.

В. Шевчук, відомий як представник необароко в українській літературі, часто у своїй творчості вдається до театралізованих барокових форм. Так, його роман «Срібне молоко», означений автором як трагікомедія, складається з частин, названих згідно з класичною бароковою поетикою: «Акт 1. Протазис», «Акт 2. Епітазис», «Акт 3. Катастазис з кульмінацією», «Акт 4. Катастрофа». На думку О. Солецького, за допомогою

⁴⁵ Шевчук В. Початок жаху / Валерій Шевчук // Шевчук В.О. У череві апокаліптичного звіра: Іст. повісті та оповідання. – К. : Укр. письменник, 1995. – С. 24.

⁴⁶ Шевчук В. Роман юрби : хроніка «безперспективної» вулиці (1972–1991) / Валерій Шевчук; передм. Л. Тарнашинської. – К. : Унів. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2009. – С. 346.

⁴⁷ Шекспір В. Макбет // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. Том 5 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1986. – С. 410.

такої стратегії автор «досягає мовленнєвого представлення складних інтелектуальних структур, кодувальних моделей, які нормують процес написання та рецепції»⁴⁸. У такий спосіб у сприйнятті читача реконструюється барокова картина світу як театру. В романі В. Шевчук вкотре підтверджує шекспірівську метафору: герой твору, мандрівний дяк Григорій Комарницький, усвідомлює себе як дійову особу житейського театру: «<...> ніби сидів в академічному театрі в Києві, а перед очима розгорталися всі оті протазиси, епістазиси, катастазиси, в яких головним, а часом другорядним персонажем виступав таки він, теперішній глядач. Отож, добре знаючи зі шкільної науки теорію драми, дяк Григорій Комарницький не міг не подумати, що останнім актом має бути Катастрофа, адже ніяк драма не може закінчитися. Тож і вирішив зажити передсвітанкового сидження для перегляду дійства, яке перед ним виставлялось, але почав, як це годиться чинити в доброму творі, з пролога, хай і заховуючи його в актах основних»⁴⁹.

Одним із найважливіших засобів театралізації прози є мотив маски, який є провідним у аналізованих творах. Ніла Зборовська пише: «Театралізація починається з маскування. Маска потрібна для того, щоб приховати живе обличчя»⁵⁰. У «Дегустації в будинку з химерами» В. Даниленко пояснює містичну смерть персонажів саме носінням маски, тобто акторством. Крім того, маску носять не тільки живі люди. Важливу композиційну роль в оповіданні відіграє посмертна маска Гоголя (власне, за сюжетом їх дві): маска-реквізит із пап'є-маше разом із труною замикає сценічний простір, на якому відбувалося театралізоване дійство; справжня маска з виставки

⁴⁸ *Солецький О.* Цит. вид – С. 56.

⁴⁹ *Шевчук В.* Срібне молоко. Роман / Валерій Шевчук. – Л.: Кальварія; К.: Книжник, 2002. – С. 123.

⁵⁰ *Зборовська Н.В.* Цит. вид – С. 398.

посмертних масок, яку відвідав режисер Бутенко, «замикає» сюжет оповідання. У такий спосіб наратор знову актуалізує мотив містичної режисури: останнє слово залишається за тим невидимим, чия тінь з'явилася на масці і перелякала Бутенка. У «Коханні в стилі бароко» епізодичні персонажі Юліана (остання коханка архітектора Городецького), Наталі (коханка художника Мурашка) та головна героїня Юлія Маринчук (коханка архітектора Колядевича) – це все маски, котрі носить сама Смерть. Перевтілюючись у гарних жінок, вона закохує в себе і забирає талановитих чоловіків.

У «Снах Юлії і Германа» Г. Пагутяк маски носять живі люди: як буквально (загримовані до невпізнання Парки), так і в переносному сенсі («маска спокою та непорочності»⁵¹, яка з'явилася на обличчі Софії). Маску блазня (алюзія до Йорика) авторка в романі віддає нареченому Софії Генріху, який дозволяє собі відверті висловлення, не прийняті у поважному світському товаристві, через що юнака вважали недоумком.

Уже протягом чотирьох століть триває процес творення та дослідницької інтерпретації літературних текстів за допомогою шекспірівського дискурсу. Завдяки використанню сучасними українськими прозаїками шекспірівських інтертекstem розширюється палітра додаткових смислів твору: зокрема, за умови, якщо читач «свій» (обізнаний із доробком Шекспіра), то у свідомості реципієнта актуалізується картина світу-театру (звичайного, лялькового, містичного, театру тіней), і реципієнт налаштовується на сприйняття тексту в руслі містичної умовності. Цій меті підпорядковані як експліцитні інтертекстем (прецедентні імена, назви шекспірівських творів, цитати), так і їх імпліцитні форми – алюзії та ремінісценції: мотив маски, мотив містичної режисури,

⁵¹ Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа... – С. 14.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

мотив сну-смерті, метафора «світ як театр», мотив трагічної суперечливості людини і світу, специфічна театралізована композиція твору. Інтерпретація шекспірівського коду, аналіз творів крізь призму його дискурсу дають змогу глибше розуміти авторську інтенцію, досягнути наративні стратегії письменника.

III. Полемічна трибуна

УДК 821.111-21Шек.09

Краснящих Андрей
(Харьков)

Гамлет – шут, сумасшедший, сумасшедший шут?

Краснящих Андрей. Гамлет – блазень, божевільний, божевільний блазень?

Одне з ключових питань фабули «Гамлета» В. Шекспіра – чи справді Принц божеволіє, чи лише прикидається, грає божевільного, аби відвернути увагу ворогів, поки він реалізує власний план помсти. Традиційно шекспірознавство дотримується версії про симуляцію Гамлетом божевілля, оскільки в іншому разі його поведінка, думки та почуття позбавлені логіки й абсурдні, а весь вкладений у «вічний образ» Гамлета гуманістичний пафос втрачає сенс. У статті розглядається можливість трактування шекспірівського Гамлета як блазня: визначаються роль і місце фігури блазня в художньому світі В. Шекспіра, «блазеньські» характеристики поведінки Гамлета, сюжет п'єси аналізується через блазенство протагоніста і «фальшиве блазенство» його суперників. У міфологічному підтексті п'єси виявляються категорії короля-деміурга і блазня-трікстера, що відповідають за сакральну і профанну сфери світоустрою.

Ключові слова: Гамлет, божевільний, блазень, трікстер, деміург, профанне, сакральне.

Один из ключевых вопросов фабулы «Гамлета» – сходит ли с ума принц или всего лишь притворяется, играет сумасшедшего, чтобы отвлечь внимание врагов, пока он реализует свой план мести?. Шекспироведение, как правило, придерживается версии о симуляции Гамлетом безумия, ведь в ином случае его поведение, его

мысли и терзания – это бред и лишённые логики действия сумасшедшего, и весь вкладываемый в этот «вечный образ» гуманистический пафос просто теряет смысл, выхолащивается само понятие гамлетизма. Промежуточные полуверсии – о том, что у Гамлета вследствие сильной меланхолии, т. е. депрессии, временные помутнения сознания или что он заигрывается в умалишённого и маска прирастает к лицу¹, вопроса не решают, не отвечают на него, т. к. по сути вопрос о сумасшествии Гамлета – это вопрос о том, контролирует ли он себя, придерживается ли в своих действиях плана, стратегии, или подчинён сиюминутным иррациональным импульсам, и следовательно, поведение его бессмысленно и хаотично.

В то же время в шекспироведении – и не только в нём, но и в мировой литературе – время от времени проскальзывает версия о Гамлете-шуте, которая при достаточной разработке, и если подвести под неё методологию мифокритики, способна многое объяснить, вернее, переобъяснить в сюжете и по-своему ответить на ключевой вопрос.

Так, в «Эликсирах Сатаны» (1816) Э.Т.А. Гофмана парикмахер-актёр Петер Шенфельд (Пьетро Белькампо) говорит главному герою брату Медарду: «Шутовство – это щит от безумия, и смею вас заверить, ваше преподобие, что я даже при норд-норд-весте прекрасно отличаю церковную колокольную от фонарного столба...»². Вторая часть драматургической тетралогии Перси Маккея «Тайна

¹ Например: «С одной стороны, он действительно решил притвориться безумным, чтобы вуалировать свои действия. С другой стороны, он постепенно вовлекается в своё безумие. <...> Можно предположить, что в психопатической натуре Гамлета имелась изначальная эндогенная склонность к психотическому восприятию мира, которая актуализировалась благодаря галлюцинации <...>» [*Руднев В.П. Словарь безумия / Вадим Руднев. – М.: Класс, 2005. – С. 92–93*].

² *Гофман Э.Т.А. Эликсиры Сатаны / Э. Т. А. Гофман ; [пер. с нем. Н. Славятинского]. – М.: Республика, 1992. – С. 186.*

Гамлета, короля Дании» (1949) называется «Шут в Райском Саду». В романе «Замок скрещённых судеб» (1969) И. Кальвино говорится: «Напротив, для юноши, сидящего перед ним, Шут лишь роль, которую он решил сыграть, удобная для созревания мести и сокрытия болезни духа, обезумевшего от преступных деяний его матери, Гертруды, и его дяди. И если это невроз, то в нём существует своя система, как в каждой системе – невроз»³. Владимир Рецептер в «Предлагаемых обстоятельствах» пишет: «Гамлет многолик. Он “выходит на сцену” то сумасшедшим, то “меланхоликом”, то “героем”, то “шутотом”»⁴.

Таким образом, видим, что подходы к обсуждению версии Гамлета-шута были, но необходимого научного осмысления не получили. Отсюда следует **актуальность** темы нашей работы, **целью** которой является текстуральное обоснование возможности трактовки поведения Гамлета как принципиально для него шутовского. **Задачами** исследования, конкретизирующими данную цель, будут 1) выявление роли и места фигуры шута в художественном мире В. Шекспира; 2) опредмечивание «шутотских» характеристик образа и поведения Гамлета; 3) анализ сюжета пьесы через «шутотство» Гамлета и других персонажей; 4) рассмотрение мифологической подоплёки «шутотских» категорий в пьесе.

Научная новизна работы определяется тем, что выдвинутая в ней гипотеза Гамлета-шута получает концептуальное обоснование с точки зрения мифопоэтики пьесы, что даёт возможность нового её прочтения – через универсальные категории мифологической картины мира.

³ Кальвино И. Незримые города. Замок скрещённых судеб / Итало Кальвино ; [пер. с ит. А. Гавриленко, А. Толочко]. – К. : Лабиринт, 1997. – С. 371.

⁴ Рецептер В. «Предлагаемые обстоятельства» / Владимир Рецептер // Знание – сила. – 1974. – № 12 – С. 34.

Объектом исследования является драма В. Шекспира «Гамлет», **предметом** – мифопоэтика данной пьесы.

Шут вообще очень важная фигура в художественном мире Шекспира, в каждом из его произведений есть или собственно шут, или персонаж, функционально его замещающий, выступающий в роли шута. В некоторых случаях его поведение, речи, ситуация, в которую он попадает, напоминают ситуацию Гамлета, его положение, его речи, что может свидетельствовать об общей идее или комплексе идей, разрабатывавшихся драматургом на различном сюжетном материале. Это хорошо видно и в пьесах, созданных за год-два до «Гамлета», и несколько лет спустя, и даже в ранний период творчества, до смерти сына Гамлета. В комедии «Как вам это понравится» (1599) Жак-меланхолик, любящий «меланхолию больше, чем смех», решает, будучи дворянином, стать шутом: *«Оденьте в пёстрый плащ меня! Позвольте // Всю правду говорить – и постепенно // Прочищу я желудок грязный мира, // Пусть лишь моё лекарство он глотает»*⁵. И это при том, что в пьесе уже есть шут – Оселок. В трагедии «Король Лир» (1605) тоже есть шут, но становится шутом и сходящий с ума Лир. Притворяется шутом, причём с целью отомстить, Юний Брут в поэме «Лукреция» (1594): *«Он блажь былую в ране схоронил. // Ведь Рим его невысоко ценил: // Так короли шутов не уважают // За то, что часто вздор они болтают. // Он шутовской наряд отбросил прочь // (Была здесь хитрость – вот и вся причина!), // И ум блеснул <...>»*⁶.

Что же в пьесе «Гамлет» свидетельствует о том, что на героя шутовской наряд, а не рубище сумасшедшего?

⁵ Шекспир У. Как вам это понравится / Уильям Шекспир; [пер. с англ. Т. Щепкиной-Куперник] // Шекспир У. Комедии. – М.: Правда, 1987. – С. 589.

⁶ Шекспир У. Лукреция [Электронный ресурс] / Уильям Шекспир; [пер. с англ. Б. Томашевского]. – Режим доступа: <http://shakespeare.ouc.ru/lukreceru.html10>

Когда он после встречи с Призраком предупреждает друзей, Горацио и Марцелла, что вскоре до неузнаваемости изменится и его поведение станет странным и причудливым, то не объясняет, не раскрывает плана, какого рода причуды это будут. В следующем акте пьесы, спустя два месяца, Гамлет уже изменившийся, окружающие думают, что он обезумел от горя, – и мы идём у них на поводу, считая, что да, он прикидывается сумасшедшим.

В средневековой Англии, как правило, не делалось различий между шутот и сумасшедшим, и тех, и других, пишет, например, А.А. Аникст: «считали умственно ненормальными. Недаром английское слово “шут” равнозначно слову “дурак” (fool). Именно этим словом обозначает своих шутов Шекспир <...>. Речи шутов, то есть дураков, приравнивались к речам безумцев. Им дозволялось говорить что угодно»⁷.

Однако же сам Шекспир эти различия делает, для него шут и сумасшедший далеко не одно и то же. Основная функция шута в мире Шекспира – это игра, пересмеивание, шут только номинально дурак, а на самом деле должен быть умнее остальных, глубже проникать и шире охватывать суть вещей. Так, в «Двенадцатой ночи» (1600), написанной Шекспиром непосредственно перед «Гамлетом», Виола говорит о

⁷ Аникст А.А. Трагедия Шекспира «Гамлет». Литературный комментарий / А. А. Аникст. – М. : Просвещение, 1986. – С. 92. К слову, А.А. Аникст вплотную подходит к версии Гамлета как шута, но при этом всё-таки не отказывается от общераспространённой трактовки Гамлета как симулирующего безумие: «Во времена Шекспира ещё сохранялось унаследованное от средних веков отношение к сумасшедшим. Их причудливое поведение служило поводом для смеха. Прикидываясь безумным, Гамлет одновременно как бы надевает на себя личину шута. Это даёт ему право говорить людям в лицо то, что он о них думает. Гамлет широко пользуется этой возможностью» [Там же. – С. 93]. Однако до этого А.А. Аникст говорит: «Обычно у Шекспира носителями комического являются персонажи низкого звания и шуты. В “Гамлете” нет такого шута. Правда, есть третьестепенные комические фигуры <...>» [Там же. – С. 34].

шуте Фесте: *«Он хорошо играет дурака. // Такую роль мудрец не одолеет: // Ведь тех, над кем смеёшься, надо знать, // И разбираться в нравах и привычках, // И на лету хватать, как дикий сокол, // Свою добычу. Нужно много сметки, // Чтобы искусством этим овладеть. // Такой дурак и с мудрецом поспорит, // А глупый умник лишь себя позорит»*⁸.

Шут внимателен, наблюдателен, аналитичен – это качества, которых в силу самой болезни лишён страдающий расстройством психики. Их поведение, речь для Шекспира – разные дискурсивные практики. Сумасшедший погружён в собственный внутренний мир, это отражается на его поступках и речи – внешне бессвязной, отрывистой, нелогичной, хаотизированной. Достаточно сравнить то, как изъясняется притворяющийся сумасшедшим Эдгар в «Короле Лире», с монологами и репликами Гамлета. Эдгар говорит о себе в третьем лице, короткими рублеными фразами, его речь как бы постоянно дёргается и сбивается с ритма, и самое главное, он выдерживает серьёзный тон, ни грана лукавства: *«Храни бог ваш ум в целости. Брр, Тому холодно! Чур вас от вихря, от порчи, от звёздного сглаза. Подайте Тому на пропитание. Бес мучит его. Вот он, поганый! Ну, погоди! Вот я его! Вот я его!»*⁹. Речи ж Гамлета хоть и непонятны, абсурдны для окружающих, но все ощущают, что в них есть какая-то своя, внутренняя логика и тайный, герметичный смысл¹⁰.

⁸ Шекспир У. Двенадцатая ночь / Уильям Шекспир; [пер. с англ. Э. Линецкой] // Шекспир У. Комедии. – М.: Правда, 1987. – С. 712.

⁹ Шекспир В. Король Лир / Вильям Шекспир; [пер. с англ. Б. Пастернака] // Шекспир У. Пьесы. Сонеты. – К.: Мистецтво, 1976. – С. 392. Такими же по построению и тональности фразами – прямо один в один – будет выражаться и полоумный Сальватор в «Имени розы» (1980) Умберто Эко.

¹⁰ *«Хоть это и безумие, но в нём есть последовательность»* [Шекспир У. Трагедия о Гамлете принце Датском (Bilingua) / Уильям Шекспир; [пер. с англ., вступ. ст., прим. М. Лозинского]. – СПб.: Азбука-классика, 2007. – С. 133], – говорит Полоний. *«И речь его, хоть в ней и мало строя, // Была не бредом»* [Там же. – С. 187], – вторит ему Клавдий.

И что важнее – но этого окружающие не понимают, вернее, отказываются понимать, ибо тогда им придётся увидеть себя такими как есть, – Гамлет постоянно ёрничаёт, глумится над ними, пародирует их. Даже Офелия, когда язвительные слова Гамлета переходят рамки приличия, перерастают в оскорбительную грубость, ведёт себя более чем сдержанно, ведь сумасшедшему всё простимо.

Гамлета до поры до времени – пока он вынашивает план мести и терзаем сомнениями, готов отказаться от него – не задает, что его, играющего в шута, принимают за умалишённого, он не протестует, даже соглашается: *«Я безумен только при норд-норд-весте <...>»*¹¹ и т. д. Но после первой пролитой им крови, когда назад пути отрезаны и необходимо переходить к решительным действиям, не просто возражает, он возмущённо отвечает матери на её слова о его умоисступлении: *«“Умоисступление”? // Мой пульс, как ваш, размеренно звучит // Такой же здоровой музыкой; не бред // То, что сказал я; испытайте тут же, // И я вам всё дословно повторяю, – // А бред отпрянул бы»*¹².

Итак, основное отличие шута от сумасшедшего в том, что шут – пересмешник и пародист, а сумасшедший – нет. В пьесе Гамлет пародирует или передразнивает всех своих противников: Клавдия, Полония, мать, Розенкранца и Гильденстерна, Офелию, Лаэрта, Озрика, даже появляющегося в пьесе один раз как посланец короля, неназванного по имени лорда. Гамлет – самый главный шут в пьесе, но есть в ней и шуты помельче – не осознающие себя шутами, но ведущие себя, как шуты, – в глазах Гамлета. И прежде всего это Полоний, о котором Гамлет говорит (Офелии): *«Пусть за ним запирают двери, чтобы он разыгрывал дурака только у себя»*¹³ (в

¹¹ Шекспир У. Трагедия о Гамлете принце Датском (Bilingua) ... – С. 151.

¹² Там же. – С. 251.

¹³ Там же. – С. 183.

оригинале «*may play the fool*»¹⁴), – а убив его, обращается к трупу со словами: «*Ты, жалкий, суетливый шут, прощай!*»¹⁵ (в оригинале, опять же, «*fool*»¹⁶). Полоний вообще, а не только с точки зрения Гамлета, ведёт себя как шут. В. Рецептер замечает: «Безусловно, шутовская маска как бы пристала к лицу этого человека, и роль, которую он играет при Клавдии, выглядит шутовской»¹⁷. Но и сам Клавдий для Гамлета – «*шут на троне*» и «*Король из пёстрых тряпок*»¹⁸. Как шуты ведут себя также Розенкранц и Гильденстерн, и Озрик. Они в глазах Гамлета профанаторы самой идеи и всей системы королевской власти – и одновременно узурпаторы роли и функции шута, фиктивные, ложные шуты, разрушающие этим структуру мироздания, государственный порядок.

Но перед тем, как перейти к мифопоэтической подоплёке сюжета, следует вспомнить и о том, кого Гамлет в детстве любил так же, как отца, кто с ним в детстве постоянно играл: «*он тысячу раз носил меня на спине*», и чьи губы, по его собственным словам, Гамлет «*целовал сам не знаю сколько раз*»¹⁹, – т. е. о настоящем, так сказать, полноправном шуте Йорике, умершем двадцать три года назад от времени действия пьесы.

Король и шут – «*Всё, что надо. Голова и хвост*»²⁰, – говорит шут в «Короле Лире». В средневековой мифопоэтической картине мира шут был символическим близнецом короля, недаром у шута была своя корона – колпак с бубенцами, и свой скипетр: погремушка в руке. И вместе король и шут как бы составляли единое целое,

¹⁴ Там же. – С. 182.

¹⁵ Там же. – С. 241.

¹⁶ Там же. – С. 40.

¹⁷ Рецептер В. «Предлагаемые обстоятельства» / Владимир Рецептер // Знание – сила. – 1974. – № 11. – С. 39.

¹⁸ Шекспир У. Трагедия о Гамлете принце Датском (Bilingua) ... – С. 247.

¹⁹ Там же. – С. 345.

²⁰ Шекспир В. Король Лир ... – С. 387.

комплект, один правил сакральной сферой, другой – профанной; и эти сферы не смешивались, если каждый из них выполнял свой долг как следует: король поддерживал порядок в государстве, шут насмешкой и пародией испытывал этот порядок на прочность, и если где-то образовывалась брешь, если шутка попадала в цель, значит, там порядок, справедливость были нарушены. Шут был необходим королю: по сути дела, он, находящийся в самом низу социума²¹, один не боялся и имел право говорить королю правду, какой бы она ни была, – пусть и в ёрнической, комической форме. И необходим всему мироустройству – выполняя очистительную и санитарно-профилактическую функцию.

Идя глубже, в мифологическую эпоху, мы находим короля и шута в образе близнецов демиурга и трикстера – двух полюсов и двух самых необходимых компонентов мироздания, от которых зависят или производны остальные компоненты; а ещё глубже, в безбинарной, безоппозиционной картине мира видим их, демиурга и трикстера, как одно демиургическое существо.

В мифологическом подтексте пьесы мироздание и государственный порядок разрушены не столько потому, что везде ложь, лицемерие и предательство²², это всё последствия, причина в том, что на троне фальшивый король²³ и рядом с ним фальшивый шут Полоний – льстивый и лебезящий. Гамлет же, кроме того, что наследник своего отца, ещё и – символически, не зря же в тексте говорится о поцелуях, знаках посвящения, переда-

²¹ Аникст А.А. Цит. изд. – С. 92.

²² Это – всеобщий упадок – так или иначе ощущают все, а не один лишь Гамлет. Фраза «Подгнило что-то в Датском государстве» [Шекспир У. Трагедия о Гамлете принце Датском (Bilingua) ... – С. 79] принадлежит Марцеллу.

²³ «О, мерзость! (...) // Такой достойнейший король! Сравнить их – // Феб и сатир» [Там же. – С. 45], ««...» дядей, который на отца похож не боле, // Чем я на Геркулеса» [Там же. – С. 47], – говорит о прошлом и нынешнем короле Гамлет.

чи полномочий – преемник шута Йорика. (Противоречивость мыслей Гамлета, смены тона и настроения, двойственность его поступков также могут быть объяснены различными нормами поведения, серьёзного, королевского, и шутовского.) Для восстановления порядка Гамлету необходимо очистить место короля и место шута от самозванцев, и сделать это самому (*«Век расшатался – и скверней всего, // Что я рождён восстановить его!»*²⁴), потому что других полноправных претендентов нет. Первым погибает от его руки подложный шут – в фабуле пьесы смерть Полония выглядит ошибочной, случайной, но мифологический план делает её объяснимой и закономерной.

Проблема, конечно, в том, что и очистив трон и место шута, Гамлет не сможет занимать их одновременно, поэтому он изначально обречён, чувствует свою смерть, всё время думает о ней, говорит о ней, – и принимает её как должное.

Можем констатировать, что версия Гамлета как шута даёт новые возможности для прочтения заложенных в текст пьесы смыслов и, что важно, позволяет глубже проникнуть в мифологический подтекст сюжета. Для полноты же его, мифологического подтекста, охвата следует также рассмотреть роль в «гамлетовско-шутской» линии сюжета образов Офелии и Горацио, а также связанный по проблематике с этой линией мотив противопоставления в «Гамлете» здравого смысла и природного, естественного начала в человеке.

²⁴ Там же. – С. 99. В переводе А. Кронеберга мифопоэтически чуть точнее: *«(…) пала связь времён! // Зачем же я связать её рождён!»* [Шекспир У. Гамлет [Электронный ресурс] / Уильям Шекспир; [пер. с англ. А. Кронеберга]. – Режим доступа : <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet2.txt>

IV. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

УДК: 821.111:82-2:778.5

Stănescu Viorel
(Craiova, Romania)

A Seasoned Hamlet: A View Through Sir Kenneth Branagh's Hourglass

Станеску Віорел. Змужнілий Гамлет: погляд крізь пісочний годинник Кеннета Брани.

Ні Шекспірові, ні Кеннету Брані не бракує уваги критиків, і якби хтось захотів переглянути всі наукові статті, присвячені «Гамлету», йому б знадобилося для цього ціле життя. Втім, один аспект Бранової екранізації «Гамлета», а саме вік Принца Данського, ніколи не обирався предметом аналізу. У цій статті досліджується створений К. Браною образ змужнілого, але бадьорого Гамлета, при цьому простежується його формування та сприйняття критикою. Крім того, у ній висвітлюється мотивація К. Брани щодо збереження оригінального хронометражу п'єси та коментується вибір виконавців.

Поряд із віком Гамлета в статті аналізується динаміка розвитку персонажів у Брановій екранізації. Відтак, простежується зв'язок між віком головного героя та його реакціями на події, що відбуваються навколо. Аналізується також особисте ставлення кінорежисера до Гамлетової кремезності, а також засобів, якими він увиразнює надмірну повноту Принца.

У статті широко використовуються критичні матеріали, а також сонети, що допомагає провести необхідні аналогії та проілюструвати ідеї.

Ключові слова: Вільям Шекспір, Кеннет Брана, Гамлет, фільм, вік Гамлета.

I. Introduction

Much has been said regarding Kenneth Branagh's 1996 film *Hamlet*, a portrayal of the renown Shakespearean masterpiece *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark*, in hefty measures of praise and reprimand alike, augmenting its curious status of a film both daring and unapologetically adamant in preserving the formula of the original play. As far as my own criticism goes, I can only hope the present article will provide an even modest enrichment to the existing humbling amount of feedback, mainly by tackling the director's distribution choices, particularly that of *Hamlet*, played by Kenneth Branagh himself.

The inception of Branagh's cinematic *Hamlet* can be traced as early as 1975 when the artist, then aged 15, witnessed his future friend and frequent collaborator, both on stage and in film, Derek Jacobi perform the role of the Danish prince, flaring young Branagh's interest for pursuing a career in acting, which would eventually guide his steps towards the Royal Academy of Dramatic Arts in London, at the ripe age of 18. At 23, he was already a member of the Royal Shakespeare Company¹. Consequently, romantics could be tempted to say it was *Hamlet* who chose Kenneth Branagh to retell his tale, his entire fruitful and, at times, controversial career culminating in 1996 with the ambitious project estimated at an overwhelming 18 million U.S. Dollars. Perhaps no better words than Shakespeare's illustrate their relationship, as seen in the form of Sonnet XV:

*When I consider every thing that grows
Holds in perfection but a little moment,
That this huge stage presenteth nought but shows
Whereon the stars in secret influence comment;
When I perceive that men as plants increase,
Cheered and cheque'd even by the self-same sky,*

¹ *The New York Times*. Retrieved from:

<http://www.nytimes.com/movies/person/82784/Kenneth-Branagh/biography>,

*Vaunt in their youthful sap, at height decrease,
And wear their brave state out of memory;
Then the conceit of this inconstant stay
Sets you most rich in youth before my sight,
Where wasteful Time debateth with Decay,
To change your day of youth to sullied night;
And all in war with Time for love of you,
As he takes from you, I engraft you new².*

Indeed, everything seemed, at various points in Branagh's life, to stir him towards Hamlet. In 1994, his critical reception appeared to go sour, when his attempt at portraying Mary Shelley's *Frankenstein* was met with harsh reviews, earning him the unenviable honour of having directed one of the year's worst rated films³. His ensuing performance from 1995, *Othello*, in which he was cast as Iago, also fell short of expectations. A foreshadowing of his intentions of enacting *Hamlet* emerged that same year, under the guise of *In the Bleak Midwinter*, a film with a plot centred around a declining actor, surprisingly not played by Kenneth Branagh, who takes a daring step to revitalize his career by opting to (...) *direct and play the title role in a provincial production of Hamlet" over the Christmas holidays. After auditioning a motley assortment of performers, including a children's hand puppeteer and a maniacal ventriloquist, Joe assembles a cast of six (to play 24 roles) and carts them to a village called Hope, where they set up shop in a drafty old church*⁴. As such, the film partially fits the role of an allegory of Branagh's own life at that moment, with the notable exceptions that his *Hamlet* was a long shot from being modestly financed, he had

² *Shakespeare's Sonnets*, The Arden Shakespeare Third Edition, ed. Duncan-Jones, Katherine, – China, 2007, p. 141.

³ *The New York Times*. Retrieved from:

<http://www.nytimes.com/movies/person/82784/Kenneth-Branagh/biography>,

⁴ Holden, Stephen (1996, February 9) A Winter's Tale (1995), Film Review: Why Must the Show Go On? That Is the Question! *The New York Times* Retrieved from: <http://www.nytimes.com/movie/review?res=9A04E0DF1539F93AA35751C0A960958260>

a plethora of talented and reputable actors to choose from and the royal court was placed in none other than the radiant Blenheim Palace. In all fairness, the location's luxurious interior does emanate a dwarfing sentiment of Divine Grace.

The roots of Branagh's *Hamlet* are the living proof that even the most harrowing artistic trials can bear exquisite fruit, if accompanied by an iron will and genuine passion for the Bard's work, whose plays invariably reverberate at the pinnacle of expression and creation.

II. An Aged Prince

There has been much speculation regarding Hamlet's age in the play, Professor A.C. Bradley observing: *It has been suggested that in the old play Hamlet was a mere lad; that Shakespeare, when he began to work on it, had not determined to make Hamlet older; that, as he went on, he did so determine; and that this is the reason why the earlier part of the play makes (if it does so) a different impression from the later*⁵. Concerning Hamlet's age, as implied in the Second Quarto, to which Kenneth Branagh's script remains for the most part faithful, he notes:

Q2 says:

(1) The grave-digger came to his business on the day when old Hamlet defeated Fortinbras:

(2) On that day young Hamlet was born:

(3) The grave-digger has, at the time of speaking, been sexton for thirty years:

(4) Yorick's skull has been in the earth twenty-three years:

(5) Yorick used to carry young Hamlet on his back.

*This is all explicit and connected, and yields the result that Hamlet is now thirty*⁶.

What is, the reader may ask, the relevance of the Danish

⁵ Bradley, A.C., *Shakespearean Tragedy*, Macmillan and Co., London, 1919, p. 407.

⁶ Ibid.

prince's age to Branagh's performance? Simply put, Branagh was 36 the year he starred as Hamlet, noticeably over the prince's intended age. Hence, we can no longer speak of a man whose anger is impacted by a struggle between youth and maturity, but rather of an individual locked in confrontation with his own destructive mortality. Hardened by age and strife, Branagh's Hamlet is one of matured viciousness, a touch more grim than the original, not a pup learning how to bite, but a wounded wolf. To viewers, his appearance and tone emanate not recklessness as much as a carefully calculated insanity: *Not a whit. We defy augury. There's a special providence in the fall of a sparrow. If it be now, 'tis not to come. If it be not to come, it will be now. If it be not now, yet it will come—the readiness is all. Since no man of aught he leaves knows, what is 't to leave betimes? Let be.* (Hamlet, Act V, Scene 2)

Roger Ebert, acclaimed Chicago Sun-Times film critic, also commended Branagh's vigour, stating: *As for Hamlet, Branagh (...) has no interest in playing him as an apologetic mope. Branagh is an actor of exuberant physical gifts and energy (...). Consider the scene beginning Oh, what a rogue and peasant knave am I ..., " in which Hamlet bitterly regrets his inaction. The lines are delivered not in bewilderment but in mounting anger; and it is to Branagh's credit that he pulls out all the stops; a quieter Hamlet would make a tamer Hamlet.*⁷

Not only does Branagh cement mature dominance in Hamlet's voice and visage, but also shows it in his actions, to the point his behaviour turns violent. As one witnesses the scene of his tormenting Ophelia, cleverly shot through a two-way mirror, being given the intimate impression of prying, he is shocked to see Ophelia's face forced against the glass, her terrified expression trying to find an escape. We become acquainted with a Hamlet not to be taken lightly, rampaging in his vengeance.

⁷ Ebert, Roger, (1997, January 24), *Hamlet* Retrieved from: <http://www.rogerebert.com/reviews/hamlet-1996>

IV. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

Yet, there is something in this brooding, menacing, wrathful, at times indelicate Hamlet that resonates with the modern man, the man bound by chains he cannot see, in a dynamic age that sees his soul bare. Branagh himself declared, in an interview for the National Public Post Radio, that Hamlet's obliviousness stemmed from a baleful self-absorption, increasingly common in *this end of the century* (...), *especially post-Freud and post-all the sort of psychoanalysis that we have as part of our sort of daily bread and butter. It's on television; it's in self-help books in libraries. We're all somehow trying to find ourselves.*⁸ Even his love for Ophelia is a clash, stumbling from one misstep to another. He draws attention specifically because, in a contemporary fashion, he is more than he is expected to be. For such reasons, some are inclined to believe theatre critic Dominic Cavendish' statement of Kenneth Branagh's having eclipsed Lawrence Olivier in bringing Shakespeare to the cinema-going masses.⁹

III. Cast and Dynamics

To say the cast of *Hamlet* is stellar would be no exaggeration, and it is stellar for good reason – by allotting renown actors to even minor roles, Branagh manages to skilfully pull overlooked scenes into the spotlight. For instance, who would suspect the acclaimed French actor Gerard Depardieu to settle for the humble part of Reynaldo? Though it may initially pass for overkill, the director's choice gives unforeseen depth to the frequently overlooked character, namely turning a complacent lackey into a menacing chameleon. It is indeed difficult not to take Reynaldo seriously

⁸ host Gross, Terry (1996, December) Fresh Air Interview Transcript, *National Public Radio* Retrieved from: <http://www.branaghcompendium.com/artic-npr96.htm>

⁹ Cavendish, Dominic (2013, July 4) Kenneth Branagh: lost Shakespearean? *The Telegraph* Retrieved from: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/william-shakespeare/10120995/Kenneth-Branagh-lost-Shakespearean.html>

and question his ulterior motives. Obedient as he may seem, the viewer finds himself incapable of dismissing the possibility of a silent clash between him and Polonius.

Another minor role is that of the gravedigger, portrayed by Billy Crystal, whose quirks seem to fit the character less like a glove and more like a noose. It is unclear whether Billy Crystal is playing the gravedigger or things are the other way around, to the extent of a demonic possession. As author Deborah Cartmell describes, *A shot of Yorick still alive playing with Hamlet as a child follows the gravedigger's identification of Yorick's skull by the buckteeth that still remain in it: baring his teeth in imitation of the buckteeth of the skull, the gravedigger (Billy Crystal), hands the skull to Hamlet.*¹⁰

Speaking of Yorick, few could make a better match than comedian Ken Dodd, the very personification of a benign jester. With his kind expression and playful demeanour, he perhaps depicts the very noble traits that Hamlet holds dear. The image of his remains is not only the defilement of his weathered skull, but that of the kindness in the Danish prince's heart. His memory is that of common, unassuming humanity. By urging the gravedigger to unearth more skulls, Branagh's Hamlet may have been probing the past for answers, only to find that graveyards make apathetic aides.

Rosencrantz and Guildenstern are themselves skillfully brought to life by Timothy Spall and Reece Dinsdale, two veteran actors more than capable of sustaining the tempestuous relationship with Branagh's fiery prince. Facing his dark figure against the pristine snow, they hopelessly try to worm their way into an universe where they don't belong.

Although not one of the riveting renditions he has remembered by, Robin Williams' Osric is both witty and soldierly, plunging into death with vehemence, devoting his final moments to warn of the impending danger posed by

¹⁰ Cartmell, Deborah, *A Companion to Literature, Film and Adaptation*, Blackwell Publishing Ltd., Chichester, 2012, p. 231.

Fortinbras' army. In this regard, he honours his own pursuit of duty, one different from that of the Danish prince. Similar to the actor, Osric flaunts a gentle form of courage, that of a wise and old soldier.

Considering the impressive energy that only this sample of minor roles delivers, it should come as no surprise that casting a titan such as Derek Jacobi in the role of Claudius is bound to stir things up. As Roger Ebert said, *The role of Claudius (Derek Jacobi) is especially enriched: In shorter versions, he is the scowling usurper who functions only as villain. Here, with lines and scenes restored, he seems more balanced and powerful. He might have made a plausible king of Denmark, had things turned out differently.*¹¹ What makes his depiction unique is, once again, in Ebert's words, that *this production shows Gertrude (Julie Christie) as lustfully in love with Claudius. By restoring the original scope of Claudius' role, Branagh emphasizes court and political intrigue instead of enclosing the material in a Freudian hothouse.*¹² Occasionally, Hamlet's stand-off with his uncle hints at Branagh's own friendly rivalry with Jacobi for the crown, with the very man who revealed Hamlet to him.

Kate Winslet's impressionable Ophelia doesn't go much beyond the original, succumbing to the pressure of the royal court. Rejected by the love of her life and crushed by her father's murder, she drowns much sooner than the moment she offers her body to the waters. Her ordeal is nothing more than a gradual asphyxiation, socially and romantically.

Her father, Polonius, played equally brilliantly and despicably by the senior Richard Briers, uses his position as Lord Chamberlain to the fullest – he allies himself with Claudius to keep Hamlet under close watch, eventually dying while doing so. The tension between him and Hamlet may

¹¹ Ebert, Roger, (1997, January 24), *Hamlet* Retrieved from: <http://www.rogerebert.com/reviews/hamlet-1996>

¹² Ibid.

stem from Briers and Branagh's close collaboration, an honed manifestation of an experienced team.

Laertes follows in Hamlet's footsteps, swiftly returning from Paris at the news of his father's murder. Nothing other than Hamlet's blood can sate him, and Michael Maloney shows just that. Protective of his sister and viciously faithful to his filial duty, he joins his father's ally, Claudius, to slay Hamlet. Though lacking Branagh's vigor, Maloney manages to keep up, offering a compelling performance.

After aiding Branagh in his *Winter's Tale* and *Othello*, Nicholas Farrell takes on the guise of Horatio, Hamlet's trusted friend and one of the survivors of the bloodbath. His virtue follows him throughout the film, finally absolving him of the bloodbath.

Unlike most adaptations of *Hamlet*, Branagh's includes Fortinbras, played by Rufus Sewell, the driven prince of Norway, perhaps a mere embodiment of equity, a representation of the one's past, which cannot be evaded – King Fortinbras' demise, at the hand of Hamlet's father, leaves the young Hamlet to atone for his parent's sin, making the prince of Norway's quest one of biblical connotations. His military incursion, driven by a filial mission very much similar to Hamlet's, not only pressures the entirety of the characters, but also offers a much-needed catharsis, essentially cleansing the stage of wrath, perversion, and corruption, reinstating a pace of normality.

IV. Conclusion

Without doubt praiseworthy and certainly intricate, Branagh's film makes a bold statement – if it's not broken, don't fix it. Just as Hamlet finds himself unable to cope with the change in his life, so does Branagh refuse to let *Hamlet* be altered, creating what may just be the most memorable screen version of it yet. His age does drift from the original, but, then again, maybe that's how the original really is, like good

IV. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

wine, better in time. Branagh's journey and encountered obstacles gave him a special understanding of Shakespeare's play, making Roger Ebert state the following: *One of the tasks of a lifetime is to become familiar with the great plays of Shakespeare. "Hamlet" is the most opaque. Branagh's version moved me, entertained me and made me feel for the first time at home in that doomed royal court.*¹³

Having had his fair share of doomed courts, Branagh was able to empathize with the prince's plight, proving once more the resourcefulness of his genius. With a team comprised of veteran actors of worldwide fame, he made the best out of a late-blooming Hamlet. Instead of slicing the play up, he declared that *even though we may not literally understand it, I think that's fair enough. There's a great deal in the play that, I think, because it's a classic and has withstood 400 years of people throwing themselves at it, that resists definitiveness. There is mystery in there, and that mystery – Hamlet says to Guildenstern "You would pluck out the heart of my mystery." "No will pluck out the heart of Hamlet, the play's mystery. But on the way, you can – you can, if you serve, as we do in this one, the whole text up, I think that intuitively, the audience respond to it in a very mysterious way. And I think that that's a magical, magical thing which we underestimate because we so want to nail everything. What kind of Hamlet is it? What's his motivation? What does it mean? Can I have it in three sentences please. It's not possible, and that's very exciting.*¹⁴

A mature Hamlet for a mature audience, capable of taking all of it in. It should only be fair we ask no further, and let Hamlet himself ponder the sense of his existence.

¹³ Ibid.

¹⁴ host Gross, Terry (1996, December) Fresh Air Interview Transcript, *National Public Radio* Retrieved from: <http://www.branaghcompendium.com/artic-npr96.htm>

Summaries

Olena Lilova

Nicholas Udall's "Respublica": politics as a factor of literary work

The main aspects of the activity of the English Renaissance 'man of letters' and teacher Nicholas Udall are under consideration in the article.

Taken as an example, Udall's play "Respublica" (1553) testifies close links between the Tudor playwright's work and the political challenges of the time. The interlude is known to be composed to celebrate the new sovereign's ascending the throne in England and it was performed in the queen Mary's presence. Mary I Tudor was expected to redress the abuses of the previous authority. So, it's quite predictable that the playwright makes reduction of things to order the key topic of his play. According to the morality scheme, in "Respublica" the aspects or displays of the state corruptness are represented through allegoric figures of the vices, with Avarice as the leading one. The rogues play intrigues to cheat Respublica and to put their hands on the common wealth. It goes without saying that at the end of the play the evil forces will be brought out into the open and delivered up to justice. In such a way Udall renders the society's urgent demand that the corruption should be defeated and the common people's life conditions should get improved.

As to the religious controversy that couldn't but get sharpened with the catholic queen coming to power in the country that had been seeing the Church Reformation over the previous twenty years, it's not made explicit in "Respublica" by Nicholas Udall. The devoted adherent of protestant doctrine, Nicholas Udall leaves his religious views beyond the interlude's subject matter complex, obviously believing them to be of less importance than urgent economic and political problems of his day. It's only observed in the play that English priests and bishops turned out to be in no better position than other impoverished strata of the society, peasantry in the first place.

Key words: *the Tudors, drama, interlude, themes and subject matter complex, Reformation, Catholicism.*

Iryna Bezrodnykh

Mannerist source of the XVIIth century English literature stylistic polyphony

The article under consideration studies the closeness of ascending aesthetic imperatives and immanent similarity of artistic searches and creative achievements of the English authors of the beginning of the XVIIth century, as well as systematizes and generalizes the theoretical works of modern literary criticism in relation to the features of Mannerism, which roots back to the period

Summaries

of late Renaissance, and the gradual fading of which coincides with the bloom of Baroque and Classicism. The article emphasizes the fact that the XVIIth century is a complicated period in the English literary tradition as not only it is known for a great number of the outstanding writers and poets, but also the scholars are still arguing as to the predominant style of those found – Mannerism, Baroque or Classicism and have not come to consensus how to label it. Thus, the given article focuses on Mannerism as the source of the stylistic polyphony mentioned above and concentrates on its peculiarities. It should be noted that Mannerism is the name given to the stylistic phase of European art and literature, the transitional phase between the High Renaissance and the Baroque. It is a well-known fact that the origin of the expression "mannerism" lies in the Italian word "maniera", which can be translated into the English word "style." The word maniera was borrowed from the literature of social manners, in which the term referred to a quality of human deportment very desirable in the XVIth century: a courtly grace characterized by effortless accomplishment, sophistication and savoir-faire. Thus, maniera, as applied to an artistic movement, implies overt stylization and an obsession with artificial conventions. In Mannerism virtuosity, then equated with great facility of execution, and the overcoming of complex and difficult problems, was highly prized in the arts, in literature, as well as in human decorum. An obsession with virtuosity and elegance, then, was the guiding force of mannerism, essentially an artificial, anti-naturalistic style. To repeat a much-quoted phrase, Mannerism is a 'stylish' style. Because it transgressed moderation, Mannerism appealed to an elite class of connoisseurs, not to the general populace. The notion of mannerism as a separate style sandwiched in between the dying High Renaissance and the dynamic Baroque era is a relatively recent phenomenon. Various and contradictory definitions and interpretations have been proposed for Mannerism. It has been construed as a reaction against the ideals of the High Renaissance, as an expression of the spiritual crisis of the time, or as a sophisticated art created solely for art's sake, exemplifying the aesthetic theories of the 16th century. In fact, all of these theories are valid, presenting parallel, rather than incompatible, explanations of the many manifestations of this consciously ambiguous means of expression.

Key words: *Mannerism, Baroque, Classicism.*

Kseniya Boryskina **Specifics of transforming W. Shakespeare's play "Julius Caesar"** **under the enlightened absolutism**

The article is aimed at finding out the peculiarities of the literary reception of Shakespeare's story about Julius Caesar in the sociopolitical conditions of the French enlightenment absolutism in the 18th century.

The popularity of the Roman play "Julius Caesar" hasn't decreased over the centuries, the reason being its powerful anthropological potential and openly political conflict, which is transformed at various times under different contexts and playwrights' ideological preferences. The play "The Death of Caesar" by

Summaries

Voltaire has its prominent place among various literary receptions of this well-known plot along with adaptations by John Sheffield, Mark Twain, Berthold Brecht and others.

The French philosopher and writer, on the one hand, was in line with the critical reception of his time, noting the discrepancy in Shakespeare's heritage as seen through prescriptions of classicist poetics, on the other hand, he could not help but notice Great Bard's striking talent. Analysis of the form and content specifics of Voltaire's tragedy "The Death of Caesar" has shown how the author corrected his source so that to meet the demands of censors and audience. However, there are certain disadvantages in the text of the French playwright which in terms of classicist poetics can be called intolerable (e.g. the failure to respect the mandatory five acts). One of the reasons for the unpopularity of this play's staging was the absolute lack of female roles and the roles of ordinary Romans who are integral members of the historical process.

It is established that Shakespeare's play is complemented by the French playwright through addition of new storylines that significantly transform the pathos of the work and the reasoning implied by the Renaissance author. In this version of the Roman history, Brutus is proclaimed to be the son of Caesar, whereas Cassius is riddled of negative traits present in Shakespeare's "Julius Caesar". These changes crucially affect the play's overall axiology. To identify the ideological implications of the Voltairian play his philosophical and literary-critical legacy was involved, allowing broader understanding the issues behind his literary works. Voltaire's play casts doubt on his pro-monarchic judgment and the whole concept of "enlightened" ruler. Although Shakespeare's story of is deprived of its versatility and philosophical scope, in return it gets a sharp political content with a strong anti-tyrannical implications.

Key words: Shakespeare, "Julius Caesar", Voltaire, "The Death of Caesar" Enlightenment, ideology, intertextuality.

Olha Teterina

Shakespeare's works from the standpoint of P. Kulish regarding national literature development (literary critical context)

Literary reception of Shakespeare's works by P. Kulish is analyzed in the article. Significance of Shakespeareana is conceptualized from the perspective of national literary progress of the Ukrainian writer (focused on the idea of uniqueness of Ukrainian national literature and transformation of foreign artistic and aesthetic achievements on the native soil). Views of P. Kulish related to substantiation of general significance of Shakespeare's heritage, in particular translations of his works, for development of Ukrainian literature are considered in the context of national (M. Dragomanov, M. Kostomarov, I. Franko) and foreign (J.G. Herder, G.G. Gervinus, J.W. Goethe) literary criticism of the 19th century.

The problem of translation of Shakespeare's works into Ukrainian is interpreted in connection with the question of the ways of further national literary

Summaries

development, specifically in the context of polemics about the boundaries of existence of Ukrainian literary language, – from the theory of "literature for domestic use" (M. Kostomarov) to approval of translation as an important factor in the progress of the native language and literature (M. Dragomanov, P. Kulish, I. Franko).

Kulish's Shakespeariana is considered an integral part of literary-critical views of the writer, and therefore importance of selection of works of the English playwright to be translated into Ukrainian is emphasized. P. Kulish views of the Shakespeare heritage as an artistic and aesthetic phenomenon (in terms of ideological, thematic, genre, stylistic enrichment of Ukrainian literature that contributes to its ingress into the global context), are comprehended as such, in respect of which the question of primary source of Ukrainian Shakespearian thoughts should be examined.

Key words: *national literature process, fiction translation, Shakespeariana, literary reception, concept of national literary progress, global cross-cultural context.*

Hanna Khrabrova

History and actual state of Shakespeare Gender Studies

The article treats of the genesis and the study area of Shakespeare Gender Studies. Shakespeare Gender Studies took origin from feminist literary critical discourse spread from the 17-th century. The first woman-writer to highly appreciate Shakespeare's talent as well as his influence on the audience was Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle (1623–1673). The women played a significant part in creating Shakespeare's image as the first national poet. The *Shakespeare Ladies Club* formed in 1736, for example, was an important force in the movement to erect a monument to the great playwright in *Poets' Corner* in Westminster Abbey (Peter Scheemakers' statue).

The English women writers had a huge impact on the process of canonizing Shakespeare as a world's genius. Charlotte Lennox got out her three-volume "Shakespear Illustrated" (1754) where the sources of Shakespeare's plays were collected and critically examined. Elizabeth Montagu associated with the the Bluestocking social and literary circle was also known for "An Essay on the Writings and Genius of Shakespear" (1769), which defended Shakespeare against a previously published attack by Voltaire. The Irish dramatist and actress Elizabeth Griffith, in her "The Morality of Shakespeare's Drama Illustrated" (1775) offered her own commentaries about the morality of Shakespeare's plays and gave special consideration to the women's question interpretation in them.

A very important promotional mission was accomplished by the women's adaptations of Shakespeare's plays. First comes "The Family Shakspeare" (1807) by Henriette Bowdler who removed all the episodes with any representation of sexual relationship, deleting about 10% of the original text. In the preface to the next famous adaptation "Tales from Shakespeare" written by Mary Lamb with her brother Charles Lamb it was noted that this edition was designed for a specific

Summaries

target audience: young ladies, as the boys from their early age were permitted to use the adult's library.

One of most popular feminist-oriented books was Anna Jameson's "Shakespeare's Heroines: Characteristics of Women, Moral, Poetical and Historical" (1832). Among the 19-th century women writers' works which are worth to be mentioned there are "The Stratford gallery; or, The Shakespeare sisterhood: comprising forty-five ideal portraits" (1859) by Henriette Lee Palmer, Madeleine Leigh-Noel Elliott's "Shakespeare's Garden of Girls" (1885), "On Some of Shakespeare's Female Characters" (1885) by Helena Faucit Martin, and Mary Cowden Clarke's "The Shakespeare Key, unlocking the Treasures of his Style, elucidating the Peculiarities of his Construction, and displaying the Beauties of his Expression; forming a Companion to "The Complete Concordance to Shakespeare" (1872). The systematic study of gender aspects in Shakespeare's works started during the latter half of the 20-th century. The basic foundations of Shakespeare feminist criticism were formulated by Juliet Dusinberre in her "Shakespeare and the Nature of Women" (1975). In 1980 Carolyn Ruth Swift Lenz, Gayle Greene, and Carol Thomas Neely made the collaborative editorial effort to publish for the first time a collection of feminist essays on Shakespeare, entitled "The Woman's Part: Feminist Criticism of Shakespeare".

Among the achievements of feminist and gender Shakespeare studies are plurilateral investigation of the issues related to the peculiarities of women literary characters, the construction of gender relationship and cross-gender manifestations in certain plays and the part of power discourse in the representation of the 'woman's voice' in the Shakespearean drama.

Key words: *gender Shakespeare studies, reception of Shakespeare, women writers, women's readership, gender stereotypes, patriarchal discourse.*

Nataliya Torkut, Yurii Cherniak

Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: «Will you play upon this pipe?»

Defining Shakespeare as "a founder of discoursivity" (after M. Foucault) in Ukrainian intellectual space, the authors of the article look into the actualization of the Bard's literary heritage in the 20th century Ukrainian literature. The scholars demonstrate that Shakespeare's *Hamlet*, as the core element of Shakespearean discourse, produced great response in the Ukrainian poetry of the Soviet period. As a result, a number of interpretations of the play's axiological semantics appeared in the works of Ukrainian poets.

The analysis starts with Mykola Bazhan's poem *The Death of Hamlet* (1932) that testifies the deconstruction of the initial semantics of Shakespeare's tragedy caused by the destruction of the protagonist's character. As a result, the traditional image gets endowed with negative connotation and evaluation, while the original problem of existential responsibility is substituted with pro-communist criticism of dissent, and the conflict between the internal freedom and the external absence of freedom is interpreted by Bazhan as mere

Summaries

fearfulness. Bazhan's interpretation of the character of Hamlet and of the play's problematics as well initiated the speculative usage of them for ideological goals that have nothing to do with the original text.

Allusions to the reality of his day make an important part of the semiotic space of Bazhan's poem, thus illustrating the observation about the wide use of *Hamlet's* motifs by Ukrainian poets, particularly those of them who found it problematic to fit into the Soviet social environment (e.g. Maksym Rylsky, Volodymyr Sosiura, Pavlo Tychyna, Mykola Bazhan and others).

The actualization of *Hamlet's* axiological semantics has quite different nature in the poetry of those authors, who like young Maksym Rylsky, Yevhen Pluzhnyk, Leonid Pervomaiskyi, correlated situation of «limit existence» in *Hamlet* with their own psychological state.

The concept of the ideologically independent art is emphasized in the poem *Hamlet* by Sava Golovanivskyi.

An interesting actualization of the value semantics of Shakespeare's tragedy is represented in Zynovii Krasivskyi's *Hamlet*, with the motifs of self-sacrifice, moral duty and suffering as a way to spiritual purification being central ones in this poetic text.

Hamletian intertextuality is of particular interest in Vasyl Stus' poem *This Play Started Long Ago* (1970), forming an extremely fertile ground for the birth of new meanings, which occurs as a result of continuous interlock of various semantic fields – the Soviet ideology, the author was quite familiar with, and the text of Shakespeare's tragedy.

The authors conclude that in the Ukrainian poetic discourse of the Soviet period *Hamlet's* value semantics is always ideologically determined. The protagonist's situation of “marginal existence” is often related to the poets' psychological state. In their axiological paradigm, Hamlet maintains high moral status and is associated with the reflective comprehension of the tragic human existence, reflexivity as a means of overcoming discouragement, or with a heroic mode. Hamletian intertextuality in Ukrainian poetry of the 20th C allows multi-vector actualizations of the concept of art (artist and authorities, function of poetry, freedom of creativity).

Key words: *W. Shakespeare, Hamlet, axiological semantics, ideology, M. Rylsky, M. Bazha, Ye. Pluzhnyk, L. Pervomaiskyi, S. Golovanivskyi, Z. Krasivskyi, V. Stus.*

Olena Veschikova

Mystic of theater in modern Ukrainian literature: Shakespeare Code

Intertextual approach to the analysis of cultural code that are present in fiction, especially postmodern, is efficient and adequate. The culture at the beginning of the 21st century is characterized by the performativity, existence of theatrical code in daily life, theatricalization of non-dramaturgical text.

This article analyzes the theatrical intertextems and intermediatems, that exist in the prose of modern Ukrainian writers V. Shevchuk, H. Pahutyak and

Summaries

V. Danylenko. We investigated the additional meanings that are created with the explication of theatrical code in the works. Analyzed artistic texts will be perceived in line with mystical artistic convention, provided that the recipient is decoding and interpreting Shakespeare and theater intertextemes adequately.

To actualize the picture of the world as a theater in the mind of the reader, the authors use explicit intertextemes (case names, names of Shakespeare's works, quotations), and their implicit forms – allusions and reminiscences. The novel «Dreams of Yulia and Herman» by H. Pahutyak is the most representational in terms of existence of intertextual relations with Shakespeare's works. We can find a motif of mystical directing, a motif of dream-death in the works collection by V. Danylenko «Dream out of the beak of swift». The metaphor of «the world as a theater» is manifested in the novel by V. Danylenko «Love in the Baroque style». V. Shevchuk mainly uses case names and allusions as intertextem, often with ironic subtext. His prose is characterized by the specific theatricalized composition.

Interpretation of Shakespeare's code and analysis of his works through the prism of his discourse allows deeper understanding of the author's intention and narrative strategies of writer.

Key words: *intertextuality, cultural code, Shakespeare, theatricalization, the world as a theater, motif of mask, motif of mystical directing.*

Andriy Krasniashchykh **Hamlet – jester, mad, mad jester?**

One of the key issues of the plot of W. Shakespeare's «Hamlet» – whether it goes mad prince or just pretending to play the madman to distract enemies while he implements his plan for revenge. As a rule, literary science version adheres simulation Hamlet madness, because otherwise his behavior, thoughts and feelings are illogical and absurd, and all invested in the image of Hamlet humanistic pathos meaningless. In the article, possibility of interpretation of character of W. Shakespeare's Hamlet as a jester is considered, a role and place of figure of jester in the artistic world of W. Shakespeare and «buffoon» descriptions of Hamlet's behavior are described, the plot of the play is analyzed through the Hamlet's buffoonery and «false buffoonery» of his opponents. A jester is a very important figure in the art world of W. Shakespeare, in each of his works there is buffoon or character, functionally replacing him, acting as a buffoon. In other cases, his behavior, speech, the situation in which he finds himself, similar to the situation of Hamlet, his position, his speech, which may indicate the general idea or set of ideas and achievements of the playwright on a different scene material. A madman's behavior and speech, and a jester's are different discursive practices in W. Shakespeare's works. A madman is immersed in his own inner world, that's reflected in his actions and speech – a seemingly disjointed, abrupt, illogical, chaotic. A jester in the art world of W. Shakespeare is attentive, observant,

Summaries

analytic, endowed with qualities, which a madman, by reason of the disease, is devoid because he suffers from a mental disorder.

In the article, the categories of king-demiurge and jester-trickster, which responsible for sacral and profane spheres of world, are exposed in the mythological implication of the «Hamlet».

Key words: *Hamlet, mad, jester, trickster, demiurge, profane, sacral.*

Viorel Stănescu

A Seasoned Hamlet: A View Through Sir Kenneth Branagh's Hourglass

Neither Shakespeare nor Kenneth Branagh lack critics, and if one were to look up *Hamlet* scholarly articles, he would more than likely be engaged in a lifetime of study, but there is one aspect of Branagh's *Hamlet* that has never been brought up: his age. The present paper aims at tackling this elderly yet vigorous Hamlet, tracing his eventful inception and reception by riveting film critics, shedding light upon Branagh's motivation to preserve the entire length of the play, as well as commenting upon other representatives of the cast.

Not only is Hamlet's age discussed, but so are the dynamics between the characters, minor ones included. Consequently, a link is created between the main character's age and his reactions towards those around him.

Finally, an analysis of Branagh's personal twist to *Hamlet's* opacity serves as conclusion to the four part structured article, and also of the way in which his depiction serves to improve our everyday plights. The article makes heavy use of film criticism, however employing the aid of sonnets to create analogies and carry points across. Branagh's biography is also a pillar of the research.

Key words: *William Shakespeare, Kenneth Branagh, Hamlet, film, Hamlet's age.*

Резюме

Лилова Елена

**«Республика» Николаса Юдалла:
политика как фактор литературной деятельности**

В статье обозначены основные направления деятельности английского ренессансного литератора и преподавателя Николаса Юдалла.

На примере его пьесы «Республика» (1553) показано, что художественное творчество тюдоровского драматурга было тесно связано с политическими вызовами того времени. Шесть лет пребывания на английском престоле несовершеннолетнего суверена Эдварда VI запомнились людям не столько успешным проведением реформы церкви, сколько проблемами, вызванными коррумпированностью органов государственного управления и обеднением населения страны. Поэтому, вполне закономерно, что в идейно-тематическом комплексе пьесы «Республика», поставленной в присутствии новой королевы – Марии I Тюдор, находит свое отражение запрос общества на преодоление коррупции и укрепление власти. Религиозные же противоречия, которые неизбежно актуализировались в отношениях между сторонниками Реформации, к числу которых принадлежал и автор драмы, и новой властью в лице королевы, которая исповедовала католицизм, в пьесе «Республика» меркнут на фоне остроты проблем экономического и политического характера.

Ключевые слова: *Тюдоры, драма, интерлюдия, идейно-тематический комплекс, Реформация, католицизм.*

Безродных Ирина

**Маньеристические истоки стилевой полифонии
английской литературной традиции XVII в.**

Статья посвящена исследованию научных представлений о специфике развития английской литературы XVII века, анализу ее стилевой палитры. Опираясь на опыт, накопленный в изучении историко-литературного процесса Англии XVII в., автор выделяет основные стилевые тенденции этого периода, а также их ключевые характеристики (мировоззренческие и аксиологические основания, проблемно-тематический репертуар, эстетические преференции и т.д.). При этом внимание фокусируется на рецепции маньеристских основ стилевой полифонии указанной эпохи.

Ключевые слова: *маньеризм, барокко, классицизм.*

Борискина Ксения

**Специфика трансформации пьесы «Юлий Цезарь» Шекспира
в контексте просвещенного абсолютизма**

Статья посвящена выявлению особенностей литературной рецепции шекспировского сюжета о Юлии Цезаре в социально-политических условиях французского просвещенного абсолютизма XVIII века. Вольтер, идя в русле тенденций своего времени, критиковал творческое наследие Шекспира за несоответствие предписаниям классицистической поэтики, но все же вынужден был признать поразительный талант английского Барда.

Анализ специфики формо-содержательного построения вольтеровской трагедии «Смерть Цезаря» демонстрирует, каким именно образом автор откорректировал первоисточник, чтобы удовлетворить современную ему публику. Однако, и в тексте французского драматурга, если его рассматривать со строго классицистических позиций, имеются определенные недостатки (несоблюдение принципа обязательных пяти действий, отсутствие женщин и простолудин). Установлено, что содержание шекспировской пьесы Вольтер дополняет за счет добавления новых сюжетных линий, которые заметно трансформируют пафос и мотивы, заложенные ренессансным драматургом. Брута французский автор провозглашает сыном Цезаря, а Кассия лишает отрицательных черт характера, которые были присущи ему в шекспировском произведении. Подобные изменения повлияли на общую аксиологию сюжета трагедии «Смерть Цезаря».

С целью выявления идеологических подтекстов пьесы Вольтера для анализа было привлечено его философское и литературно-критическое наследие, что позволило более глубоко понять проблематику его литературных произведений. Пьеса «Смерть Цезаря», в некоторой мере, позволяет поставить под сомнение тезис о промонархической ориентации ее автора, а также всю концепцию «просвещенного» правителя. Хотя шекспировский сюжет у Вольтера лишается своей многогранности и философской масштабности, взамен он приобретает острополитическое содержание с ярко выраженным антидеспотическим пафосом.

Ключевые слова: Шекспир, «Юлий Цезарь», Вольтер, «Смерть Цезаря», Просвещение, идеология, интертекстуальность.

Тетерина Ольга

**Шекспир в концепции развития национальной художественной
литературы П. Кулиша (литературно-критический контекст).**

В статье проанализировано литературоведческую рецепцию творчества В. Шекспира в произведениях Пантелеимона Кулиша. Осмысленно роль и место шекспирианы в концепции национального литературного развития украинского писателя. Рассуждения Кулиша, в которых он обосновывает общелитературное значение шекспировских произведений (в частности их переводов) для дальнейшего развития украинского красного

Резюме

письма, рассмотрены в контексте отечественной (М. Драгоманов, Н. Костомаров, И. Франко) и зарубежной (И.-Г. Гердер, Г.-Г. Гервинус, Й.-В. Гете) литературно-критической мысли XIX в.

Проблема украинского перевода произведений В. Шекспира рассмотрена в увязке с вопросом о путях дальнейшего развития национальной литературы, и в частности, в контексте полемики относительно сферы использования украинского литературного языка – от теории “литературы для домашнего употребления” (Н. Костомаров) до утверждения перевода как важного фактора развития родного языка и национальной художественной литературы (М. Драгоманов, П. Кулиш, И. Франко).

Видение П. Кулишом шекспировского творчества – как источника идейного, тематического, жанрового и стиливого обогащения украинской литературы в контексте её вхождения в мировое культурное пространство – трактуется в статье как важный рецептивный феномен, который необходимо учитывать при постановке вопроса об истоках украинской шекспироведческой мысли.

Ключевые слова: национальный литературный процесс, художественный перевод, шекспириана, литературоведческая рецепция, концепция национального литературного развития, мировой межкультурный контекст.

Храброва Анна

История развития и современное состояние гендерного шекспироведения

Статья посвящена исследованию общих представлений о генезисе и сферах приоритетного внимания шекспировских гендерных студий. К достижениям гендерного шекспироведения автор относит разностороннее изучение проблематики, посвященной особенностям функционирования женских образов в произведениях В. Шекспира, рассмотрение специфики художественной репрезентации гендерных отношений и кросс-гендерных практик в некоторых пьесах, а также выявление роли патриархатных стереотипов в формировании концепта «женщина» в шекспировской драматургии.

Ключевые слова: гендерное шекспироведение, рецепция Шекспира, женщины-авторы, женская читательская аудитория, гендерные стереотипы, патриархатный дискурс.

Торкут Наталья, Черняк Юрий

Украинский Гамлет и «гамлетизирующая» Украина: «Не сыграете ли вы на этой дудке?»

В статье исследуется специфика актуализации аксиологического потенциала Шекспировского «Гамлета» в украинской поэзии 1930-х –

1970-х годов. Рассматривая Шекспира как основателя дискурсивности, авторы демонстрируют силу резонанса, который был порожден образом Гамлета в социокультурном контексте советской Украины. В условиях нарастания тоталитарных тенденций проблема гамлетовских колебаний стала эпицентром противоборства двух антагонистических мировоззренческих моделей. Первая из них, которая доминирует в поэме М. Бажана «Смерть Гамлета», выстраивалась на апологетике коммунистической идеологии и представляла Принца Датского как деградировавшую личность, погруженную в бесплодные рассуждения. Приписывание герою Шекспира чуждых ему идей и качеств приводило к деконструкции смыслового ядра образа и деформации ценностной семантики великой трагедии.

Вторая модель, которая воплотилась в поэтических произведениях М. Рильского, Е. Плужника, Л. Первомайского, С. Головановского, З. Красивского и В. Стуса, соотносила гамлетовскую ситуацию с состоянием граничного бытия, кризисом идентичности, экзистенциальным отчаянием. При этом Гамлет сохранял высокий моральный статус, ассоциируясь с рефлексивностью как способом преодоления уныния духа, с готовностью к самопожертвованию и способностью противостоять диктату власти.

Ключевые слова: *В. Шекспир, Гамлет, аксиологическая семантика, идеология, М. Рильский, М. Бажан, Е. Плужник, Л. Первомайский, С. Головановский, З. Красивский, В. Стус.*

Вещикова Елена

Мистика театра в современной украинской литературе: шекспировский код

Статья посвящена анализу театральных интертекстов и интермедиа в прозе современных украинских писателей В. Шевчука, Г. Пагутяк и В. Даниленко. Исследованы дополнительные смыслы, формирующиеся благодаря экспликации в произведениях театрального кода. При условии декодирования реципиентом и адекватной интерпретации шекспировских и, шире, театральных интертекстов проанализированные художественные тексты воспринимаются в русле мистической художественной условности. С целью актуализации в сознании читателя картины мира как театра используются как эксплицитные интертексты (прецедентные имена, названия шекспировских произведений, цитаты), так и их имплицитные формы – аллюзии и реминисценции.

Ключевые слова: *интертекстуальность, культурный код, Шекспир, театрализация, мир как театр, мотив маски, мотив мистической режиссуры.*

Краснящих Андрей

Гамлет – шут, сумасшедший, сумасшедший шут?

Один из ключевых вопросов фабулы «Гамлета» В. Шекспира – сходит ли с ума принц или лишь притворяется, играет сумасшедшего, чтобы отвлечь внимание врагов, пока он реализует свой план мести. Традиционно шекспироведение придерживается версии о симуляции Гамлетом безумия, поскольку в ином случае его поведение, мысли и чувства лишены логики и абсурдны, а весь вкладываемый в «вечный образ» Гамлета гуманистический пафос теряет смысл. В статье рассмотрена возможность трактовки образа шекспировского Гамлета как шута – определены роль и место фигуры шута в художественном мире В. Шекспира, «шутовские» характеристики поведения Гамлета, сюжет пьесы проанализирован через шутство Гамлета и «фальшивое шутство» его противников. В мифологическом подтексте пьесы выявлены категории короля-демиурга и шута-трикстера, отвечающих за сакральную и профанную сферы мироустройства.

Ключевые слова: *Гамлет, сумасшедший, шут, трикстер, демиург, профанное, сакральное.*

Станеску Виорел

Возмужавший Гамлет:

взгляд сквозь песочные часы Кеннета Браны

Ни Шекспир, ни Кеннет Брана не лишены внимания критиков, и если бы кто-то захотел пересмотреть все научные статьи, посвященные «Гамлету», ему бы понадобилась для этого целая жизнь. Впрочем, один аспект брановской экранизации «Гамлета», а именно, возраст Принца Датского, никогда не избирался предметом анализа. В этой статье исследуется созданный К. Браной образ возмужавшего, но бодрого Гамлета, при этом прослеживается его формирование и восприятие критикой. Кроме того, раскрывается мотивация К. Браны относительно сохранения оригинального хронометража пьесы и комментируется выбор исполнителей.

Помимо возраста Гамлета, в статье анализируется динамика развития персонажей в экранизации. Прослеживается связь между возрастом главного героя и его реакциями на события, которые происходят вокруг.

В выводах автор статьи представляет анализ личного отношения К. Браны к тучности Гамлета, а также средств, какими режиссер подчеркивает чрезмерную полноту Принца Датского. В статье широко используются критические материалы, а также сонеты, что помогает провести необходимые аналогии и проиллюстрировать идеи.

Ключевые слова: *Вильям Шекспир, Кеннет Брана, Гамлет, фильм, возраст Гамлета.*

Відомості про авторів

Безродних Ірина Геннадіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Дніпропетровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпропетровськ).

Борискіна Ксенія Борисівна – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Вещикова Олена Сергіївна – викладач кафедри культурології та українознавства Запорізького державного медичного університету (м. Запоріжжя)

Краснящих Андрій Петрович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри історії зарубіжної літератури і класичної філології Харківського національного університету ім. В.Н. Каразіна (м. Харків).

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент факультету іноземних мов, університет «Медітеран» (м. Подгориця, Черногорія).

Станеску Віорел – докторант факультету британських, американських і германських студій Університету Крайови (м. Крайова, Румунія).

Тетеріна Ольга Борисівна – кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту філології Київського національного університету ім. Т. Шевченка (м. Київ).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор кафедри англійської філології та зарубіжної літератури, Класичний приватний університет, науковий

Відомості про авторів

керівник Лабораторії ренесансних студій, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

Храброва Ганна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Черняк Юрій Іванович – кандидат філологічних наук, завідувач Наукової лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

Лілова Олена. «Республіка» Ніколаша Юдала: політика як чинник літературної діяльності. 3

Безродних Ірина. Маньєристичні витоки стильової поліфонії англійської літературної традиції XVII ст. 14

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Борискіна Ксенія. Специфіка трансформації п'єси «Юлій Цезар» В. Шекспіра в контексті просвітницького абсолютизму. 31

Тетеріна Ольга. Шекспір у Кулішевій концепції поступу національного письменства (літературно-критичний контекст). 48

Храброва Ганна. Історія розвитку і сучасний стан гендерного шекспірознавства. 71

Torkut Nataliya, Cherniak Yurii. Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: «Will you play upon this pipe?» 98

Вещикова Олена. Містика театру в сучасній українській літературі: шекспірівський код. 116

III. Полемічна трибуна

Краснящих Андрій. Гамлет – шут, сумасшедший, сумасшедший шут? 135

IV. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Stănescu Viorel. A Seasoned Hamlet: A View Through Sir Kenneth Branagh's Hourglass. 145

Summaries (англійською мовою) 155

Резюме (російською мовою) 163

Відомості про авторів 168

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 22

Технічний редактор Ю. І. Черняк
Оригінал-макет Ю. І. Черняк
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К^о”

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (061) 220-09-08
Електронна пошта: renaissance@zhu.edu.ua; lrs_info@meta.ua

Голова редакційної ради: д. ю. н., доц. **А. О. Монаєнко**

Підписано до друку 25.12.2014 р.
Формат 60х90/16. Папір офсетний. Друк різнографний. Гарнітура Times.
Ум. друк. арк. 10,2. Наклад 200 пр. Зам. № 8196.

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.