

## **I. Історико-літературний процес**

УДК: 821.111-2.09(092)''14/15'':792.01

*Пастушук Галина  
(Львів)*

### **Акторський феномен Роберта Арміна і «драматичний канон» Вільяма Шекспіра: друк у постановці чи постановка у друці?**

*Автор, застосовуючи стратегії «нового історизму» та інтертекстуальний аналіз, а також посиляючись на розвідки відомих іноземних шекспірознавців, висновує гіпотезу про те, що тісна співпраця Вільяма Шекспіра з одним із найталановитіших акторів в історії європейського театру мала вплив на формування фінальної версії відомих п'єс, творених в епоху зародження літератури (зокрема драми) як фіксованого друкованого тексту. Проводиться аналіз образів окремих Шекспірових блазнів (Бруска і Феста) у світлі творів Роберта Арміна – «Дурень про Дурня, або шість видів глупоти» (1600 р.), «Дотепи на запити» (1600 р.), «Історія двох дівичь з Морклека» (1609 р.). Це також спроба поглянути на канонічний текст окремих п'єс Шекспірового генія очима Єлизаветинського глядача.*

**Ключові слова:** *акторська гра, комедійний актор, Вільям Шекспір, Роберт Армін, друкований текст, джест, Брусок, Фесте.*

В останні десятиліття спостерігається ризоматичне розростання «шекспірівського дискурсу» у сфері сучасного театру, кіно, опери, музики, реклами тощо. Шекспірівські образи та цитати усе частіше фігурують у коміксах, рок-музиці, мультиплікації, і навіть кулінарних рецептах, а самого драматурга сьогодні вважають одним

## I. Історико-літературний процес

із найбільш експлуатованих популярною культурою класиків<sup>1</sup>. У науковому вимірі шекспірознавства, відтак, усе частіше звучить голос рецептивної та інтермедіальної критики, перекладознавчих і компаративістичних досліджень, теорії комунікації та інтертекстуальності. Дослідники прослідковують прочитання Шекспірового генія або його відлуння в інших культурних і часових координатах. На нашу думку, проте, не менш важливим залишається і вивчення Шекспіра у вихідній історико-культурній епістемі – ренесансній (за М. Фуко), оскільки такий підхід дозволяє бодай гіпотетично реконструювати первинні інтенції автора, прояснити «незрозумілості» в тексті, наблизити сучасного реципієнта *ad fontes*, не дати розчинитися творчості Шекспіра у потоці інтерпретацій, і врешті, виявити джерела невичерпної інтерпретативної енергії генія. Це і спричиняє **актуальність** даної статті.

Її безпосередня мета полягає у тому, щоб, застосовуючи стратегії нового історизму (С. Грінблатт, Л. Монроз, І. Смирнов), текстуальний, інтертекстуальний та компаративний методи аналізу, а також спираючись на розвідки відомих іноземних шекспірознавців (Д. Вайлза, Р. Томсона, О. Басбі, Л. Готсон, Н. Ішікави та ін.), представити та аргументувати тезу про тісну співпрацю Вільяма Шекспіра з Робертом Арміном, одним із найталановитіших акторів в історії європейського театру, довести театральний вплив останнього на формування фінальної версії відомих п'єс, творених в епоху зародження літератури (зокрема драми) як фіксованого друкованого тексту.

**Об'єктом** аналізу є зрілі комедії Вільяма Шекспіра – «Як вам це подобається» (*As You Like It*, 1599 р.) та «Дванадцята ніч» (*Twelfth Night*, 1601 р.), а також не

---

<sup>1</sup> *Пронкевич О.* Шекспір і популярна культура / Олександр Пронкевич // Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя : КПУ, 2010. – Вип. 1. – С. 262-276.

представлені у вітчизняному літературознавстві твори Роберта Арміна – збірник джестів „Дурень про дурня, або шість видів глупоти” (*Foole Upon Foole, or Six Sortes of Sottes*, 1600), комедія „Історія двох дівичь з Морклека” (*The History of Two Maids of More-clack: with the life and simple maner of John in the Hospital*, 1609), трактат „Дотепи на запити” (*Quips Upon Questions: A Clown’s Conceit on Occasion Offered*, 1600). Твори аналізуються на предмет типологічної та функціональної подібності комічних персонажів, створених на межі акторської імпровізації та друкованого тексту.

Того ж року, коли на сценах лондонських театрів йшли прем’єрні постановки «Гамлета», Бен Джонсон готував свою чергову сатиричну комедію «Забави Синтії», а відомий комік Віл Кемп увіковічнив себе „Дев’ятиденним дивом” – нотатками про славетну танцювальну подорож із Лондона до Норвіча, з-під друкарського верстата лондонського видавця Вільяма Фербранда (*William Ferbrand*) вийшла колекція шести джестів під назвою «Дурень про дурня, або шість видів глупоти» (*Foole Upon Foole, or Six Sortes of Sottes*, 1600) невідомого автора, клоуна Понюха з театру «Куртина»: *Clonnico de Curtanio Snuffe*. Позірна анонімність його цілком компенсувалася ідентичністю сценічного блазня. П’ятьма роками пізніше джести було перевидано у того самого видавця, однак тепер їх автор представив себе клоуном Понюхом театру «Глобус»: *Clonnico del mondo Snuff*. Щойно обкладинка третього видання 1608 року, щоправда цього разу з іншою назвою – «Кубло недоумків» (*Nest of Ninnies*, 1608), відкриває нам ім’я автора – професійного блазня-актора Роберта Арміна, котрому, як вважається, належать створені у зрілий період Шекспірової драматичної кар’єри сценічні образи Бруска, Феста і безіменного блазня Ліра.

## I. Історико-літературний процес

Текст твору прямо свідчить про те, що автор керувався смаками тогочасної популярної літератури. Увесь трактат зосереджений на розмежуванні штучних і природних дурнів (*artificial and natural fools*) за шести-ступеневою градацією, що жартівливо відображена у типології: „*a flat foole and a fat foole, a leane foole and a cleane foole, a merry foole and a verry foole*”<sup>2</sup>. Армін цікавиться усіма аспектами сценічного блазенства – від природного ідіота до блазня-філософа, від простого слуги до рафінованого придворного блазня.

Кожна з шести колекцій джестів побудована навколо реальних історичних постатей, відомих для єлизаветинців блазнів: Джек Вівсянка (*Jack Oates*), Джемі Кривуля (*Jemy Camber*), худий Лінард (*leaner Leanard*), Джек Мельник (*Jack Miller*), Віл Сомерс (*Will Sommers*), Джон зі Шпиталю (*John of the Hospital*)<sup>3</sup>. Кожній такій міні-збірці передує віршований портрет героя. Водночас, усі шість постатей служать інструментом повчання: кожен збірку Армін закінчує алегоричним уроком (*a moral link*), а це споріднює його витвір із популярною в ті часи «літературою дурнів».

Вже у вступному зверненні до друкаря і зшивача майбутньої книжки Армін ставить одвічне питання про антиномію людської глупоти: “*many now a dayes play the foole and want no witte, and therefore tis no wonder for me to set downe fooles naturall, when wisemen before theyle be unprofitable, will seeme fooles artificiall: Is it then a profit to bee foolish? yea so some say, for under shew of simplicity some gaine love, while the wise with all they can doe, can scarce obtaine love*”<sup>4</sup>. Ці міркування перегукуються з

<sup>2</sup> *Armin R. Foole upon Foole (1600): A Critical, Old-Spelling Edition / Robert Armin [edited and with an Introduction by H. F. Lippincott]. – Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1973. – P. 41.*

<sup>3</sup> Те, наскільки Армін – історик, а наскільки – письменник, детально аналізує Г.Ф. Ліпінкот: *Lippincott H.F. Op. cit. – P. 10-19.*

<sup>4</sup> *Armin R. Foole upon Foole ... – P. 46.*

юдео-християнським уявленням про Божу мудрість, з перспективи якої написана ранньоренесансна «література дурнів». Стиль збірки – насичений і густо всіяний інтелектуальними парадоксами, оскільки у зверненні «до джентльменів» автор, говорячи про університети і юридичні корпорації, попереджає про серйозність свого наміру від душі поблазнювати і перейти небезпечну межу божевілья: “I promised them to prove mad, and I thinke I am so, else I would not meddle with Folly so deeply”<sup>5</sup>.

Армін – перший із комічних акторів англійської сцени, хто скрупульозно вивчає природну людську недоумкуватість як джерело майстерності свого ремесла: «Якщо колись і жив такий актор, що міг разом із Шекспіром поринати у світ тіней і мерехтіння божевільного пограниччя, то ним був Армін»<sup>6</sup>. Зважаючи на власні письменницькі амбіції, Армін так і не зміг до кінця інтегрувати у «Глобусі» діяльність драматурга і сценічного клоуна – заняття, які важко піддаються поєднанню. Як автор, він заледве чи сягав середнього рівня своїх колег по цеху. Як актор, він володів унікальним талантом мімікрії та сценічних перевтілень – «вміннями, котрі легко засвоювалися в театрі, побудованому на сатирі і звичаєвому мімезисі»<sup>7</sup>. Неординарність інтелекту та акторської особистості Арміна дозволяє припускати, що саме під нього Шекспір створював дотепних блазнів, які своєю мудрістю подекуди перевершували «благородних» героїв п'єс. Неспроста у першому фоліо творів Шекспіра цей актор – у списку провідних. У традиційному шекспірознавстві не вельми прижилася думка про визначальний вплив сценічної гри коміків Шекспірової

---

<sup>5</sup> Ibid. – P. 49: 0.3.25-26.

<sup>6</sup> Hotson L. Shakespeare's Motley / Leslie Hotson. – New York : Oxford University Press, 1952. – P. 110/

<sup>7</sup> Wiles D. Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse / David Wiles. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – P. 136/



## I. Історико-літературний процес

трупі на остаточну версію його драматичного канону<sup>8</sup>, проте інтелектуальний вплив Арміна на Великого Барда – поза сумнівом<sup>9</sup>. Аби прослідкувати цей вплив, необхідно: а) окреслити культурно-історичні умови, в яких акторське ремесло перепліталось з друкованим текстом п'єс; б) розкрити особливості коміки Арміна крізь призму його власних текстів; в) здійснити театральне прочитання окремих епізодів «драматичного канону» Шекспіра.

Відправною точкою тут може стати цитата із висновків дисертації британської дослідниці Н. Ішікави: «До розквіту комічного акторства в Англії наприкінці XVI – поч. XVII ст. призвела унікальна культурна синергія між сценічним блазнюванням і його теоріями, викладеними у друкованих текстах. Можна сказати, що взаємозв'язок між суспільними зрушеннями та культурними продуктами епохи є прямим відображенням взаємодії між друком і театральним дійством»<sup>10</sup>.

Невід'ємною частиною будь-якого театального видовища у елізаветинському Лондоні залишалася коміка

---

<sup>8</sup> Однією з найпоширеніших гіпотез є авторство Арміна у всіх прозових словах зіграних ним блазнів. Скажімо, прозові рядки блазня Клотена у пізній комедії «Цимбелін» (*Cymbeline*, 1611) у виданні 1623 року і їх відсутність у раніших версіях вказують на імовірну імпровізацію актора під час вистави: *McLeish K., Unwin S. A Pocket Guide to Shakespeare's Plays / Kenneth McLeish, Stephen Unwin. – London : Faber and Faber, 1998. – P. 38-39.*

<sup>9</sup> Найвідоміші праці, де стверджується і доводиться ця відома гіпотеза, це монографії: *Gurr A. The Shakespearean Stage 1574-1642 / Andrew Gurr. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – 280 p.*; *Southworth J. Fools and Jesters at the English Court / John Southworth. – Stroud : Sutton Publishing Limited, 2003. – 278 p.*; *Lippincott H.F. Op. cit.*; *Goldsmith R.H. Wise Fools in Shakespeare / Robert Hillis Goldsmith [with introduction by Oscar James Campbell]. – Liverpool : Liverpool University Press, 1955. – 123 p.*; *Hotson L. Op. cit.* та ін.

<sup>10</sup> *Ishikawa N. The English Clown: Print in Performance and Performance in Print. A Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy [Електронний ресурс] / Naoko Ishikawa. – University of Birmingham : Dpt. of English, January 2011. – 362 p. – Режим доступу : [http://etheses.bham.ac.uk/2951/1/Ishikawa\\_11\\_PhD.pdf](http://etheses.bham.ac.uk/2951/1/Ishikawa_11_PhD.pdf).*

і клоунада. Вистави без блазня, попри творчий талант драматургів, не мали комерційного успіху. Натомість, надмірна імпровізація комічного актора могла призводити до руйнування фабульної канви драми. Від тогочасного блазня вимагалось виняткове чуття балансу і вміння втриматися «на порозі», у просторі комунікативно-рецептивної дистанції між сценою і глядачами. Аналогічного таланту потребував і драматург, особливо на межі XVI–XVII ст. – у період, коли трагедія починає жанрово переважати над комедією. З одного боку, «демонстрація блазнівського таланту стала у буквальному розумінні кульмінацією вистав»<sup>11</sup>, а очікуваність появи блазня на сцені була настільки високою, що «перед драматургом, який прагнув випустити популярну п'єсу, неминуче поставала необхідність представляти його на сцені при кожній можливій нагоді»<sup>12</sup>. З іншого боку, екстремально-циркові запобігання перед публікою наражали автора на перспективу стати об'єктом сатири з боку «університетських умів». Скажімо, студентська різдвяна комедія невідомого автора із трилогії про алегоричну подорож до Парнасу (*Pilgrimage to Parnassus*, 1599) містить комічний епізод, де блазня силоміць витягують на сцену за шнурок, і він змушений імпровізувати без прив'язки до фабули п'єси:

[*Enter Dromo, drawing a clowne in with a rope*]

CLOWNE What now? Thrust a man into the commonwealth whether hee will or noe? What the devill should I doe here?

DROMO Why, what an ass art thou! dost thou not knowe a play cannot be without a clowne? Clownes have been thrust into plays by head and shoulders ever since Kempe could make a

---

<sup>11</sup> Leggatt A. *Jacobean Public Theatre. Theatre Production Studies* / Alexander Leggatt. – London : Routhledge, 1992. – P. 103.

<sup>12</sup> Busby O.M. *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama* / Olive Mary Busby. – Humphrey Milford Oxford University Press, 1923. – P. 25.

## I. Історико-літературний процес

scurvy face; and therefore reason thou shouldst be drawne in with a cart-rope.

CLOWNE But what must I doe nowe?

DROMO Why, if thou canst but drawe thy mouth awrye, laye thy legg over the staffe, sawe a piece of cheese asunder with thy dagger, lape up drink on the earth, I warrant thee theile laughe mightilie. Well, I'le turne thee loose te them; either saie somewhat for thy selfe, or hang and be *non pius*.<sup>13</sup>

У пошуках «золотої середини» драматурги, як вважає британська дослідниця О. Басбі, почали надавати блазневі другорядну фабульну роль – переважно робили його слугою котрогось із центральних героїв. Це дозволяло «випускати» блазня на сцену при кожній появі протагоніста і хоч якось обмежувало акторське свавілля рамками фабульної ролі. Статистично з-посеред персонажів, ідентифікованих у *dramatis personae* елизаветинських п'єс як рустикальні блазні (clowns), «практично половина є різного роду слугами, і приблизно стільки ж слуг (porters, messengers, grave-diggers і т.д.) насправді відіграють роль сценічного клоуна»<sup>14</sup>. Певну «натягнутість» образу блазня-слуги засвідчує той факт, що його фігура, – висновує О. Басбі на основі аналізу десятків п'єс, – за фабульною значущістю лише зрідка перевищує інших персонажів. Єдиний виняток становить «шекспірівський канон»: «ніде більше в елизаветинській драмі не знаходимо блазня, що за важливістю у дії п'єси міг би зрівнятися з Фестом чи блазнем Ліра»<sup>15</sup>.

Образи блазнів у зрілого Шекспіра й справді нелегко вкладаються у «прокрустове ложе» категорій інтерпретатора, медіатора і коментатора. Щонайменше чотири з них

---

<sup>13</sup> The Pilgrimage to Parnassus [Електронний ресурс] // Three comedies performed in St. John's college. – Oxford Clarendon Press, 1886. – P. 22-3: 671-710. – Режим доступу :

<http://archive.org/stream/pilgrimagetoparn00macruoft#page/n5/mode/2up>,

<sup>14</sup> *Busby O.M.* Op. cit. – P. 30.

<sup>15</sup> *Ibid.* – P. 31.



– Брусок, Фест, блазень короля Ліра, Автолік – засвідчують експеримент драматурга над довголітньою традицією блазнювання на англійській сцені, спроби інтегрувати «непокірного» персонажа у фабулу своїх п'єс. Окрім уже згаданого мотиву захистити текст від надмірної імпровізації комічного актора, дослідники вбачають у цих персонажах намагання В. Шекспіра створити повнокровний літературний образ трікстера у драмі, використовуючи для цього відомі наративи. Н. Ішікава, для прикладу, вступаючи в дискусію з adeptами «нового історизму» (зокрема Л. Монроузом) стверджує, що В. Шекспір та його молодші сучасники якобинського періоду «творили персонажів-блазнів не з традиційної рустикальної клоунади, а за зразком літературних моделей із збірників джестів про Скоджіна, Скелтона, Тарлтона»<sup>16</sup>. Як покаже проведений нижче аналіз, В. Шекспір справді активно послуговувався збіркою Р. Арміна і лондонськими памфлетами про конні-кетчерів<sup>17</sup>. У результаті проєкції літературних блазнів на комічну ідентичність Роберта Арміна виходила нова фігура блазня, що не лише відповідала «горизонту сподівань» глядача, але й значною мірою формувала його. Розглянемо це явище на прикладі Бруска і Фесте, але спершу – про специфіку сценічної гри Арміна.

Блазнівське ремесло Арміна розкриває інша його книжка, опублікована майже одночасно з трактатом про

<sup>16</sup> *Ishikawa N.* Op. cit. – P. 220.

<sup>17</sup> (від англ. conny-catching pamphlets). Конні-кетчерівський памфлет – це невелика за обсягом історія, що докладно висвітлює технологію численних способів шахрайства, до яких вдавалися елизаветинські трікстери – представники лондонського андерграунду (інтриганти, сутенери, повії, шахраї-вуглярі), котрі вправно пошивали в дурні недолугих простаків (так званих «кроликів» – conny), спустошуючи їхні гаманці. Дет. див.: *Торкут Н.М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту») / Наталія Миколаївна Торкут. – Запоріжжя, 2000. – С. 124.

## I. Історико-літературний процес

дурнів, – «Дотепи на запити» (*Quips Upon Questions: A Clown's Conceit on Occasion Offered*, 1600). Вона являє собою проникливий аналіз цілої субкультури єлизаветинських блазнів. Звідси ми довідуємося, що Армін, як і його наставник Гарлтон, відповідав на різні «теми», що лунали з глядацької кавеї в тракті вистав. Проте, на відміну від свого вчителя, Армін ретельно продумував і опрацьовував кожну імпровізацію. У підназві жанр твору ідентифікується як «моралізовані метаморфози змін на запитання» (*moralized metamorphoses of changes upon interrogatories*)<sup>18</sup>. Відповідно до популярного ритуалу пародіювання філософського диспуту, Армін подає стартове «запитання» (*interrogatory*), яке зачитується блазневі у формі загадки або персонального звернення від певного глядача. «Зміни» (*metamorphoses*) – це сама розмова між блазнем і глядачем(-ами), або ж діалогічний монолог блазня. Оскільки знаки пунктуації (себто їх відсутність) не дозволяють мовно структурувати діалог, читати текст «Дотепів» значно легше не як джест-анекдот, а як бахтінську гетероглосію. Дотепи, або «моралізовані метаморфози», якими закінчується кожна порція тексту, представлені так, ніби їх говорить або наспівує блазень *in propria persona*: вони скеровані або на автора загадки, або на бідолаху, який мав нещастя задати «запит».

У передмові до своєї книжки Армін звертається до таємничого сера Транчеона (*“Sir Timothy Truncheon, alias Bastinado, ever my part-taking friend”*)<sup>19</sup>, під яким його сучасники, вочевидь, впізнавали персоналізованого блазнівського марота Арміна. Схоже, на сцені славетний комік використовував цю уявну персону як інтелектуальне віддзеркалення для озвучення свого *alter ego*. Саме з «Дотепів» видно, що стержнем Армінового сценічного

<sup>18</sup> *Wiles D. Op. cit. – P. 138.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

комізму був прийом множинної особистості. Ця особливість виявляє новий тип блазня, відмінний від образів «англійського селянина Тарлтона чи простакуватого англійця Кемпа»<sup>20</sup>. Глядачі Арміна просять блазня прокоментувати то злого чоловіка, то п'яничку, то спітнілого під перукою юриста, то розкішно вдягнену жінку, то повію, то скупого лихваря, то багатого купця тощо. У момент відповіді додаються випадкові нюанси, як, наприклад, пчихання, гавкіт собаки – і на них теж треба прореагувати. Арміна звинувачують у тому, що він всього лиш дурний блазень, що він не рівня великому Тарлтону ('not a bit of Tarlton's wit'). Деякі із загадок переходять межу пристойності ('What's near her?'), деякі – глибоко філософські ('Who is happy?'), деякі – особистісні (What have I lost? – запитання від юнака з відрізаним вухом).

У таких ситуаціях Тарлтон, судячи з книги його джестів, розігрував мінідрамку на кшталт «Діалогів між Соломоном і Маркольтом»<sup>21</sup> (конфлікт між собою – дотепним селянином, і співрозмовником – начебто розумним глядачем), перевертаючи все з ніг на голову. Армін, натомість, дистанціюється від конфронтації, «вживаючись у героя» за рахунок перевтілення у постать відстороненого коментатора Транчеона. Таким чином, в дурнях залишається тільки глядач. Якщо тарлтонівські відповіді в антиінтелектуальній манері розраховані на інстинктивну реакцію глядацької маси на жарти блазня-мудрагеля, то Армін пропонує ідіосинкретичну манеру гри на сцені, допасовуючись до строкатого розмаїття лондонської публіки. Він не дає глядачеві відчуття

---

<sup>20</sup> Ibid. – Р. 139.

<sup>21</sup> Популярний у Європі пізньосередньовічний наратив. Детальніше на цю тему див.: Пастушук Г.О. Образ блазня в „Діалогах між Соломоном і Маркольфом”: профанація чи карнавалізація? / Галина Пастушук // Питання літературознавства: Науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська – Чернівці: ЧНУ, 2011. – Вип. 83. – С. 49-59.

## I. Історико-літературний процес

приналежності до одного великого «родового тіла», що однаково реагує на мову і переживає в кожен момент вистави одну емоцію. Він відокремлює себе від глядачів, розпадається на численні соціальні ідентичності, сигналізуючи про поступове відмирання середньовічного «тілесного блазня».

Мова створених Арміном образів зафіксувала цю множинність. У тексті шекспірівського канону маємо приклад у сценах з комедії «Як вам це подобається», коли Брусок проганяє Вільяма, закоханого у пастушку Адель, класовою гетероглосією погроз [V.I. 43-52]<sup>22</sup> або представляє Жакові класифікацію ступенів поштивих двірських способів спростування брехні [V.IV. 81-93]. Подібне явище мало місце і в інших, менш відомих Армінових образах тогочасся. Для прикладу, блазень Жаба з комедії «Брістоуська краля» (*The Fair Maid of Bristow*, 1604) припрошує гостей до столу синонімами різних соціальних регістрів: “To make a step, to walke, or as it were to come, or approach, to dinner”<sup>23</sup>.

Армін полюбляв перевдягання, плутанину ідентичностей: в ролі Феста він кпить з Мальволію, поставши перед ним у ролі сера Топаса, а у власній комедії «Дві дівичі з Морклека» він грає водночас і Голубого Джона, і мудрого блазня Татча (Tutch)<sup>24</sup>, котрий, у свою чергу, перевтілюється то у Джона, то у вельського Рицаря. У

---

<sup>22</sup> Тут і далі усі цитати та посилання на твори Шекспіра подаються за виданням: *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition / Stephen Greenblatt, general editor ; Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus [editors] ; with an essay on the Shakespearean stage by Andrew Gurr. – 2<sup>nd</sup> ed. – New York: W.W.Norton & Company, 2008. – 3419 p.*

<sup>23</sup> Цит. за: *Busby O.M. Op. cit. – P. 79.*

<sup>24</sup> Л. Готсон (а за ним і Н. Ішікава) схильний вважати, що першу свою роль у статусі співвласника Шекспірової трупи – роль Бруска (Touchstone) – Армін отримав від В. Шекспіра як данину популярності через зіграну роль Татча у власній авторській комедії „Дві дівичі з Морклерку”. Див.: *Hotson L. Op. cit. – P. 115; Ishikawa N. Op. cit. – P. 212.*

«Королі Лірі» він грає то Блазня, то Едгара, то Корделію<sup>25</sup>. Ще іншими доказами Армінового таланту множинної особистості є його ім'я в акторському списку до комедій Бена Джонсона «Кожен чоловік не у своєму гуморі» (*Every Man out of His Humour*, 1599), «Алхімік» (*The Alchemist*, 1610). У першій п'єсі він, як припускають, грав роль Carlo Buffone, а в другій – тютюнника Авеля (Abel Drugger). Коли Авелю пропонують вдягнутися задля достовірності іспанцем, він (себто Армін) грає іпостасями, балансуючи на межі сценічного і драматичного вимірів: “FACE Thou must borrow / A Spanish suit. / Hast thou no credit with the players? / ABEL Yes, sir, did you never see me play the fool? [IV.Vii.67-9].<sup>26</sup>

Театральні імпровізації дозволяли Арміну використовувати найголовніший сценічний ресурс – спів. Набивши руку на баладному заробітчанстві, Армін легко клав слова на популярні мелодії, але його спів, найімовірніше, не супроводжувався танцем. Танцювання джиги, з її стрибками і круговими поворотами, вимагало неабиякої атлетичної підготовки. Пестливі прізвиська комедіянта – «Понюх» (*Snuff*) і «Рум'янок» (*Pink*) – свідчать радше про тілесність урбанізованого інтелектуала, аніж рустикального здорованя. Блазнівська кар'єра Арміна фіксує перехід епіцентру глядацької уваги з тілесної коміки на книжковий вербальний гумор.

Вперше ім'я Арміна фігурує у підписі під вступною частиною до релігійного трактату «Коротка резолюція правильної релігії» (*A Brief Resolution of the Right Religion*, 1590). Трохи згодом Томас Неш у «Дивних новинах» (*Strange News*) і Габріель Гарві у «Зайвих стараннях Петра» (*Pierce's Supererogation*, 1593)<sup>27</sup> згадують його як

<sup>25</sup> Southworth J. Op. cit. – P. 170-171.

<sup>26</sup> Цит. за: Ibid. – P. 171.

<sup>27</sup> Останній твір належить до «письмової перестрілки» Неша і Гарвея 1590-х років з приводу поетичних смаків і авторитетів, у якій відображена



## I. Історико-літературний процес

автора балад (ballad-maker). Очевидно, відомому блазневі закидалося літературне поденництво і писання т. зв. „penny-ballads”, що вважалися вершиною нєсмаку. Тому ранню комедійну п'єсу «Італійський кравець і його хлопчина» (*The Italian Tailor and His Boy*, 1609) автор видав з острахом, кажучи у передмові, що критики можуть «занюхати в ній баладність» (sneer 'tis ballad stuff). Армін навіть вагався: представити віршовану п'єсу як високу літературу ('a poem') чи сміло пропустити її на книжковий ринок як популярну бувальщину ('a jest').

Комедія радше належала до другої категорії, оскільки «була розрахована на пересічного лондонця і зовсім не пасувала до смаків шотландського аристократа при дворі короля Якова, якому була присвячена».<sup>28</sup> Побудована на сюжеті популярного міфу, вона точно відповідала ринковому запиту, на який і орієнтувався початківець Армін. Головний персонаж – підмайстер кравця, який опановує мистецтво магічного перетворення у різних істот і предмети. Доля усміхається йому, коли він перетворює себе на рубіновий перстень і опиняється на руці принцеси, потім перетворюється у голого юнака в її ліжку, забезпечуючи собі майбутній шлюб. Примітно, що вже у цій ранній спробі пера проявилася центральна властивість Армінового письменства та акторської гри: проекція власної протейної особистості на протагоніста.

На початку 1590-х Армін пішов на акторську службу до трупи барона Чандоса. У 1595–1597 рр. трупа

---

гостра проблема літературного поденництва. «Зайві старання Петра» (*Pierce's Supererogation, or A New Praise of the Old Ass*, 1593) – це реакція на памфлет Томаса Неша «Петро Нужденний» (*Pierce Penniless, His Supplication to the Devil: An Invective Against Enemies of Poetry*, 1592), де автор перелічує усіх «ворогів поезії» поіменно, називаючи їх „false prophets, weather wizards, fortune-tellers, poets, philosophers, orators, historiographers, mounte-banks, ballad-makers, etc”. В останній категорії до списку мав неласку потрапити і Роберт Армін.

<sup>28</sup> *Wiles D.* Op. cit. – P. 137. Армін присвятив п'єсу Вісконту Гадінгтону (*Viscount Haddington*) та його дружині леді Фіцвотер (*Lady Fitzwater*).

подорожувала центральною частиною королівства, Йоркширом і батьківщиною Роберта – східною Англією включно з Норфолком. Турне дало змогу блазневі-інтелектуалу вдосталь поспостерігати за різними видами сільських недоумків, простачків, домашніх «природних блазнів» і назбирати багатий матеріал для вже згаданої збірки «Дурень про дурня». Це художнє дослідження носить на собі відбиток традиції джесту XVI ст., але анекдотичності в ньому значно менше, ніж, скажімо, у джестах Тарлтона. З великою мірою достовірності тут представлено реальних історичних постатей – наприклад Джека Мельника (Jack Miller), який часто блукав місечками в долині Івшем неподалік від маєтку лорда Чандоса, чи Віла Сомера (Will Somer) – блазня короля Генріха VIII. У місцевих гіпотекстах задокументовано, що Мілер «обожнював клоуна з трупи Чандоса», і можна припускати, що ним був Армін. Як стверджує Д. Вайлз, нам нічого не відомо про репертуар трупи, але найімовірніше Армін грав клоуна Робіна у піратській версії «Фауста», позаяк окремі слова на адресу блазня дуже нагадують пародію на ще один твір Роберта – комедію «Історія двох дівичь з Морклека» (*The History of Two Maids of More-clack: with the life and simple maner of John in the Hospital, 1609*)<sup>29</sup>.

На обкладинці видання можна побачити самого автора у ролі й костюмі «Джона у шпиталі». У зверненні до читача Армін називає п'єсу історичною бесідою ('a Historical discourse, acted by the boyes of the Reuels') і просить вибачення за білий вірш, кажучи, що "you shall find verse, as well blancke, as crancke, yet in the prose let it

---

<sup>29</sup> Ibid. Дату написання і першої постановки п'єси Ендрю Гурр подає як 1606-8 роки. Див. хронологічний список постановок елизаветинських п'єс: Gurr A. Op. cit. – P. 242.

## I. Історико-літературний процес

pass for currant”<sup>30</sup>. Оскільки саме роль Джона – божевільного із лондонського Шпиталю Христа (Christ’s Hospital) і героя «Дурня про дурня» – зробила п’єсу хітом, то й на титульній сторінці, апелюючи до культурного коду коміка, красується ім’я виконавця цієї ролі<sup>31</sup>. Джон, проте, не єдиний блазень п’єси. Іншим плодом акторської гри Арміна стає образ Татча. Прототипом останнього у реальному житті був Віл Сомерс – блазень Генріха VIII і побудований на його основі однойменний літературний персонаж з «Дурня про дурня». Отож комедію можна розглядати і як інсценізацію Армінової збірки про дурнів.

Центральні персонажі п’єси – сер Вільям Вергір, Рицар Морклекський, його нова дружина Місіс Г’юміль з родиною, дві доньки сера Вільяма – Мері і Табіта, кавалери доньок – сер Роберт Тоурз і Філбон Татч, особистий слуга сера Вільяма, який згодом переходить на службу до Філбона. Він з’являється у 7 із 20 сцен комедії, тоді як Джон зі Шпиталю фігурує тільки у трьох епізодичних сценах. Пояснюючи у вступі історію постановки п’єси з трупю хлопців і, вочевидь, посилаючись на свій вік, Армін каже, що «зіграв би знову Джона сам» (I would haue againe inacted Ihon my selfe<sup>32</sup>). На основі цього правомірно вважати, що саме Армін у день театральної прем’єри комедії грав Джона, а отже – і Татча, оскільки в подальших діях Джон з’являється у внутрішній грі Татча.

З метою пояснення специфіки мультирольової гри Арміна доречно коротко змалювати заплутаний сюжет

---

<sup>30</sup> *Routh H.V.* London and the Development of Popular Literature (Chapter XVI) [Електронний ресурс] / Harold V. Routh // *The Cambridge History of English and American Literature in 18 volumes. – 1907-1921* / Edited by A. W. Ward, A. R. Waller, W. P. Trent, J. Erskine, S. P. Sherman, and C. Van Doren. – Copyright 2000. – Vol. 5 (The Drama to 1642: Part 1). – Режим доступу : [www.bartleby.com/cambridge](http://www.bartleby.com/cambridge)

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Armin R.* The History of the Two Maids...

комедії. Дія п'єси відбувається в Лондоні, а її експозицію становлять матримоніальні наміри сера Вільяма щодо власних двох доньок. Сам сер Вільям щойно одружився з Місіс Г'юміль, колишнього чоловіка якої (Джеймса) вважають мертвим, а її син, Джеймс молодший, домагається руки старшої доньки сера Вільяма – Мері. Батько не лише виступає проти одруження Г'юміля молодшого з Мері, але й ставить нереалістичні умови уже існуючим кавалерам. Так, Тоурзу він дозволяє взяти Мері тільки, «якщо вона помре і знову оживе» (when shees dead and liues againe<sup>33</sup>), а Філбон може взяти за дружину Табіту, «якщо сам виявиться жінкою» (when you are from your selfe a woman<sup>34</sup>). Мері і сер Роберт Тоурз чинять спробу втекти, однак Табіта, в силу обставин, змушена запобігти цьому. Джеймс Г'юміль виявляється живим і відкривається своїй колишній дружині. Г'юміль пробує скористатися ситуацією, щоб урятувати своє кохання до Мері: він переконує сера Вільяма у тому, що леді Г'юміль зрадила його з Джеймсом. Сер Вільям, однак, заступається за свою дружину, і присоромлений Г'юміль прирікає себе і Джеймса на вигнання.

Далі, за комедійним задумом Арміна, сер Вільям визнає, що перевдягнений у вельського рицаря Філбон – гідний руки молодшої доньки і благословляє його на шлюб із Табітою. Тим часом, Мері начебто вмирає, щоб по якомусь часі «воскреснути». Г'юміль повертається під виглядом аптекаря з наміром отруїти свою матір, але, дізнавшись, що його батько – Джеймс, трагікомічно перекинує свій намір на сера Вільяма. Філбон, тріумфально знявши із себе маску сиділки-доглядальниці у присутності Сера Вільяма, тим самим виконує матримоніальну умову останнього. Джеймс звинувачує сера Вільяма у спробі отруїти його законну дружину і відкриває свою іден-

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

## I. Історико-літературний процес

тичність перед ним. Сер Тоурз виношує план помсти серу Вільяму за смерть Мері, однак виявляє її живою і приходиться до примирення з майбутнім тестем. Врешті, попри перешкоди з боку батьків, дві пари сходяться і п'єса закінчується щасливо.

Карколомний сюжет повен гри ідентичностей: критики налічують десять перевдягань<sup>35</sup>, серед яких головний багаторівневий ланцюжок створював сам Армін, граючи Джона, Татча, Татча в ролі Джона і Татча в ролі Моргана, під іпостассю якого ховався Філбон. Гра ідентичностей лежить в основі динаміки п'єси і комічного вирішення її конфліктів.

У 2-й, 7-й та 10-й сценах із Джоном видно епізодичне використання Арміном фігури рустикального блазня з ідентичністю слабоумного. Зокрема, у 7-й сцені Сер Вільям представляє Джона графу Тумулту і просить задавати тільки такі питання, на які Джон міг би однаково відповісти: «так, пане, я Вас слухаю» (*sirra let me heare ye [7.139-47]*<sup>36</sup>). Епізод ілюструє простакуватість Джона, що нагадує прозовий еквівалент із збірки «Дурень про Дурня». Граф «діагностує» Джона як «недоумкуватого неука» (*A silly ignorant*), тоді як сер Вільям називає його «чистим ідіотом» (*a cleanly Idiot [7.175-6]*<sup>37</sup>).

На відміну від епізодичного Джона, Татч тісно пов'язаний із наративною канвою твору і фігурує на сцені протягом усієї дії п'єси. Він – центр перевдягань і ключ до розв'язки усіх безвихідних ситуацій: в останній сцені він з'являється, щоб навести остаточний лад у житті персонажів. У Татчі, який грає Джона, на тип

---

<sup>35</sup> Сер Тоурз в ролі лудильника, Філбон в ролі слуги, Татч в ролі Роберта Моргана, Г'юміль в ролі аптекаря, Ревізор в ролі купця, Філбон в ролі Роберта Моргана, Татч в ролі слуги, Татч в ролі Джона зі Шпиталю, Філбон в ролі сиділки, Джеймс в ролі губернатора [*Ishikawa N. Op. cit. – P. 215*].

<sup>36</sup> *Armin R. The History of the Two Maids...*

<sup>37</sup> *Ibid.*



рустикального слуги-трікстера накладається блазень-правдомовець. Граф визнає, що він каже правду: “He saies true, chide him not, we are no lesse” [22.185]<sup>38</sup>. Загалом, слово «правдивий» (true) зустрічається у тексті п’єси 27 разів, імпліцитно вказуючи на основну функцію фігури блазня – через прийом перевдягання удоступнити реципієнту правду про певного персонажа у потрібний момент п’єси. Вище згадані слова графа передують сцені «одкровення» Татча. Коли блазень відкриває, що він лише вдавав Джона зі Шпиталю, він каже: “Plague on’t, shall I be left alone, master make haste? But tis my deede, I am author of this shift, hees where hee would be now, I me where I should be too, but not wel back’t, yes now I am” [22.234-36]<sup>39</sup>. Зняття маски сягає повної кульмінації, коли Татч відкривається перед сером Вільямом [22.261-65]<sup>40</sup>. Трікстерське маскування Татча в іпостасях сера Роберта Моргана, вельського Рицаря і Джона зі Шпиталю, поперше, провадить до одруження Філбона з Табітою, а подруге, служить буфером між парою закоханих та їхніми батьками. Удавана ідентичність вельського Рицаря на тлі решти персонажів-англійців є водночас і своєрідною антитезою до Джона у «світі злидарів» (world of beggars [22.184]<sup>41</sup>), і імагологічною грою, що дозволяє Татчу зайняти позицію «чужого серед своїх».

З театральної точки зору, перевдягання уможливило унікальний на той час феномен – створення одним актором одночасно двох динамічних самостей блазня: професійного і природнього. Накладаючись на образ Татча наприкінці п’єси, Джон перетворюється у двірського блазня-дурника, при цьому не втрачаючи свободи. На відміну від класичного зразка придворного

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

## I. Історико-літературний процес

слуги-розважальника, Джон зі Шпиталю не залежить від свого господаря і, разом з фігурою Татча, може вільно рухатися у двох часопросторових вимірах – драматичному і театральному, а отже, долає межі епізодичного фабульного персонажа. Повною мірою цей експеримент втілюється у деяких Шекспірових блазнях.

У шекспірознавчих розвідках<sup>42</sup> Бруска (Touchstone) із комедії «Як вам це подобається» зазвичай відносять до категорії мудрого блазня, «здатного на сатиричну критику і, при цьому, глупого у багатьох відношеннях авторизованого коментатора»<sup>43</sup>. На перший погляд, роль цього образу і справді можна звести до «медіатора між глядачем і дійством на сцені», «резервуара комічного духу вистави», «постійної комедійної об'єктивності»<sup>44</sup>. Це, однак, не вичерпує усього потенціалу Бруска з точки зору задіяності у перебіг драми, а відтак вимагає ретельнішого аналізу пов'язаних із ним наративів у співвідношенні до загальної фабули п'єси. До того ж, рік постановки п'єси збігається із заміною головного коміка «Глобуса» Віла Кемпа, а тому на прикладі Бруска можна простежити безпосередній сценічний вплив Р. Арміна на трансформацію Шекспірового блазня. У багатолікості персонажа уже прочитується інтелектуальна майстерність та протейність актора: «В усьому, що каже і робить Брусок, звучить високий дух і життєвий запал. Як комік, він легко адаптується до будь-якої ситуації. Ніколи на гублячись у складних перипетіях, він залишається господарем життя. Цей блазень ніколи не збивається з

---

<sup>42</sup> *Goldsmith R.H. Op. cit.; Gurr A. Op. cit.; Hotson L. Op. cit.; Lippincott H.F. Op. cit.; Southworth J. Op. cit.; Wiles D. Op. cit.*

<sup>43</sup> *Welsford E. The Fool / Enid Elder Hancock Welsford. – London : Faber and Faber, 1935. – P. 249.*

<sup>44</sup> *Barber C. Op. cit. – P. 228.*

пуття і вміє знайти контакт з глядачем, бути всім для всіх, грати роль, потрібну в даний момент»<sup>45</sup>.

Складність образу Бруска полягає в антиномічному поєднанні глупоти і мудрості, а також у парадоксальному багатосвітті персонажа. Він водночас і придворний блазень (хоч і без єдиного господаря), і мешканець Арденського лісу, і знавець придворних конвенцій, і здобувач серця пастушки Аделі, і просто досвідчений житейський філософ-мудрагель. У Брускові легко вгадуються природні блазні, представлені у збірнику Р. Арміна «Дурень про дурня». Це і ласий на їжу Джек Вівсянка, і обсесивні Джемі Кривуля та Худий Леонард, і простакуватий Джек Мельник, і лояльний до свого господаря Віл Сомерс. На противагу епізодичним блазням елизаветинської драми, Брусок не має ані свого усталеного блазенського топосу (рустикального, придворного, професійного чи бодай тілесно-низового), ані не відіграє ролі рідного «англійського локусу» в чужих «неанглійських наративах» (як ельсінорські гробарі «Гамлета»). Більше того, він змінюється і еволюціонує впродовж вистави від статусу домашнього блазня до вільного героя-жартуна.

Слова Селії (“you'll be whipped for taxation one of these days” [I.II. 70-1]), Жака (“...a man of your breeding, be married under a bush like a beggar? [II.IV. 68-9]) і Коріна (“You have too courtly a wit for me” [III.II. 60]), адресовані Бруску, вказують часом на його ідентичність двірського мудрого блазня, а часом – на пасторальний топос персонажа. Сам Брусок у товаристві пастушки Аделі почувається «шановним Овідієм поміж татар» (I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths [III.III. 5-6], а опинившись у символічному часопросторі Арденського лісу, розмірковує

---

<sup>45</sup> Gardner H. *As You Like It* / Helen Gardner // *Shakespeare: The Comedies, a Collection of Critical Essays* [ed. by Kenneth Muir]. – New Jersey : Prentice Hall, 1965. – P. 69.

## I. Історико-літературний процес

про себе так: „Au, now am I in Arden; the more fool I; when I was at home, I was in a better place: but travellers must be content” [II.IV. 12-14]. Можна припустити, що на буквальному переміщенні Бруска у драматичному часопросторі від маєтку герцога Фредеріка до околиць лісу автор накладає метафоричний сенс переходу елизаветинського комедійного актора з-під протекторату королівського двору у простір вільного заробітчанства на сценах англійських міст і публічних лондонських театрів, і що змішання рустикально-пасторального й придворного дискурсів служило драматургові засобом максимального охоплення глядацької кавейі.

Уперше Брусок з'являється у товаристві Розалінди і Селії як посланець від герцога Фредеріка. Його вихід супроводжує каламбурний коментар героїнь на тему складної діалектики глупоти і мудрості, де роз'яснено суть імені блазня і де навіть сучасний реципієнт може легко прочитати два рівні значень – буквальний і фігуральний: „Peradventure this is not Fortune's work neither, but Nature's; who perceiveth our natural wits too dull to reason of such goddesses and hath sent this natural for our whetstone<sup>46</sup>; for always the dulness of the fool is the whetstone of the wits. How now, wit! whither wander you?” [I.II. 49-54]. Про інтелектуальне багатство і блазенську мудрість Бруска як про певну театральну даність, пов'язану з іменем Арміна, говорять слова Розалінди і Селії: “in the great heap of your knowledge”, “now unmuzzle your wisdom” [I.II. 64-6]. Перший сатиричний виверт Брусок будує на алузії до відомої жестової оповіді про рицаря, що присягався честю, котрої у нього не було<sup>47</sup>,

<sup>46</sup> Гра словами точильний камінь (whetstone), пробний камінь, брусок (touchstone), а також іменем створеного Арміном образу блазня Татча (Tutch) у власній комедії «Дві дівичі з Морклерку». Брусок – спеціальний чорний мінерал, за допомогою якого перевіряли чистоту золота і срібла. За аналогією, блазень Брусок перевіряє усіх на мудрість.

<sup>47</sup> Дет. про цей жест див.: *Ishikawa N. Op. cit.* – P. 226..

ілюструючи марність такої «присяги» неіснуючими бородами молодих героїнь [I.II. 68-75]. Така казуїстична сатира на пороки персонажів п'єси (та її реципієнтів) через звернення до відомих наративів становить основний лейтмотив Бруска в ролі універсального «пробного каменя для людського розуму».

Навколо Бруска зосереджені роздуми автора про природу глупоти, що відлунюють аналітичністю Армінової збірки джестів про дурнів. Так, середущий син Роланда де Буа – Жак – після знайомства з блазнем, вражений його дотепністю і простотою помислів, заявляє батькові про свою «амбіцію носити пістряву одіж» [II.VII. 43], щоб «очистити тіло світу від гнилизни» (cleanse the foul body of th' infected world) [II.VII. 61-2]. Жак прагне стати блазнем, тому що у цій іпостасі йому буде дарована свобода слова, а значить – можливість виправити світ. Молодечий запал сина зупиняють мудрі слова старого герцога, з яких видно, що Жаку бракує фундаментальної риси блазня – невинності помислів і вміння не засуджувати гріхи інших: “Most mischievous foul sin, in chiding sin: / For thou thyself hast been a libertine” [II.VII. 64-5]. Рятуючи свої позиції, Жак каже, що, викриваючи типові суспільні вади, він не вказує пальцем на конкретних осіб, а тому скривдити може тільки того, хто уже сам себе скривдив, потрапивши у відповідну категорію грішників [II.VII. 70-87].

За гомілетичними інтенціями Жака і його поривом до статусу блазня прочитується спроектована на Бруска власна позиція драматурга, представлена у постаті блазня: викривати і весело сміятися над проявами людської глупоти, або «розумно говорити про дурниці, які чинять розумні люди» (speak wisely what wise men do foolishly) [I.II. 72-3]. На сатиричну місію блазня у цій комедії опосередковано вказують і слова Селії про те, що «відколи зацитькали ту крихту ума, що мають дурні,



## I. Історико-літературний процес

надто вже почала виставлятися та крихта дуру, що мають розумні» (since the little wit that fools have was silenced, the little foolery that wise men have makes a great show [I.II. 74-5]). Критики-новоістористи вбачають у цій фразі алюзію до розпорядження лондонського єпископа у червні 1599 р. публічно спалити усі сатиричні видання<sup>48</sup>. Гарантом невинності сатиричного сміху у комедії виступає глупота Бруска. Так у персонажі поєднано тип дурника з каталогу Р. Арміна та професійного двірського правдомовця.

На початку п'ятого акту, у розмові з Вільямом, що є певною модифікацією старого фольклорного мотиву конкуренції між Старим і Молодим блазнями, Брусок видає глибоко філософську сентенцію, в основі якої лежить парадокс «мудрої глупоти»: “The fool doth think he is wise, but the wise man knows himself to be a fool” [V.I. 29-30]. Імпліцитно блазень відносить себе до другої категорії і одразу ж ілюструє слухність парадоксу на практиці: претендуючи на серце Аделі, Брусок бере гору над буцімто мудрим Вільямом саме тому, що здатен обкрутити молодого пастуха риторичними фігурами, зрілістю життєвого досвіду, латинським зворотом *ipse* тощо. Вустами старого герцога, який поділяє із Жаком де Буа захоплення вербальною майстерністю Бруска, В. Шекспір розмірковує про сутність блазенства, вкотре визначаючи місію фігури блазня у цій комедії: “He uses his folly like a stalking-horse and under the presentation of that he shoots his wit” [V.IV. 95-6].

На тлі розмови Сільвія з Коріном про нестерпний стан закоханості Брусок гумористично, з легким сатиричним маркуванням, роздумує про те, на які шаленства здатна закохана людина. Для цього блазень робить

---

<sup>48</sup> The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition / Stephen Greenblatt, general editor ; Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus [editors] ; with an essay on the Shakespearean stage by Andrew Gurr. – 2<sup>nd</sup> ed. – New Yor : W. W. Norton & Company, 2008. – P. 1630.

проекцію на популярний тоді пасторальний мотив і ділиться буцімто власним досвідом тяжких страждань від кохання до пастушки Жанни-Смішинки (Jane Smile). На відміну від попередніх блазнів, зіграних В. Кемпом, Армінів Брусок пародіює загальнолюдські вади не на рівні візуально-тілесної коміки (наприклад монологічний діалог Ланса з черевиками у «Двох веронцях»), а на рівні наративної алюзії до сільського ритуалу заручин з використанням горохового стручка [II.IV. 45-7] чи завульованої під глупоту гомілетичної мудрості [II.IV. 47-9]. Недарма Розалінда зауважує, що блазень «сам не тямить як розумно мовить» (Thou speak'st wiser than thou art ware of [II.IV. 50]).

Багатоликість Бруска відображена у мові персонажа, яка рясніє парадоксальними софізмами, антиноміями і гетероглосією. У розмові з Коріном він пародіює тогочасну пасторальну ідилію. Відповідаючи на запитання, чи до вподоби йому життя пастуха, Брусок використовує двозначну аргументацію [III.II.12-9]. Разом з тим, у слова Бруска вкладена й есхатологічна іронія про значущість придворних манер і звичаїв – блазень намагається силогізмами довести Коріну, що, мовляв, незнання двірського життя фактично тягне за собою довічне прокляття [III.II. 27-60]. Після прочитання Розаліндою любовного вірша від Орландо Брусок робить власну поетичну спробу, карнавальну «занижуючи» пафосний стиль куртуазної лірики до рівня пасторальних реалій [III.II. 88-100]. Його грайлива деконструкція любовних переживань головних героїв є не лише блазенською пародією задля гумористичної вставки у п'єсу, але знаходить згодом відображення у словах Жака, адресованих Орландо (The worst fault you have is to be in love. [III.II. 257]) і має, відтак, загальнофабульне значення. Матримоніальні роздуми Бруска напередодні приходу Олівера Плутослова [III.III. 38-50] відлунюють традицій-

## I. Історико-літературний процес

ним блазенським каламбуром на тему рогатих чоловіків, проте, на відміну від своїх попередників, цей блазень не просто коментує любовні перипетії магістральних персонажів чи загальновідомі суспільні пороки, але і сам опиняється у їх фокусі через плановане одруження з Адель.

Здатність представляти усіх одразу Брусок демонструє у потоці класової гетероглосії, якою остаточно відлякує свого конкурента Вільяма: *Therefore, you clown, abandon, – which is in the vulgar leave, – the society, – which in the boorish is company, – of this female, – which in the common is woman; which together is, abandon the society of this female, or, clown, thou perishest; or, to thy better understanding, thou diest; or (to wit) I kill thee, make thee away, translate thy life into death, thy liberty into bondage: I will deal in poison with thee, or in bastinado, or in steel; I will bandy with thee in faction; I will overrun thee in policy; I will kill thee a hundred and fifty ways. Therefore tremble and depart [V.I.43-52].* У театральному вимірі гетероглосія, вочевидь, була збагачена відповідними міміками, жестикуляціями та інтонаціями. Обізнаність блазня із тонкощами двірських пороків В. Шекспір передає у вигляді семиступеневої класифікації брехні – від «чемного заперечення» до «прямої брехні» [V.IV. 81-93], що структурно дуже нагадує шестиступеневий каталог слабоумства у збірці Арміна.

Отже, Брусок – перший блазень В. Шекспіра, що не належить виключно до підсюжетної карнавальної лінії твору, а рівномірною присутністю у всіх діях п'єси претендує на рівність із головними дійовими особами. Створений під впливом книги джестів та акторського генія Р. Арміна, він стає першим комічним образом В. Шекспіра, що поєднує елементи ситуативної клоунади (крізь призму соціальних структур та популярних наративів) і складної інтелектуальної коміки.

Іще більшою мірою гра ідентичностей та розрив із традицією підсюжетного призначення блазня притаманні образу Феста з комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч», який грає то домашнього слугу Олівії, то вигаданого пароха Топаса, то «мудрого дурня».

У першій сцені з Олівією та її камеристкою Марією блазень розкриває свій комічний потенціал одразу кількома засобами: казуїстичним доведенням користі бути повішеним, цитуванням вигаданого філософа Квінапала про «перевагу мудрого дурня над дурним мудрецем», силогізмом про «звихнену чесноту, латану гріхом» і грайливим переконанням самої господині у тому, що вона – «дурне створіння» [I.V. 5-62]. За вербальними слідами Феста у тексті п'єси можна простежити його сценічну інтелектуальну гру з глядачем, побудовану навколо парадоксу «мудрої глупоти». Ключова риса блазня тут знову пов'язана із вмінням, за словами Олівії, не засуджувати чужі вади: “there is no slander in an allowed fool, though he do nothing but rail; nor no railing in a known discreet man, though he do nothing but reprove” [I.V. 80-2].

За задумом автора, Фест покликаний розкрити істинну суть речей, вказати на абсурдність того, що усі вважають нормою. Замість того, щоб апелювати до збірної ідентичності англійського обивателя, імітуючи його манери, драматичний задум Шекспіра і акторський перформенс Арміна створюють блазня, який, за словами Віоли, «достатньо мудрий, аби грати дурня» (is wise enough to play the fool) і володіє неабияким інтелектом [III.I. 63-70].

Як і Брусок, Фест – мудрець, що грає дурня: “I wear no motley in my brain” [I.V. 49]. Він протиставляє себе різним відтінкам людської глупоти в етичному вимірі – «дурному мудрецю» Мальволіо і глупоті одружених чоловіків, скаженому від пияцтва Тобію Гику і дуже

## I. Історико-літературний процес

«кволому розуму» Андреа Тряса. В епізоді з Тобіо і Андреа на передній план помітно виступає акторська іпостась Арміна, оскільки персонажі апелюють до його зовнішності і співочого голосу, а також попередніх виходів на сцену з прийомами блазнювання [II.III. 16-22]. У витівці Марії, котру вона разом із Тобіо і Андреа задумує проти Мальволіо, останній покликаний стати найдурнішим блазнем комедії, поступившись Фесту<sup>49</sup> [II.IV. 152-5]. Переодягнена Віола у відчаї називає себе блазнем Олівії [III.I. 135]. На цю гру ідентичностей накладається винятково важлива з перспективи кульмінації п'єси сцена перевдягання Феста у панотця Топаса [IV.II. 1-123]. Вона заслуговує окремої уваги.

Аналіз епізоду з Сером Топасом дає усі підстави вважати, що Шекспір зумисне використовує образ із кількасотлітньою літературною генеалогією<sup>50</sup> і акторський талант Арміна грати множинну особистість для

---

<sup>49</sup> Загалом, полюсна протилежність Феста і Мальволіо наштовхує критиків на фольклорне прочитання цієї пари персонажів як втілення сил Карнавалу і Посту, весни і зими. Детальніше про це див.: *McDermott K. Winter Fool, Summer Queen: Shakespeare's Folklore and the English Holiday Cycle* [Електронний ресурс] / K. McDermott. – Режим доступу до статті: <http://www.endicott-studio.com/jMA03Summer/shakespeare.html>; *Muir K. Folklore and Shakespeare* / Kenneth Muir // *Folklore* 92(2), 1981. – P. 231-40; *Пастушок Г.О.* Традиція середньовічного карнавалу у драматургії Вільяма Шекспіра / Галина Пастушок // *Вісник Львівського Університету. Серія іноземні мови.* – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2009. – Вип. 16. – С. 149-162.

<sup>50</sup> Сер Топас – комічна фігура з «Кентерберійських оповідань» Дж. Чосера, а саме з історії, котру розповідає іншим прочанам сам автор. По-суті, у ній втілена пародія на рицарський культ честі, а також сатира на читання рицарських романів. У версії Чосера представлено портретну характеристику Топаса, його мисливські таланти і любов до ельфійської королеви, за яку він має змагатися у поєдинку із Сером Елефантом. Історія перервана Євхаристією прочан і залишається без завершення. З інших уривків поеми, однак, очевидним є антикульмінація оповідання – Топас втікає з поля битви із Елефантом. Комічність фігури виходить і з її імені. У Середньовіччі топасом ("topaz") називали жовтий коштовний камінь, який начебто лікував від божевілля.



введення блазня в епіцентр фабули. У рецепції раніших авторів художній образ Топаса завжди передбачав дивацький і недоречний одяг (наприклад, у комедії Дж. Лілі «Ендиміон» (*Endymion*, 1588) він їде на полювання у рицарських обладунках). Тому борода і ряса, запропоновані Фесту для маскуванню під капелана, з одного боку, означали для глядача гардеробний малапропізм, а з іншого – сміливу трансгресію Топаса від полохливого «англійського донкіхота» до пародії на самозакоханого пуританського лицеміра. Бородатий Фест мусив також викликати у глядача асоціативний ряд із зображеннями церковних англіканських очільників XVI ст., наприклад, з портретом Томаса Кранмера. Оскільки відпускання бороди розцінювалося як «агресивний антикатолицький жест» з боку реформаторів, Шекспір міг комічно зіграти на цій конвенції<sup>51</sup>. Окрім того, довга ряса була звичним засобом шахрайського маскуванню: у дев'ятій оповіді джестів Скоджина (*Scoggin's Jest*, 1613) блазень переодягається у пароха і збирає з парохіян буцімто церковні пожертви<sup>52</sup>.

Приписане Мальволіо безумство автор тісно пов'язує із «пуританізацією» персонажа. Коли Фест покидає ключника Олівії, ставлячи йому діагноз божевілля, Мальволіо кличе його назад “Sir Topas, Sir Topas!”, а пан Тобію одразу додає: “My most exquisite Sir Topas” [IV.I. 54-5]. Вжите тут слово „exquisite”<sup>53</sup> має одразу кілька референтів. По-перше, воно є комічним коментарем театральної гри Арміна, чия акторська маска на секунду зникає у фразі «А правда ж я на всі руки майстер?» (Nay, I am for all waters [IV.I. 56]). По-друге, воно відсилає реципієнта комедії до жарту Марії про пуританську ідентичність Мальволіо: “MARIA Marry, sir,

<sup>51</sup> *Ishikawa N.* Op. cit. – P. 229.

<sup>52</sup> *Ibid.* – P. 114.

<sup>53</sup> (англ.) «вишуканий, витончений, винятковий».

sometimes he is a kind of puritan. SIR ANDREW O, if I thought that I'd beat him like a dog! SIR TOBY BELCH What, for being a puritan? thy exquisite reason, dear knight? SIR ANDREW I have no exquisite reason for't, but I have reason good enough [II.III. 125-30] (*Підкреслення наше. – Г.П.*). «Вишуканість» аргументації у такого низового персонажа, як пан Тобіо, сама по собі комічна. По-третє, вживання цього слова Шекспіром імпліцитно вказує на висміювання показного несприйняття пуританами будь-якої вишуканості поетичного мислення, їхнього пропагування мовної простоти і підкреслено стриманого ставлення до життєвих насолод<sup>54</sup>. Усе це створює комічний ефект на тлі представлення Мальволіо словами Марії та Олівії [I.V.77-8]. Остання називає його самовпевненим і самозакоханим ослом, «що навчився пишної мови й розсипає її пригорщами» (that cons state without book and utters it by great swatches [II.III. 132-3]).

Марія, пан Тобіо і пан Андреа стурбовані амбіціями Мальволіо керувати маєтком графині. Дати гідну відсіч його посяганням може тільки досконалий і «вишуканий» (апуританський) священник з «вишуканими аргументами». Сер Топас як пережиток старого рицарського ідеалу служить автору зручною епістеміологічною платформою для конструкції персонажа із топосом старої католицької церкви. Прощальні слова блазня після розмови з Мальволіо, де він порівнює себе зі «старим Пороком» мораліте, прямо вказують на його «католицькість»: “I am gone, sir; / And anon, sir, / I'll be with you again, / in a trice, / Like to the old Vice, Your need to sustain; Who, with dagger of lath, / In his rage and his wrath, / Cries, ah, ha! To the devil: / Like a mad lad, / Pare thy nails, dad; Adieu, Goodman devil” [IV.II.115–III.31]. Додатковим аргументом на користь такої інтерпретації є думка дослідників про те,

---

<sup>54</sup> *Ishikawa N.* Op. cit. – P. 233.

що середньовічна сценка, у якій Порок кпить з Чорта, трансформувалася згодом у тонко завуальовану сатиру елизаветинського блазня на пуританина.<sup>55</sup>

Одночасне представлення в одній фігурі двох діаметрально протилежних ролей (Армін поперемінно звертається до опонента в уявній темряві то як Фест, то як панотець Топас [IV.ІІ. 87-95]) є буквальною ілюстрацією психічного роздвоєння особистості Мальволіо. Перевіряючи свого антагоніста на божевільність, Фест застосовує філософське вчення Піфагора про перетілення душ, що накладається на театральну даність перетіленого в Топаса Феста, за яким ховається Армін. Заперечуючи, з християнських переконань, істинність такого вчення, Мальволіо залишається в дурнях. Тому, коли Фест констатує, що той усе ще «зостається у тьмі» (*remain thou still in darkness* [IV.ІІ. 50]), він має на увазі три смисли одночасно: Мальволіо 1) буквально не бачить, що два голоси лунають від однієї і тієї ж особи; 2) не здатний провести логічний зв'язок між вченням Піфагора і його наглядною ілюстрацією; 3) не може подолати меж свого самолюбства, аби зрозуміти жарт. Перевдягання блазня у священика не стільки створює видимість отця Топаса для ув'язненого Мальволіо, скільки наочно ілюструє реципієнту вистави затемненість і неосвіченість останнього: плутаючи священика з блазнем і навпаки, Мальволіо плутає віру з глупотою, гідність зі зверхністю, а відтак опиняється у символічній в'язниці власного неуцтва. Слова Марії передають відносність сценічної необхідності буквального перевдягання в умовах уявної темниці: "*Thou mightst have done this without thy beard and gown: he sees thee not*" [IV.ІІ. 57-8], а пан Тобіо, з метою остаточного «діагностування» Мальволіо, просить Феста заговорити «своім

---

<sup>55</sup> Дет. про це див.: *Ishikawa N. Op. cit. – P. 231.*

## I. Історико-літературний процес

звичним голосом» (in thine own voice [IV.II. 59]), тобто заспівати традиційну для англійського блазня народну баладу.

Трилогічний діалог Мальволіо з Фестом нагадує інші комічні прийоми гри ідентичностей у В. Шекспіра – із Трінкуло та невидимим Аріелем чи Ткачем Навоєм в якості Осла («Сон літньої ночі»), однак у жодній із подібних сцен Шекспір не наділяє блазня таким гострим сатиричним вістряем. Хоча Фест і називає себе просто «перекручувачем слів» графині (corrupter f words [II.I.31]), його вербальна гра переважає рекреативну і субверсивну функцію його попередників.

Якщо трактувати історію закоханих як головну лінію комедії, а жарт над Мальволіо – як її підсюжетне доповнення, то Фест рівноцінно присутній в обох. По суті, він стає посередником між світом вельмож (Олівія) і світом слуг (Мальволіо). На відміну від Бруска, який ще послуговується клоунськими заготовками, блазенство Феста визначає спів пісень, участь у змові проти Мальволіо і майстерні перевтілення. У традиційну сценічну гру блазня Шекспір інтегрує жестові наративи, зокрема про розігрування парохіян шляхом імітації їх пароха (Фест грає священника двічі: під час «сповіді» Олівії і під час «діагностування» Мальволіо). У своєму блазнюванні Фест розширює рамки жесту як певної замкнутої літературної моделі до масштабів сценічної імпровізації, відкритої до глядача і фабули п'єси. Цього персонажа Шекспір зробив не просто актуалізатором наративних топосів – «старих історій» – у свідомості реципієнта, але й їхнім безпосереднім учасником із сатиричною метою.

Таким чином, аналіз персоналій «Дурня» і комічних образів зрілого Шекспіра виявляє чималий вплив Арміна на фінальний текст проаналізованих комедій. Між прозовим наративом про дурнів і його акторським втіленням на сцені, однак, є суттєві відмінності. По-

перше, Армін пише у традиції збірника джестів, тому його постаті – одновимірні та статичні, у Шекспіра вони – об’ємні і динамічні. Створені в один час, образи Арміна – витвір середньовічного світогляду, а образи Шекспіра – персонажі Відродження. По-друге, Армінові блазні – клінічні божевільні або ідіоти, позбавлені здатності приймати раціональні рішення, тоді як блазні Шекспіра – мудрі (*wise fools*), носії глибокої правди про людину<sup>56</sup>. Акторська співпраця із трупю Шекспіра та власний творчий доробок Арміна виявляють перехід англійського блазня від тілесно-фольклорного блазнювання до співтворення тексту. Дослідниця тогочасного театру Н. Джонсон підсумовує, «...як потужна текстова присутність у власній відомій п’єсі і ряді недраматичних творів, Армін закладає основи континууму між сценою і друкованим текстом, риторику авторства, що підважує наше відчуття анонімності тогочасної комедійної гри на сцені»<sup>57</sup>. Можна лише додати, що виклик цей стосується і нашого уявлення про «драматичний канон» Вільяма Шекспіра як про статичне і довершене явище.

---

<sup>56</sup> Детальніше про порівняння блазнів у «Дурні» Арміна та п’єсах Шекспіра див.: *Lippincott H.F.* Op. cit. – P. 24-32.

<sup>57</sup> *Johnson N.* The Actor as a Playwright in Early Modern Drama / Nora Johnson. – Cambridge, 2003. – P. 17.