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

ISSN 2225-479X

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

Збірник включено до Переліку
наукових фахових видань
України згідно з наказом
Міністерства освіти і науки
України від 07.10.2016 р.
№ 1222

Ренесансні студії

Випуск 27-28

Запоріжжя – 2017

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4
Р 39

Рецензенти:
д. філол. н., ***Н. Ф. Овчаренко***
(завідувачка відділу світової літератури
Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України),
д. філол. н., доцент ***О. Т. Бандровська***
(професор кафедри зарубіжної літератури ЛНУ імені Івана Франка)

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

Редакційна колегія:
академік. НАН України, д. філол. н., проф. ***Д. С. Наливайко***,
член-кор. НАН України, д. філол. н. ***М. М. Сулима***,
д. філол. н., проф. ***М. Г. Соколянський*** (Німеччина),
проф. ***Ф. Мейджер*** (Велика Британія),
проф. ***І. Р. Макарик*** (Канада),
проф. ***Г. Волчанов*** (Румунія),
д. філол. н., проф. ***П. В. Білоус***,
д. філол. н., с. н. с. ***Ю. В. Пелешенко,***
д. філол. н., проф. ***О. Д. Турган***,
д. філол. н., с. н. с. ***Т. М. Рязанцева,***
к. філол. н., проф. ***Л. Я. Потьомкіна***,
к. філол. н., доц. ***Ю. І. Черняк.***

Рекомендовано до друку
вченою радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол № 13 від 21.12.2017 р.)
та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 4 від 29.11.2017 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2017. – Вип. 27–28. – 310 с.

Випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені вивченню літературного процесу доби Відродження та рецепції ренесансної спадщини в культурі наступних епох. У ньому також представлений новий український переклад «Прологу та Оповіді Ченця» з поеми Джеффрі Чосера «Кентерберійські оповідки».

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4

ISSN 2225-479X

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2017
© Класичний приватний університет, 2017

I. Історико-літературний процес

УДК: 821.111’04.09 Юдал

Лілова Олена
(*Подгориця, Чорногорія)*

Характер взаємодії персонажів з кола Пороку в інтерлюдії Ніколаса Юдала «Республіка»

В п’єсі, що зазвичай приписується Н. Юдалу, показано, як Пороки об’єднуються в групу з метою ошукати опонента – у даному випадку, удовицю Республіку. Стиль взаємодії персонажів-Пороків зумовлюється їхнім завданням, а саме: стати на чолі держави та заволодіти усіма її ресурсами. У стосунках між Пороками простежується сувора ієрархія: дії Нахабства, Пригнічення та Підлабузництва скеровуються Жадібністю. Можна також говорити про чітко прописану для кожного з них функцію або роль, що дозволяє побачити в них прояви одного явища – корумпованості. Саме потреба подолати корумпованість у галузі державного управління була одним із найактуальніших запитів англійського суспільства середини XVI ст.

Лише одна з негативних фігур інтерлюдії – Жадібність – є уособленням гріха як такого. Вона ж виступає основою для тих соціальних виявів корумпованості, що представлені в образах трьох інших персонажів із кола Пороку. Отже Порок розглядається у статті як складений чотирьохкомпонентний образ, якому притаманні елементи психологізації. Розщеплення образу Порока на чотири складники, що виступають окремими персонажами, робить можливим розгортання ігрової ситуації. При цьому для створення ігрової напруги Н. Юдал використовує такі прийоми, як присвоєння персонажами вигаданих імен, перевдягання, сварки та суперництво, співи, клоунада тощо.

Ключові слова: *тюдорівська драма, Ніколас Юдал, інтерлюдія «Республіка», персонаж-Порок, корумпованість, ігрова ситуація, психологізм, складений образ.*

Персонажі-алегорії, що діють в англійській драмі Середньовіччя і Відродження, як правило, можуть бути співвіднесені з одним із двох протилежних таборів: з силами добра (*Virtue characters*) чи з силами зла (*Vice characters*). Нерідко і Доброчесність, і Порок представлені в цих творах не одним, а декількома персонажами, що вступають у тісні зв'язки одне з одним у межах свого кола.

Метою цього дослідження є визначення характеру взаємодії фігур Пороків в інтерлюдії Ніколаса Юдала «Республіка» та з'ясування того, як із цієї взаємодії складається механізм, що забезпечує створення ігрової ситуації в англійській ранньотюдорівській драмі.

Об'єктом дослідження постає зміст стосунків негативних персонажів**,** а **предметом** дослідження при цьому слугують образи персонажів із кола Пороку в інтерлюдії Н. Юдала «Республіка».

Як відомо, п'єса «Республіка» (1553) була створена з нагоди сходження на англійський престол королеви Марії I Тюдор[1] і писалася, аби привернути її увагу до проблеми корумпованості державних структур та зубожіння широких верств населення. Тож, цілком закономірно, що цей твір є зразоком англійської тюдорівської інтерлюдії, позначеної яскраво вираженою суспільно-політичною проблематикою. Вочевидь, у

[1] Принагідно зазначимо, що Н. Юдал виступив в якості літературного наставника принцеси Марії, коли у 40-их роках XVI століття вони разом працювали над перекладом з латини Еразмового перекладу Євангелія від Іоанна (Див.: *Sessions W.A.* Literature and the court [Електронний ресурс] / William A. Sessions // The Cambridge History of the Early Modern English Literature / Ed. by David Loewenstein and Janel Mueller. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – P. 244 – Режим доступу: https://books.google.me/books?id=J90cWIBoAPcC&printsec)

даному випадку драматург виступає виразником інтересів того політичного класу, що усвідомлював потребу зміцнення держави після шести років правління Регентської Ради, яка керувала державою замість неповнолітнього короля Едварда VI (1537-53).

Регентське правління запам'яталося англійцям не лише закріпленням протестантизму як офіційної релігії в країні (зокрема, у ці роки відбулося видання Книги громадського богослужіння (1549 та 1552 рр.) та сорока двох статей з віровчення Англіканської церкви), а й гучними справами за звинуваченнями у зловживанні повноваженнями та розкраданні державної казни. Найскандальніша з них стосувалася Едварда Сеймура, герцога Сомерсета, дядька неповнолітнього короля і його протектора до 1549 року, після чого протектором монарха став Джон Дадлі. Цей час також був позначений невдоволенням мешканців країни внутрішньою політикою держави, що вилилося, зокрема, у протести селян проти огороджування[2]. Масовим явищем ставало збідніння народних мас і бродяжництво, колишні селяни перетворювалися на пауперів (жебраків), позбавлених будь-яких засобів до існування. Проти бродяжництва приймалися закони, які дозволяли жорстоко карати працездатних жебраків. Більшість із цих суспільних проблем, звісно, знайшли відображення в інтерлюдії Н. Юдала «Республіка».

[2] Так, приміром, у 1549 році відбулося селянське повстання, яке об'єднало близько 20 тисяч осіб, головним чином із графства Норфолк, і було спрямоване проти огороджування общинних угідь та їхнього перетворення на пасовища. У серпневій битві біля міста Норвіч загинуло близько трьох з половиною сотень повстанців, ще три сотні були взяті в полон і страчені, в тому числі й ватажки – Роберт і Вільям Кети (Див.: История средних веков: Учеб. для студентов ист. фак. пед. ин-тов [Електронний ресурс] / М. Л Абрамсон, А. А. Кириллова, Н. Ф. Колесницкий и др.; [Под ред. Н. Ф. Колесницкого]. – М. : Просвещение, 1986. – 575 с. – Режим доступу: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/History/kol_istsr/34.php).

Актуальність та **новизна** цього дослідження визначаються тим, що творчість ранньотюдорівського драматурга Ніколаса Юдала досі ще не була предметом комплексного вивчення вітчизняних англістів. Водночас, західні науковці (Ч. Вітворт, Д. Ратледж, П. Саліван, К. Фабел, А. Юхащ-Ормсбі та ін.)[3] наголошують на винятковій важливості урахування його художніх пошуків і творчих здобутків при створенні цілісного уявлення про перебіг розвитку англійської драми середини XVI ст.

Відомо, що англійська інтерлюдія успадкувала від середньовічного мораліте біполярну образну систему, в межах якої добрі та злі персонажі ведуть боротьбу за вплив на центрального героя, який, зазвичай, уособлює людство. Окрім того, такі твори нерідко містять посилання до фігури реального монарха (як, приміром, у п'єсах «Природа» Г. Медвола або «Величність» Дж. Скелтона). У п'єсі ж Н. Юдала центральним персонажем виступає удовиця Республіка як уособлення держави чи державного ладу взагалі. Керувати економікою країни від її імені беруться четверо «міністрів» на чолі з Жадібністю (*Avarice*). Поплічниками

[3] *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. 45-66; *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. 55-68; *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. 179-196; *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. 237-255; *Juhász-Ormsby A.* The books of Nicholas Udall *[Електронний ресурс]* / Ágnes Juhász-Ormsby // Notes and Queries (2009). – Vol. 56. Issue 4. – Режим доступу : http://nq.oxfordjournals.org.ezproxy.univ-paris3.fr/content/56/4/507.full

цього персонажа виступають Нахабство (*Insolence*), Пригнічення (*Oppression*) та Підлабузництво (*Adulation*). Очевидно, що із згаданих персонажів у п'єсі складається сукупний образ корумпованості, який має наочно продемонструвати ступінь безладу та економічного занепаду в країні.

Провідну роль в цій компанії Пороків відіграє Жадібність – по суті, єдиний справжній гріх у групі негативних персонажів інтерлюдії. Природа цього персонажа стає зрозумілою одразу ж після першої його появи на сцені у першому акті. Жадібність виголошує монолог, в якому репрезентує себе публіці, заявляючи про бажання виглядати якомога привабливіше (звідси – прохання персонажа називати його Передбачливістю (що є одним із значень англійського слова «polycie», яке в інтерлюдії Юдала також використовується у значенні «державне управління»). Жадібність наперед вибачається за жарти й витівки, до яких вдаватиметься в ході вистави та зізнається у своєму намірі нажитися за рахунок Республіки (*«…if I maie have the grace, and happe, to blynde her»* (I.i.107)[4]). Порок перераховує величезну кількість речей, які належать Республіці і якими він хотів би заволодіти, водночас виявляючи свою пристрасть до збагачення та іронізуючи з приводу бідності цієї благородної дами, адже вся її власність – ніщо інше, як дрібниці (*«…The baggage, the trashe, the Ragges, the paringes / The od endes, the Crumes, the dribletes, the chippinges…»* (I.i.94-95)). Цікаво, що при цьому Жадібність намагається викликати співчуття аудиторії, бідкаючись на дорожнечу життя й свої щоденні витрати,

[4] Тут і далі цитати подаються за виданням: Respublica. An Interlude for Christmas 1553 attributed to Nicholas Udall *[Електронний ресурс]* / Ed. by W. W. Greg. – London : Oxford University Press, 1952. – 83 p. – Режим доступу: http://ota.ox.ac.uk/desc/1343. У посиланні зазначені номери акту, сцени та рядка цитування у тексті п'єси.

та говорячи про необхідність подбати про ситу старість. Важливою рисою цього персонажа є також те, що він єдиний з-поміж Пороків від самого початку добре усвідомлює, як до нього ставиться Республіка, тому всіляко намагається приховати своє справжнє ім'я і, відповідно, свою природу від неї та усіх сторонніх. Він також розуміє, що задумана ним авантюра із розоренням Республіки може одного дня довести її учасників до шибениці. Невипадково, його жарти часто-густо сповнені чорного гумору на кшталт *«…some of youe make good hanging stuff one daie»* (I.iv.376).

Цю свою роль ідейного натхненника банди шахраїв Жадібність зберігає протягом усього дійства. Так, приміром, у третій сцені першого акту саме він підштовхує товаришів до думки про необхідність приховати їхню сутність за фальшивими іменами, а вже Нахабство приймає рішення змінити імена.

Народ, який одразу ж бачить справжнє нутро й істинні бажання «міністрів», які беруться покращити його життя, у третій сцені третього акту говорить, що саме Жадібність виступає ватажком злодіїв, які залишають його без засобів до існування (*«…he teacheth them to rake and scrape up eche wytte»* (III.iii.698)). Саме до нього звертаються за порадою інші шахраї, коли їхні справи викрито Істиною (V.viii.1642-58). Це його Істина називає *«the moost stinking and filthie Avarice»* (V.iii.1376), а Богиня правосуддя Немезида звертається до нього як до «чуми, що вразила цілу державу» (*«the plague of Comonweales as all men doo note»* (V.x.1893)). Тим самим проводиться думка, що гріх (у даному випадку Жадібності) лежить в основі тих поведінкових моделей або виявів соціальної поведінки, уособленням яких виступають Нахабство, Пригнічення і Підлабузництво[5].

[5] Зазначимо, що *«Insolence»* (нахабство) в Оксфордському словнику тлумачиться як *«rude and disrespectful behavior», «Oppression»*

До речі, серед вищезгаданої трійці також є загальновизнаний лідер, саме ім'я якого вказує на те, що він несе в собі енергію дії та створює передумови для вияву інших ознак корумпованості. Так, друга сцена першого акту, в якій глядач знайомиться з трійкою шахраїв, розпочинається з лестивих пасажів Підлабузництва на адресу Нахабства: *«Oh noble Insolence, if I coulde singe as well…»* (I.ii.123), *«ye are one of such goodlye personage / of suche wytte and beawtye and of sage parentage / So excelente in all poyntes of everye arte…»* (I.ii.131-33). Здається, і Пригнічення дотримується тієї ж думки: *«…if he were disposed to take the charge in hand / I warraunte hym a chive to Rewle all the whole lande»* (I.ii.139-40). Жадібність також з готовністю підігрує своїм поплічникам, визнаючи переваги Нахабства над іншими пороками:

> *No, syr, ye shall bee chiefe to bring all thinges abowte.*
> *ye shall emonges vs have the cheife preeminence,*
> *And we to youe as yt were, oughe obedience.*
> *ye shalbe our leader, our Captaine and our guyde*
> *Than must ye looke a lofte with thandes vnder the side* (I.iii.272-76).

Нахабство вдячне друзям за підтримку, втім, воно визнає, що у великих справах їм не обійтися без порад Жадібності: *«But we maie herein, nothing attempte in no wyse / withowte the Counsaile of our fownder Averyce»* (I.ii.49-50). Отже, в інтерлюдії Н. Юдала «Республіка» знову декларується основоположна роль Жадібності у формуванні задумів групи Пороків

Слід зауважити, що кожен із них значною мірою дотримується тієї ролі або функції, якою їх наділив драматург. Цікаво, що Підлабузництво спілкується з

(пригнічення) як *«prolonged cruel or unjust treatment of authority»*, а *«Adulation»* (підлабузництво) як *«excessive admiration or praise»* (Див.: http://www.oxforddictionaries.com/definition/english/).

Народом тоді, коли на останнього ще можливо вплинути обіцянками та лестощами (як, приміром, у III.iii). Згодом, коли кредит довіри Народу вже вичерпано, за справу беруться Нахабство і Пригнічення. Коли ж Республіка залишає Народ у товаристві шахраїв, вони вже не соромляться грубощів і погроз на адресу Народу (IV.iv).

Гра значно ускладнюється і стає цікавішою, коли горе-міністри вигадують собі інші імена, аби ошукати Республіку та приховати свій основний намір – збагатитися (*«Oppression: And so shall we be sure, to gett store of money, / Sweter then sugar. Avarice: Sweter then enie honey…»* (I.iii,287-88). Аби приховати власну природу Жадібність воліє називатися Управлінням (*Policie*) Нахабство – Владою (*Authoritie*), Пригнічення – Реформою (*Reformation*), а Підлабузництво – Чесністю (*Honestie*). Перед тим, як з'явитися перед Республікою, вони жартома тренуються називати одне одного вигаданими іменами. Втім, за їхньою грою нерідко приховується суперництво та боротьба за лідерство. Так, Підлабузництво заявляє, що теж був би не проти називатися Управлінням, але Жадібність залишає це ім'я собі. І таким чином знову наголошується на провідній ролі цього персонажа у формуванні ґрунту для усіх тих поведінкових тактик, що представлені в образах трьох інших пороків у п'єсі.

Так, Жадібність як гріх, що лежить в основі корумпованості, та три вияви цього суспільного зла (Підлабузництво, Нахабство, Пригнічення) здобувають нові імена, які мають стосунок до концепту державного ладу. Цей порядок, за задумом Республіки, має прийти на зміну хаосу й безладу, що були спричинені корупцією. Провідну роль тут відіграє ефективне керування чи управління державною машиною. Як уже зазначалося вище, роль Управління (*Policie*) бере на себе Жадібність, який тут таки у розмові з Республікою структурує

концепт державного ладу, обґрунтовуючи потребу залучення своїх помічників (I.ii.512-29). Так, для доброго керування державою, зазначає він, потрібна чесність (глядач, при цьому, вже знає, що в цій ролі виступатиме Підлабузництво). Це є та моральна основа, на якій має будуватися будь-яка державна справа. Окрім того потрібна влада (у даному контексті, скоріше, маються на увазі силові структури, які забезпечуватимуть виконання законів та каратимуть за їх порушення). Цю функцію візьме на себе Нахабство, що в цілому є близьким його істинній вдачі. Про таку близькість свідчить, зокрема те, що одне зі значень англійського слова *«authority»* має той самий зміст, що й *«insolence»*. Змінити ж існуючі закони та правила належить Реформі.

Очевидно, що основним предметом зображення у п'єсі Юдала постає саме корумпованість державного управління. Намагаючись дослідити це явище, драматург виводить на сцену четвірку злодіїв, які є компонентами (гріховною причиною або суспільними виявами) одного явища, що знайшло своє вираження у складеному образі Пороку. На користь такого тлумачення фігур Пороків як компонентів єдиного цілісного образу свідчить не лише те, що кожна з фігур має свою функцію у системі стосунків між Пороками, а й те, що в цій системі взаємовідношень між ними простежується чітка ієрархія. Такий погляд на образи негативних персонажів у п'єсі Н. Юдала дозволяє за їхньою, здавалося б, пласкістю чи одновимірністю побачити те ціле, гранями якого вони виступають. А вже сукупний образ Пороку в «Республіці» вражає не тільки своєю складністю, а й психологізмом.

Так, з одного боку, ми маємо можливість бачити внутрішні мотиви тих або інших вчинків сукупного образу Пороку. А з іншого боку, можемо слідкувати за його реакцію на ті чи інші події п'єси, що проявляється у його поведінці, коли він дурить опонента чи схиляє його

на свій бік за допомогою лестощів, поводиться нахабно, вдаючись до небезпечних авантюр, чи тримає слабшого за себе у стані страху й покори. Елемент психологізації полягає також у тому, що для персонажа тут існує вибір, тобто він може обрати певну лінію поведінки у тій чи іншій ситуації. В окремих випадках він може поєднувати елементи різних тактик. Наприклад, у четвертій сцені четвертого акту Порокам доводиться виправдовуватися за відсутність позитивних змін перед Народом. Побачивши, що жодні спроби довести, що їхні дії спрямовані на благо людей, не спрацьовують, вони переходять у наступ. З їхніх вуст лунають звинувачення у тому, що Народ темний і невихований, тож його треба тримати в шорах законів: *«he is so headstrong he must bee bridled with Lawes»* (IV.iv.1111). Цю презирливу тональність у спілкуванні з Народом Пороки зберігають і надалі (див., наприклад, V.viii.1617-30).

Коли ж на допомогу Республіці приходять сили добра, представлені чотирма сестрами: *Misericordia* (Милосердя), *Veritee* (Істина), *Pax* (Мир) і *Nemesis* (Правосуддя) – всі Пороки, окрім Жадібності, виглядають розгубленими. Перед обличчям Істини тільки Жадібність зберігає здатність до подальшої боротьби. Спершу Порок прагне виглядати галантним кавалером, виголошуючи куртуазне привітання на адресу Істини. Йому, бачте, хотілося б розважити дам жартами і танцями. Коли ж він розуміє, що його брехні ніхто не вірить, то починає безжально викривати поплічників.

Розглянуті окремо одна від одної, фігури Пороків у «Республіці» подібні до аналогічних образів інших тюдорівських мораліте та інтерлюдій. Вони формують противагу до серйозної лінії у виставі, створюючи ту веселу й невимушену атмосферу розваг і гри, яку так полюбляла тогочасна аудиторія. У такий спосіб реалізується принцип чергування серйозного і

розважального, що був одним із основних структурних принципів мораліте. Як доводить у своїй відомій праці «Від “Людства” до Марло...» Д. Бевінґтон, така побудова народної тюдорівської драми зумовлювалася тим, що у тогочасній виставі могло бути задіяне лише обмежена кількість виконавців (зазвичай, не більше восьми).[6] Тобто, один і той самий актор виконував щонайменше дві ролі: він грав і роль персонажу-алегорії з компанії Доброчесності, і виступав в образі однієї з фігур Пороку. Як видається, цей драматургійний принцип чергування серйозного і комічного змісту, відбиває ідею відносності усього сущого, що була притаманна сміховій культурі Середньовіччя. В системі цього світосприйняття в земному бутті не може бути нічого завершеного чи застиглого, все здатне полярно змінювати свою якість.

Цікаво, що в інтерлюдії «Республіка» чергуються не лише сцени з Пороками і алегоріями, що представляють сили добра, а й сцени, в яких Пороки виступають під своїми справжніми іменами, змінюються сценами, в яких вони приміряють на себе ролі чесних і відповідальних державників. Однак відомо, що в цій п’єсі актори не виконували більше однієї ролі, адже всі одинадцять персонажів мають з’явитися у фінальній сцені вистави. Тож недаремно, саме «Республіку» Ніколаса Юдала наводять в якості прикладу[7], коли хочуть продемонструвати різницю між народною та елітарною виставою тогочасся.

Витівки, до яких вдаються Пороки у цій інтерлюдії в цілому вкладаються у типові схеми поведінки фігур зла в середньовічному театрі. Так, приміром, взявши собі нове ім’я, Жадібність змінює також і плаття (власне,

---

[6] *Bevington D.M.* From *Mankind* to Marlowe. Growth of structure in the popular drama of Tudor England / David M. Bevington. – Cambridge : Harvard University Press, 1962. – P. 252.

[7] Ibid. – P. 27.

перевдягає його навиворіт), сподіваючись ошукати Республіку. Цікаво, що спершу він просить допомогти перевдягнутись Підлабузництво. Та згадавши нове ім'я товариша – Чесність, – відмовляється від його допомоги (I.iv.422-24). Очевидно, що такі обмовки, артикульовані суперечності між формою і сутністю, декларація прагнення грати свої нові ролі за усіма правилами та ін. додають дії жвавості, веселості, розважальності. Ця настанова на гру притаманна взаємодії Пороків від початку й до кінця п'єси. Так, на початку третьої сцени першого акту, коли трійка Пороків і Жадібність вперше сходяться на одній сцені, останній вдає, ніби не знає своїх поплічників. Він приймає їх за шахраїв, тобто за тих, ким вони насправді є, випробовуючи у такий спосіб їхнє терпіння та примушуючи їх знову і знову демонструвати йому свій пієтет.

> Adul. *Nowe if ye have done, I pray youe looke this waye backe.*
> Avar. *Whoo buzzeth in myne eare so? what? Ye sawecye Iacke?*
> Adul. *Are ye yet at leisure with your good frendes to talke?* (I.iii.179-81).

У товаристві шахраїв постійно виникають суперечки та непорозуміння. До таких епізодів можна віднести, приміром, четверту сцену першого акту, в якій товариші звертаються до Нахабства з вимогою не забути про їхні заслуги, коли той прибере до своїх рук великі багатства. Пригнічення, зокрема, вважає, що саме з ним Нахабство мусить розрахуватися першим. Апетити трьох шахраїв справді вражають:

> Insol. *I muste have castels and Townes in ever ye shierc.*
> Adul. *And I change of howses one heare/ and another there.*
> Inso. *And I muste have pastures/ and townships and woodes.*

Oppr. *And I muste nedes have store of golde and other goodes* (I.iii.305-8).

Слухаючи їх, Жадібність зазначає, що вони схожі на зграю голодних псів (*«… these hungri dogges willf snatche all»* (I.iii.314)

Можна також згадати шосту сцену третього акту, в якій Жадібність вихваляється тим, як вдало він збільшив свої статки. Наче справжній шоумен, він демонструє тринадцять мішків награбованого або здобутого іншими нечесними способами майна, наголошуючи на тому, що він не довіряє своїм товаришам, тож і не дозволяє їм наближатися до свого добра:

For your learning I will youe a spectacle sette
but first gette ye from me, and stande a goode waie hence,
This shallnot lye within your reache by youre lycence (III.vi.848-50).

Говорячи про ігрову стихію в п'єсі Н. Юдала і про внесок Пороків у створення атмосфери гри, слід також згадати про мовну гру[8], лайливі репліки[9] та співи[10], якими вони, вочевидь, веселили й розважали глядачів вистави. Надзвичайно цікаве зауваження про характер сміху у п'єсах, що ставилися при тюдорівському дворі, зустрічаємо у статті сучасного британського науковця П. Гаппе «Сміх при дворі: чотири тюдорівські комедії (1518-1585), від Скелтона до Лілі». Обравши предметом свого дослідження п'єси Дж. Скелтона, Дж. Гейвуда, Н. Юдала та Дж. Лілі, її автор зауважує, що найтоншим, на його смак, є гумор Дж. Гейвуда. Тактовність цього

[8] Див., приміром: *«we enfourmed them and we defourmed them, / we confourmed them, and we refourmed them*» (III.v.806-7) або *«Thou saiest even trueth tis a bagg of Rye in dede, / vsiree, periuree, pitcheree, patcherie, / pilferie, briberee, snatcherie, catcherie…»* (V.ix.1667-70).

[9] Див.: *«Avaryce ye whooresone? Policye I tell the», «Oppression? hah? is the devyll in thye brayne?», «Hipocrisye, hah? Hipocrisie, ye dull asse?»* (I.iv.386; I.iv.397; I.iv.400) та ін.

[10] Див., приміром: акт 1, сцена 4; акт 2, сцена 3; акт 3, сцена 6 та ін.

видатного драматурга, вочевидь, стала прикладом для наслідування і авторові «Республіки» і Джону Лілі. Твори цих трьох тюдорівських літераторів контрастують із більш грубим гумором Дж. Скелтона (автора п'єси «Величність»).[11]

Думається, що правило, за в інтермедії Н. Юдала діють персонажі з кола Пороку, невипадково вважається однією з жанрових особливостей алегоричної драми Середньовіччя і Відродження. Завдяки присутності в ігровому просторі п'єси кількох негативних персонажів, які мають можливість діяти групою, створюється набагато більше нагод для веселих витівок та застосування прийомів буфонади і фарсовості. Це також дозволяє успішно використовувати основні техніки введення в оману (*«deception techniques»*, за висловом Р. Пінеаса)[12], до яких в тюдорівському мораліте належать брехня або перекручування правди, приміряння на себе чужого одягу, зміна імені тощо.

---

[11] *Happé P.* Laugher in Court: Four Tudor Comedies (1518-1585), from Skelton to Lyly / Peter Happé // Tudor theatre. For Laughs (?) Pour rire (?) Puzzling laughter in plays of the Tudor age. – Vol. 6. – Table ronde VIII [Tours Round Tables on Tudor Drama]. – 2002. – Bern : Peter Lang SA, 2002. – P. 124.

[12] *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. 163. Викликає інтерес і висловлювання Рейнера Пінеаса про характер висвітлення релігійної проблематики у творі. Так, дослідник говорить про «Республіку» як про «єдину полемічну католицьку п'єсу» у пост-реформаторській Англії (Ibid. – P. 165). Вірогідно, Р. Пінеас робить своє спостереження на основі таких епізодів, які трапляються, зокрема, у шостій сцені третього акту. Тут, реагуючи на нерозуміння Пригніченням латинського виразу, Жадібність згадує про амбіційного священника, котрий не розуміє латиною жодного стиха з Писання (III.vi.916). Судячи з контексту, йдеться про представника нової генерації, який виборює собі місце під сонцем. Або, у четвертій сцені четвертого акту в діалозі між Пригніченням, з одного боку, та Республікою і Народом, з іншого, останні висловлюють думку про те, що, коли священникам жилося добре, то й народ був більш задоволений життям (IV.iv.1070-71), що вказує на негативне сприйняття реформи Церкви та незадоволення її наслідками.

Відповідна репутація Пороків в очах публіки, безперечно, формується не лише через їхні агресивні випади проти сил Добра, а й завдяки спостеріганню за тими сварками, що відбуваються поміж ними. Цю думку яскраво ілюструють початкові й фінальні сцени інтерлюдії, в яких між негативними персонажами немає згоди: спочатку стосовно вигаданих імен і лідерства, а згодом – з приводу того, хто несе найбільшу відповідальність за скоєні злочини.

Таким чином, спосіб зображення пороку в образах чотирьох персонажів в інтерлюдії Н. Юдала «Республіка» цілком належить до традиції осмислення морально-етичних категорій, що була притаманна драмі Середньовіччя. Таке розщеплення абстрактної категорії (у даному випадку на образи Жадібності, Підлабузництва, Нахабство та Пригнічення) слугує дієвим інструментом створення ігрового напруження в п'єсі. Взаємодіючи одне з одним і, одночасно, намагаючись випередити інших у справі збагачення, Пороки отримують додаткові можливості для створення ігрових моментів. Разом з тим, така драматургічна техніка вписується у загальне річище готичного стилю пізнього Середньовіччя, коли ціле розкладалося на велику кількість структур, сегментів, епізодів, подібно до застиглих у камені театральних мізансцен величних готичних соборів, що переповідають цілу історію людства.[13]

Англійська тюдорівська драма успадкувала від середньовічного театру прагнення всебічно досліджувати

[13] *Данцигер К.Г.* Английская мистерия (Таунлийский цикл): театр в контексте искусства конца XIV – первой половины XV веков [Електронний ресурс] / Ксения Григорьевна Данцигер: Автореф. дис. … канд. искусствоведения/ Российская академия театрального искусства – ГИТИС: 17.00.01. – «театральное искусство». – М., 2010. – С. 2. – Режим доступу: http://www.gitis.net/rus/postgraduate/notices/d/dantsiger_auto.shtml.

порок. У «Республіці» Н. Юдала групу Пороків зображено набагато детальніше й цікавіше, аніж групу Чеснот, що в цілому відповідає жанровому канону середньовічного мораліте. Що стосується віянь Нового часу, то гуманістичне світобачення, як думається, проявляється в цій інтерлюдії в тому, що всі персонажі з товариства Пороку, окрім Жадібності, втілюють моделі або стратегії соціальної поведінки людини. Завдяки цьому згадані алегоричні образи сповнюються актуального соціального звучання. Натомість Жадібність постає тим внутрішнім рушієм, що може мотивувати людину до подібної поведінки. Такий розподіл ролей у стосунках Пороків дає можливість розглядати їх як цілісний негативний образ п'єси.

Отже, специфіка потрактування образу Пороку в інтерлюдії Н. Юдала «Республіка» полягає у тому, що він є чотирьохкомпонентною структурою, кожен елемент якої діє у п'єсі як окремий персонаж. Втім, чіткі ієрархічні стосунки між персонажами цього кола, а також досконале виконання кожним із них своєї заданої функції дозволяють говорити про складений образ Пороку, який набуває в інтерлюдії Н. Юдала відчутного психологізму.

УДК: 811.111-133”15” Спенсер

Щербина Марина
(Кам’янське)

Поет-вигнанець за часів Шекспіра: випадок Едмунда Спенсера

Аналізуючи творчість Едмунда Спенсера, автор статті розглядає мотив вигнання в житті цього англійського ренесансного «поета поетів». Численні алюзії й відверті натяки на певні історичні події, постаті, політичні реалії та соціальні колізії єлизаветинської доби, що містяться в його творах, прояснюють ставлення Е. Спенсера до теми вигнання, якого він особисто зазнав після написання славнозвісної «Королеви фей» (“The Faerie Queene”). Місцем свого екзилу поет обрав Ірландію, де згодом знайшов кохання і прихисток від ударів долі.

Після закінчення Пембрук-Холу у Кембриджі Спенсер два роки прослужив у лорда Грея, а потім розпочав самостійну кар'єру на півдні Ірландії у Манстері. Йому поталанило одержати маєток і землю біля Корка та увійти до кола великих землевласників, що дозволило поступово звільнився від посадових обов'язків. Увесь цей час Е. Спенсер працював над поемою «Королева фей», рукопис якої відомий державний діяч і впливовий придворний Волтер Релі, котрий мешкав тоді у Манстері, запропонував показати королеві Єлизаветі І.

Разом із В. Релі він повернувся до Лондона через дев’ять років після того, як покинув його. Це було дев’ять довгих років екзину, але за цей час Е. Спенсер призвичаївся до життя в Ірландії, майже зріднився з нею. Щоб висловити вдячність своєму благодійнику Волтеру Релі, він написав поему під назвою «Повернення Коліна Клаута» (“Colin Clout's Come Home Again”).

Ключові слова: *Едмунд Спенсер, мотив вигнання, «Повернення Коліна Клаута», Волтер Релі, екзил, Ірландія.*

Одним із найвизначних англійських поетів доби Відродження справедливо вважається Едмунд Спенсер,

якому національна літературна традиція завдячує появою оригінального версифікаційного феномену (спенсерової строфи), помітним оновленням жанрового діапазону та ідейно-концептуального простору поезії, а також унікальним поєднанням античних, середньовічних і ренесансних тенденцій. Ще за часів життя його називали «князем поетів», а у 1591 році за поему «Королева фей» він був удостоєний високого звання Поета-лауреата.

Актуальність статті визначається пожвавленням наукового інтересу українських ренесансознаців до постаті Едмунда Спенсера (Л. Привалова, І. Білоконенко, С. Ніколаєнко та ін.), а також потребою прояснення певних моментів у біографії й творчості «поета поетів».

Мета публікації полягає у з'ясуванні своєрідності художнього втілення мотиву вигнання в творчості Е. Спенсера, яка розглядається в широкому соціокультурному контексті англійського Ренесансу.

Наукова новизна статті полягає в тому, що вона є першою в українському ренесансознавстві спробою інтерпретації теми екзилу в творчості видатного англійського поета Едмунда Спенсера.

Творча спадщина Е. Спенсера, чиє ім'я стоїть в одному ряду з іменами таких геніальних майстрів слова, як Дж. Чосер, К. Марло, В. Шекспір, органічно вписується у літературний контекст англійського Ренесансу – «золотої доби» в історії культури Великої Британії. При цьому серед авторів «першого ряду», які йшли в авангарді єлизаветинської поезії, Е. Спенсер, на жаль, і досі залишається одним із найбільш загадкових персонажів. Зв'язки художнього мислення цього поета з естетичними традиціями тогочасся, характер кореляції ідейно-змістових концептів його поетичного універсуму із соціокультурним контекстом епохи, його внесок у структурування особливої фігуративної поетичної мови

єлизаветинців – усе це досі потребує більш ґрунтовного осмислення і системного аналізу.

Дослідники одностайні в тому, що творчість Е. Спенсера, яка яскраво віддзеркалює істотні процеси історії та літератури Англії XVI ст., є багатогранною, різножанровою і надзвичайно оригінальною в поетологічному аспекті. Едмунд Спенсер – один із найяскравіших представників англійського Ренесансу, біографія і творчість якого відбивають найсуттєвіші риси цієї складної та щедрої на художні здобутки епохи. Як і більшість його сучасників, Спенсер пройшов нелегкий шлях обдарованої людини, зазнавши і стрімких злетів, і болючих розчарувань, і гучної слави, і принизливої бідності.

Створення літературного портрета Е. Спенсера – завдання, розв'язання якого може бути успішним лише за умов поєднання біографічного методу (Ш. Сент-Бев, А. Моруа, І. Тен, Г. Брандес, Р. де Гурмон, Ю. Айхенвальд) з елементами методології «нового історизму» (С. Грінблат, Л. Монроз, К. Гірц), що дозволяє визначити в текстах прикмети реальності та показати взаємовплив тексту і контексту, творів і дійсності. На думку С. Грінблата, «формування авторського «я» неодмінно перетинає межі між створенням літературних персонажів і формуванням власної особистості, між формуючим впливом з боку зовнішніх сил і спробами формувати чужі "я"»[1].

Доволі симптоматичним є той факт, що сам автор «Королеви фей» приділяв надзвичайно велику увагу свідомій активності індивідуума, спрямованій на самовдосконалення. Показовою в цьому сенсі є метафорично влучна декларація життєвої мети, яку поет

[1] *Гринблатт С.* Формирование «я» в эпоху Ренессанса: от Мора до Шекспира / С. Гринблатт / Пер. с англ. Г. Дашевского – НЛО. 1999, – № 35. – С. 39.

вкладає в уста одного із своїх персонажів. «У кожного людського "я" є (ціль – **М. Щ.**) сформувати стиль свого життя» ("… in each man selfe, – said Calidore, – it is, to fashion his own lyfes estate")[2].

Тож можна припустити, що для Спенсера, як і для більшості гуманістів, морально-духовний розвиток виявляється тим життєвим імперативом, який визначає магістральні напрямки як світоглядних пошуків, так і творчої еволюції. Про успішність реалізації Спенсерового проекту формування його власного «я» свідчить незаперечний авторитет поета серед сучасників і тривала слава у нащадків. «До цього джерела (творчості Спенсера – прим. **М. Щ.**), – писав Ричард Олдінгтон як укладач антології англійської поезії, – припадали всі: від Шекспіра до Мільтона й Драйдена, від Кольриджа, Вордсворта й Кітса до Арнольда й Свінберна»[3]. Якби не було Шекспіра, то час, який закінчив розвиток літератури Відродження, можна було б назвати добою Спенсера.

Едмунд Спенсер (1552?–1599) народився в східному Лондоні, у Смітфілді в сім'ї бідного кравця. Точна дата народження невідома, навіть рік дослідники визначають, спираючись на опосередковані відомості. Так, у сонеті LX сам автор, зокрема, говорить про те, що писав його у віці сорока одного року. Опублікований на початку 1595 року цикл сонетів «Аморетті» («Amoretti»), як зауважується на титульній сторінці, був «написаний незадовго до цього» («written not long since»), тобто в

[2] *Spenser E.* The Works. Baltimore / E. Spenser / Vol. 1: The Minor Poems / [ed. Edwin Greenlaw et al.]. – Baltimore : Johns Hopkins UP, 1943. – P. 12.

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

1594 році[4]. Отже, шляхом нескладних математичних дій можна вирахувати, що Спенсер народився наприкінці 1552 року або ж на початку 1553 року.

Достеменних відомостей про дитинство поета не збереглося, втім існують документи, які свідчать про те, що він навчався в привілейованій школі Мерчант-Тейлорз-Скул (Merchant Tailors' School) (1561–1569) та Кембриджському університеті (1569–1576).

Там під час навчання в коледжі Пембрук-Хол він познайомився з його керівником Джоном Янгом, що згодом стане єпископом Рочестерським. Ще одним членом ради коледжу, який вплинув на долю Спенсера, був Габріель Гарві[5]. Саме він познайомив майбутнього «поета поетів» з деякими поважними людьми та потенційними покровителями, серед яких виявився і Роберт Дадлі, граф Лестер.

Оскільки професії літератора в її сучасному розумінні на той час в Англії ще не існувало, обдаровані юнаки змушені були поєднувати заняття літературою з якоюсь фаховою діяльністю. Поет-лауреат Скелтон, приміром, був учителем і священиком, Шекспір – актором, Марло – політичним агентом, Лодж – лікарем, а Спенсер служив секретарем.

У 1573 році він здобув ступінь бакалавра, в 1576 році – магістра Кембриджського університету, однак чим займався після цього – невідомо. На підставі Спенсерової книги «Погляд на сучасне становище Ірландії» («A View of the Present State of Ireland») О. Анікст – автор біографічної статті в «Історії англійської літератури» – висловлює припущення, що поет-початківець потрапив у цю країну в 1577 році, коли Джон Янг (у минулому глава

[4] *Thorndike A.* The Influence of Beaumont and Fletcher on Shakespeare / A. Thorndike. – Worcester, Mass., 1901. – P. 636.

[5] Стосунки Спенсера і Гарві, до речі, були висміяні співкурсниками Едмунда у п'єсі під назвою «Pedantius».

Пембрук-Холу) став єпископом Рочестерським і взяв його до себе секретарем[6].

1579 року Спенсер написав поему «Пастуший календар» («The Shepheardes Calender»), що була опублікована анонімно. У ті часи, як зазначав єлизаветинський літератор і критик Джордж Паттенгем, в аристократичних колах вважалося не дуже пристойним видавати поетичні твори під власним ім'ям. Їхня поява у друкованому вигляді могла нашкодити репутації авторів при дворі, тож нерідко вони дотримувалися анонімності або використовували псевдоніми. Саме так вчинив і Спенсер: сховавшись за псевдонімом «Безневинний» (лат. «Immerito»), він заявив, що «Пастуший календар» було написано його таємним другом з ініціалами «Е. К.»[7]. Оскільки поема містила критику церковної політики уряду Єлизавети, то цілком можливо, що анонімність видання була також своєрідним запобіжним заходом.

Деякі літературознавці, наприклад Д. Урнов, вважають «Пастуший календар» найважливішою віхою в розвитку англійської поезії з часів «Кентерберійських оповідань». Втім, зауважує дослідник, якщо в Чосера вже формується побутовий реалізм у зображенні обстановки й персонажів, «у нього купець – це купець, чернець – чернець, кухар – кухар, вигляд кожного змальований з усією безпосередністю, то «пастухи» і «пастушки» Спенсера – фігури умовні»[8]. При цьому ступінь пасторальної умовності в поемі відчувається ще виразніше на тлі реального стану сільської Англії, в якій відбувалися в ті часи насильницькі обгородження.

---

[6] *Аникст А.* История английской литературы / А. Аникст. – М. : Учпедгиз, 1956. – С. 17.

[7] *Урнов Д.М.* Поэзия: Английская литература XIV–XVI вв. / Д. М. Урнов // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. – М. : Наука, 1983–1994. – Т. 3 – С. 298. [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://feb-web.ru/feb/ivl/vl3/vl3-2972.htm

[8] Там само.

"Навіть у Гауера й Ленгленда – при всій алегоричності та інакомовності їхніх видінь, – зазначає Д. Урнов, – можна почути відзвуки селянських бунтів і міських повстань»[9].

Важко не погодитися з твердженням цього науковця, що характер інакомовності у Спенсера відрізняється від того, що ми бачимо у його попередників. «У Спенсера інакомовність – світогляд, неоплатонічний погляд, засвоєний ще на університетській лаві»[10]. «Пастухи» і «селяни» в «Пастушому календарі» не схожі на реальних англійських селян того часу, це взагалі інші люди, що зображені у вигляді «пастухів». Це сам Спенсер, його друзі, а «королевою пастухів» виявляється королева Єлизавета.

Можна сказати, що «Пастуший календар» став не тільки першим успіхом «нового поета», а й новим твором для англійської літератури того часу. Відчувалася рука майстра, який написав талановитий твір, «досконалий за формою, чудовий за стилем і ритмом, якого не було з часів Чосера»[11].

Після двох років служби у лорда Грея, Е. Спенсер розпочав самостійну кар'єру на півдні Ірландії. Найбільш прибутковою і неспокійною виявилася посада заступника секретаря Ради по справах провінції Манстер. Цю посаду Спенсер отримав у спадок від Людовика Бріскета, який супроводжував у мандрах та дипломатичних поїздках самого Філіпа Сідні. У 1587 р. англійські лендлорди почали колонізацію Манстера й стали прибирати до рук великі угіддя, конфісковані у ірландських заколотників. Оскільки Спенсер на той момент перебував у Манстері,

[9] Там само.

[10] Encyclopedia Britannica / [11th Ed.]. – Cambridge : Cambridge UP, 1910. – Vol. XXV. – P. 642.

[11] *Ovid.* Metamorphoses / Ovid / [trans. A. D. Melville]. – Oxford : Oxford UP, 1986. – P. 34.

йому поталанило одержати маєток і землю біля Корка, площею 1200 гектарів. Він увійшов до кола великих землевласників та поступово позбавився своїх посадових обов'язків. Протягом усього цього часу він працював над поемою «Королева фей» («The Faerie Queene»).

Влітку 1589 року, на думку дослідників, була в цілому завершена та частина поеми, що нині складає її перші три книги. Волтер Релі, який на той час мешкав у Манстері і був мером міста Йогал, ознайомився з рукописом поеми, коли гостював в ірландському маєтку Спенсера, і запропонував показати її королеві. Восени цього року поет разом із Релі повернувся до Лондона. Це сталося через дев’ять років після того, як він покинув столицю. Однак за роки екзилу Спенсер уже встиг призвичаїтися до життя в Ірландії, яка стала йому майже рідною.

У Лондоні, за сприяння Волтера Релі, до якого надзвичайно прихильно ставилася королева, поет отримав можливість особисто представити Єлизаветі I присвячену їй «Королеву фей». Він розраховував, що успіх літературного твору забезпечить надійне становище при дворі, але його сподівання не виправдалися. Ощадлива монархиня призначила йому лише невеличку пенсію в 50 фунтів. Спенсер залишався у Лондоні ще протягом 18 місяців і за цей час відправив видавцям перші три (I, II, III) книги «Королеви фей» (1590) та два менших за обсягом твори – елегію «Дафнаїда» («Daphnaida», 1591) і поетичний збірник «Скарги» («Complaints», 1591). Коли він згодом повернувся до Ірландії, то вже мав репутацію великого поета. Щоб відзначити своє тріумфальне повернення та висловити вдячність своєму благодійнику Волтеру Релі, він почав писати поему під назвою «Повернення Коліна Клаута» («Colin Clout's Come Home Again»).

Ім’я головного героя твору Спенсер запозичив у Джона Скелтона із його іронічної «Книги про Коліна Клаута», у центрі якої – реалістичний образ веселого й активного англійського простолюдина, котрий подеколи прикидається «простаком». Цей образ, до речі, ми зустрічаємо і в «Пастушому календарі». У «Поверненні Коліна Клаута» головний герой постає вишуканим критиком придворних літературних смаків та звичаїв королівського двору. На думку дослідника П. Маклейна, «Колін Клаут символізує як англійський народ, закоханий і таємно заручений зі своєю королевою, так і самого Спенсера, автора поеми»[12].

Поему «Повернення Коліна Клаута», що була написана у 1591 р., а опублікована чотирма роками пізніше, автор присвятив Серу Волтеру Релі. Повернувшись до свого ірландського маєтку, поет сподівався знайти там розраду після тих прикрих розчарувань, яких зазнав при дворі Єлизавети. Як і в «Пастушому календарі» він представив у поемі себе під ім'ям Коліна Клаута – пастуха, який повернувся з подорожі. Зображення завуальованого або очевидного контрасту між селом і містом, між життям простих пастухів і придворних було одним із улюблених топосів пасторального жанру. Пастух може подорожувати у велике місто, потім повернутися додому і там розповідати про побачене, як у випадку з Коліном.

«Повернення Коліна Клаута» було лише маскарадним епізодом, злободенним відгуком. Ряд персонажів та й сам головний герой, що є носієм сатири, втілюють у собі риси пастуха як морального критерію

[12] *McLane P.* Spenser’s Shepheardes Calender: A Study in Elizabethan Allegory / P. McLane. – Notre Dame, 1961. – P. 300.

пороків і чеснот сильних світу цього[13]. Колін Клаут у Спенсера – це викривач соціальних вад, це втілення звичайної людської природи, часом уразливої до різних спокус, це поет і закоханий, носій високих моральних прагнень Ренесансу[14].

Англійську назву цього твору треба перекладати як «Колін Клаут знову повертається додому». З перекладу назви стає зрозумілим, де знаходиться його «дім». В екзилі або у вигнанні людина може перебувати як примусово, так і добровільно. Спенсер місцем свого екзилу вибрав саме Ірландію, де згодом і знайшов кохання свого життя Елізабет Бойл, яку в поемі «Повернення Коліна Клаута» він зображає під іменем Розалінда.

Придворна публіка дім Спенсера ідентифікувала з Англією, яку поет залишив понад десять років тому задля ірландської кар'єри, і поверненням «поета поетів» додому вважалося повернення до цивілізації, центром якої є монарший двір. Але на нашу думку, для Коліна Клаута дім – це Ірландія. Вибір Коліна між двома рідними країнами створює ґрунтовну опозицію – Англія та Ірландія, королівський двір та сільська місцевість.

У цьому творі Спенсер змушує читача брати до уваги протилежні думки, не дозволяючи йому виносити скороспілі й остаточні рішення: Королева Цинтія (Єлизавета I) та Розалінда (кохана Спенсера), обидві – водночас жорстокі й лагідні, двір англійської королеви – ідеальний і продажний, англійські поети – вишукані й брутальні, Ірландія – чарівна і жалюгідна[15]. Раптові зміни оцінок привчають читача не давати однозначних

[13] *Чеснокова Т.Г.* Шекспир и пасторальная традиция английского Возрождения. Пасторальные мотивы в комедиях У. Шекспира / Т. Г. Чеснокова. – М. : МАКС Пресс, 2000. – С. 27.

[14] Там само. – С. 34.

[15] *Watson G.* The Literary Critics: A Study of English Discriptive Criticism / G. Watson. – Penguin, 1962. – P. 84.

відповідей, ставити під сумнів обидві точки зору та змушують розмірковувати.

Біля витоків сюжету поеми стоїть реальний біографічний факт – запрошення Едмунда Спенсера Волтером Релі до Лондону. «Повернення Коліна Клаута» розповідає про те, що поет бачив, як він мандрував і кого зустрів при дворі Цинтії. Автор згадує, що саме завдяки впливу «Пастуха моря» (таке ім'я він дав своєму покровителеві Волтеру Релі) йому було дозволено «зіграти на своїй сопілці» в присутності її Величності:

The Shepheard of the Ocean (quoth he)
Unto thay Goddes grace me first enchanced,
And to mine oaten pipe enclin'd her eare,
That she thenceforth therein gan take delight,
And it desir'd at timely houres to heare,
All were my notes but rude and roughly dight[16].

«Повернення Коліна Клаута» це – розширена форма пасторальної еклоги, яка за обсягом більша, ніж будь-які три еклоги «Пастушого календаря». Головні герої поеми – сільські пастухи, які мало діють і багато розмовляють. Поема сповнена протилежних точок зору та ліричних відступів, що характерні для цього жанру. Головні теми – кохання, дружба, поезія, життєвий вибір – також властиві жанру пасторалі.

У цій поемі, як і в «Пастушому календарі» відчувається національне забарвлення еклоги. Зберігаючи традиційну для античної еклоги діалогічну структуру (бесіда між двома пастухами), Спенсер змальовує так звану «ірландську Аркадію», надає топографічні назви ірландських краєвидів.

Текст рясніє алюзіями на події національної історії, згадками про колег по письменницькому цеху. Так,

[16] *Spenser E.* The Faerie Queene / [A Poem] / E. Spenser. – Wordsworth Editions Ltd, 1987. – P. 539.

приміром, автор вустами Коліна Клаута складає шану Філіпу Сідні:

A gentler shepheard may no where be found:
"Whose Muse, full of high thoughts invention,
Doth like himselfe heroically sound.
All these, and many others mo remaine,
Now, after Astrofell is dead and gone:
But, while as Astrofell did live and raine,
Amongst all these was none his paragone[17]].

Колін Клаут роз'яснює читачеві, що життя двору, яке сповнене інтриг та егоїстичної боротьби за владу, не пасує простому сільському юнакові й тому він вирішує повернутися до сільського життя, у так званий душевний екзил. Він мріє про повернення додому, до Ірландії, яка стала близькою.

Слід зазначити, що таке пояснення поета також властиве пасторальній традиції, одним із улюблених топосів якої є повернення пастуха до звичного способу життя. Водночас загострена приватність Спенсерових інтонацій дає підстави вважати, що поет описує свої власні почуття, емоції й переживання, які йому довелося відчути при поверненні. Думки і творчість поета скеровують ці почуття саме до Ірландії, яка вже стала йому рідною домівкою.

Після смерті, протягом 1610–1640 років, Спенсер був майже забутий навіть на батьківщині. Він ніби знаходився в екзилі пам’яті. І цьому факту є пояснення, яке підкреслює амбівалентність рецепції творчості великого поета. Читач більше не цікавився творами Спенсера, чиї естетичні смаки не вписувалися ані в барокко з його екзальтованими героями, що перестали вірити в сенс життя, ані в класицизм, що декларував орієнтацію на розум і філософію, а стихію почуттів не вважав пріоритетом зображення у поезії. У цей період

[17] Ibid. – P. 543.

критика про нього вже не згадувала, але багато поетів, як і раніше, вбачали в ньому вчителя та приклад для наслідування, захоплювалися його особистістю, запозичували певні художні прийоми.

Показовою в цьому сенсі є згадка про Спенсера на сторінках історіографічної праці Вільяма Кемдена «Смерть Спенсера» (1635). Історик називає його одним із найвизначніших поетів Англії і ставить поруч із Джефрі Чосером[18]. Найпотужнішим відлунням слави Спенсера в літературі першої половини XVII ст. можна вважати ліричний панегірик Вільяма Брауні (1588–1643) під назвою «Хвала Спенсерові». Автор перераховує заслуги «поета поетів» (оспівування героїчних лицарів казкової країни та Коліна Клаута за допомогою мелодійних рим), називає його самого найпрекраснішим поетом, а його вірші елегантними:

... he sings the praise
Of him that is the first and last of days.
Divinest Spenser, heaven-bred, happy Muse!
Thy worth, or all that poets had before,
I could not praise till thou deserv'st no more![19].

Безперечно, на творчості Спенсера значною мірою позначилась його особистість, що відзначалася широким колом життєвих зацікавлень, чималими амбіціями, які, однак, не суперечили досить твердим уявленням про шляхетність. Тож не дивно, що проблемно-тематичний діапазон художньої спадщини Е. Спенсера виявився доволі широким, а жанрова палітра різноманітною: любовні сонети, гімни, пасторальні елегії й поеми, галантно-лицарська поема, елегійні плачі і, навіть, трактат.

[18] *Camden W.* The Death of Spenser / W. Camden // Edmund Spenser's Poetry. Authoritative Texts. Criticism / [ed. by H. MacLean, A. L. Prescott]. – New York. London : Norton & Company, 1993. – P. 661.
[19] Цит. за: *Camden W.* The Death of Spenser … – P. 661.

Едмунд Спенсер справедливо вважається одним із найвизначніших англійських поетів доби Відродження, якому національна літературна традиція завдячує появою оригінального версифікаційного феномену (спенсерової строфи), помітним оновленням жанрового діапазону та ідейно-концептуального простору поезії, а також унікальним поєднанням античних, середньовічних і ренесансних тенденцій. Ще за часів життя автора славнозвісної «Королеви фей» називали «князем поетів», а у 1591 році він був удостоєний високого звання Поета-лауреата.

УДК: 821.111.09 Сідні

Шереметьєва Вікторія
(Запоріжжя)

Сила слова: етичні, політичні та екзистенційні питання в романі Ф. Сідні «Аркадія»

Ренесансний роман Філіпа Сідні «Аркадія» відіграв важливу роль в історії становлення й розвитку англійської романістики. Аналіз проблемно-тематичного спектру художнього світу «Повної Аркадії», яку прийнято вважати канонічною версією тексту, засвідчує, що творчі пошуки цього видатного «єлизаветинця» неправомірно зводити лише до наслідування досвіду тогочасних європейських романістів.

Запозичивши назву із твору Я. Саннадзаро, Ф. Сідні у маньєристичному дусі інтерпретував загальновідомі ідеї. Реалізації такого задуму сприяло сміливе поєднання структурних елементів різних жанрових традицій – пасторальної, авантюрної, епіко-героїчної. Саме цим і визначається унікальність новаторського мислення ренесансного автора, а також його вплив на подальший еволюційний рух європейського романного жанру.

Ф. Сідні пропонує увазі читача дійсність, що насичена актуальною соціально-політичною проблематикою та роздумами щодо актуальних любовно-психологічними проблем. Розмаїття напрямків філософської, політичної та богословської думки на сторінках «Аркадії» ілюструє авторське розуміння найважливішої характеристики вдалого роману – реалістичну гетерогенність та насиченість взірцевими чеснотами.

Ключові слова: *Ф. Сідні, англійський ренесансний роман, новий історизм, єлизаветинська пастораль, версії роману «Аркадія», проблематика «Аркадії».*

Після посмертної публікації третьої «композитної» версії «Аркадії» Філіпа Сідні (1593 р.)[1], цей роман стає надзвичайно популярним серед читацького загалу, а суголосність тематики роману актуальним запитам доби призводить до того, що протягом наступних восьми-десяти років роман перевидається тринадцять (!) разів. В. Алекзендр (1613) та Дж. Джонстаун (1638) написали тексти-зв'язки, щоб уникнути розбіжностей між матеріалом «Нової…» та «Старої Аркадії», а Дж. Маркем (1607), Р. Белінг (1627) та А. Віміс (1657) запропонували власні продовження Сіднієвого роману, які сучасні дослідники (Н. Симонова) розглядають як найперші зразки літературного жанру fan fiction. Про неабияку популярність найуспішнішого проекту Ф. Сідні – «Аркадії» – свідчать і чисельні переклади цього твору французькою (Ж.-Л. де Турваль у 1607-1610 рр., Ж. Шаплен у 1624 р. та Ж. Будуен у 1625 р.), німецькою (М. Опіц у 1629 р.), голландською (Ф.В.С. де Йонга у 1639 р.).

Через чотириста років, на початку XXI ст., нові ракурси осмислення творчості Ф. Сідні значно розширюють тематичні горизонти наукових дискусій, пов'язаних із його постаттю. Аналіз літературних текстів, що були написані в "ранній Новий час" (Early Modern

[1] У сіднізнавстві традиційно розрізняють три текстові варіанти роману: 1) «Стара Аркадія» ("Old Arcadia") – найперша повна версія, написана Ф. Сідні, яка залишалася в рукописі, що був «відкритий» лише на початку XX ст.; 2) незакінчений фрагмент (три розділи) «Нової Аркадії» ("New Arcadia") – роман, який Сідні не дописав, але його надрукував Ф. Гревілль у 1590 р.; 3) «Повна Аркадія» або «Аркадія графині Пембрук» ("Complete Arcadia" або "The Countess of Pembroke's Arcadia"), яка вперше була опублікована у 1593 р. і стала найбільш відомою читацькому загалу (перевидання у 1605, 1613, 1621 та 1627 роках). Ця версія твору, що починається «Новою Аркадією», а закінчується четвертим та п'ятим розділами зі «Старої Аркадії», була відредагована близьким оточенням Ф. Сідні (Мері Пембрук, Семюелом Денієлом та Г'ю Сенфордом) згідно з нотатками самого автора.

Age) суттєво змінюється, демонструючи притаманний літературознавчим студіям сьогодення постмодерновий поворот у питанні критичної інтерпретації. Це, звичайно, стосується й трьох версій роману Ф. Сідні «Аркадія», які "перепрочитуються" й переосмислюються в західній та вітчизняній науці з позицій культурної поліфонії[2], що і зумовлює **актуальність** цієї розвідки.

Об'єктом дослідження у цій статті є прозовий доробок Ф. Сідні – роман «Аркадія», а **предметом** безпосереднього аналізу постає проблемно-тематичний спектр роману, розглянутий крізь призму новітніх літературознавчих методологій.

Мета статті полягає у тому, щоб висвітлити актуалізовані в Сіднієвому романі естетичні й епістемологічні ресурси жанру та окреслити особливий художній стиль прози письменника-єлизаветинця, так званий «аркадизм» (термін Л. Нікіфорової).

Насамперед зауважимо, що проблемно-тематичний спектр «Аркадії» є більш розмаїтим у порівнянні зі «Старою Аркадією». Солідаризуючись з тезою нових істориків про те, що літературний твір вже в момент його створення так чи інакше, прямо чи опосередковано співвідноситься з суспільно-політичними тенденціями свого часу, а тому є віддзеркаленням історично обумовленого змісту епохи, зазначимо, що обидві версії твору певною мірою корелюються з актуальною проблематикою тогочасся.

До першої групи проблем, що піднімаються Ф. Сідні, можна віднести проблеми соціально-політичні. Як представник інтелектуально-духовної еліти, взірцевий придворний і патріот Англії, Ф. Сідні був добре

[2] Культурна поліфонія – здатність будь-якого тексту як особливої мікроскопічної копії "образного Всесвіту" (термін американського антрополога К. Ґірца) до вбирання багатоманітного соціокультурного контексту.

обізнаний з політологічними теоріями античності й Ренесансу та плекав певні надії щодо власної спроможності впливати на стан справ при дворі і в державі. Втім, коли ілюзорність його сподівань стала очевидною, сферою втілення його задумів стала літературна творчість. Змальовані ним на сторінках «Аркадії» суспільно-політичні конфлікти, соціальні колізії, що впливають на індивідуальні долі героїв, безпосереднім чином корелюються як зі станом справ в англійському соціумі та при дворі Єлизавети, так і з загальною візією суспільного блага, яким його бачив Сідні-придворний і Сідні-дипломат.

Напруженість та соціальна нестабільність англійського суспільства (змови, заколоти, повстання), що супроводжували королеву Єлизавету протягом усього її перебування на троні (1558–1603), безперечно, суттєво впливали на формування світовідчуття єлизаветинських men of letters, зумовлюючи стійкий інтерес до таких тем, як статус монарха, законність престолонаслідування, тиранія, узурпація влади, опір тирану та форми тираноборства. За часів Ренесансу більшість зазначених питань отримували детальне висвітлення на сторінках трактатів і памфлетів (як-от, «Енхірідіон» (англ. версія 1533) Еразма з Роттердаму, «Книга, під назвою Правитель» (1531) Т. Еліота, «Трактат з моральної філософії" (1548) В. Болдуїна, «Шкільний вчитель» (1570) Р. Ешема, «Трактат про зраду Єлизаветі та англійській короні» (1572) невідомого автора та ін.). Крім того, і художні твори незрідка намагалися «повчати монархів за рахунок частої політизації романічних і драматичних конфліктів»[3]. Не дивно, що в романі "Аркадія" Ф. Сідні вводить в монологи та діалоги

[3] *Торкут Н.М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та "література факту") / Н. М. Торкут. – Запоріжжя, 2000. – С. 128.

головних героїв (Базилія, Філанакса, Цекропеї) численні розмірковування стосовно прав та обов'язків керівника держави.

Однією із сюжетоутворюючих тем, якій Ф. Сідні приділяє першорядну увагу, є проблема влади, зокрема одвічної боротьби за наслідування престолу в державі та пов'язаних з нею інтриг, втілених в образі Цекропеї. Для англійської нації, яка за часів правління династії Тюдорів все ще перебувала у стані посттравматичного синдрому, спричиненого трагедією династичних міжусобиць (Війна Червоної та Білої троянд, 1455-1486), питання престолонаслідування залишалися вкрай болючими. Їх актуальність посилювалася ще й тим, що Єлизавета Тюдор залишалася незаміжньою і не мала дітей. Негативне ставлення Ф. Сідні до перспектив французького шлюбу монархині, яке призвело його до негласної опали, засвідчує, наскільки серйозно він переймався цими питаннями. Тож цілком природно, що і у «Старій Аркадії», і в її наступній версії тема відповідальності монарха за долю народу знаходить цікаву художню інтерпретацію (добровільне вигнання Базилія, тиранічне правління Цекропеї).

Ф. Сідні, на думку Л. Потьомкіної, переймався проблемою відповідальності правителя і у певних своїх позиціях солідаризувався з ідеями Аристотеля про "громадянську людину"[4]. Як і більшість ренесансних гуманістів, зокрема Піко делла Мірандола, М. Фічіно, Еразм з Роттердаму, англійський літератор був переконаним у тому, що небесний Творець, сотворивши людину за своєю подобою, поставив її вище за всіх інших істот і наділив здатністю бути земним творцем.

[4] *Потёмкина Л.Я.* О системе поэтики западноевропейского пасторального романа 16 – нач. 17 вв. / Л. Я. Потёмкина // Системность литературного процесса. – Днепропетровск : ДГУ, 1987. – С. 112.

Творче ставлення до власного життя Ф. Сідні, що був змушений віддалитися від двору та втратив вплив на хід подій у державі, реалізовує у царині красного письменства. Тож не дивно, що письменник приділяє значну увагу питанню протиставлення "активного" і "споглядального" способу життя, яке з часів гуртка Лоренцо Медічі залишалося об'єктом дискусій у колах гуманістів. Так, приміром, відомий італійський неоплатонік А. Ринуччині у «Діалозі про свободу» виправдовує відмову від громадянської активності та перехід до «чистого» споглядання, вбачаючи в цьому форму протесту проти тиранії. На думку Л. Брагіної, така позиція А. Ринуччині свідчила не про відмову від того високого морального ідеалу, який стверджували представники так званої Флорентійської академії мистецтв, зокрема, Л. Бруні та М. Пальмієрі, а скоріше про «пошуки духовної свободи в умовах тиранії»[5]. Етичний імператив Ф. Сідні виявляється суголосним з ідеалом суспільної самореалізації, який сповідував (декларував у творах і втілював у житті) А. Ринуччині. За словами Л. Брагіної, «в основі його виправдовування абсентеїзму лежать гуманістична трактовка достоїнства особистості і думка про необхідність виконати обов'язок перед суспільством, якщо не в рамках державної служби, то в сфері наукової і літературної творчості»[6] .

Для Ф. Сідні, який окреслив проблему двох способів життя ще в «Старій Аркадії», зв'язок з пасторальними мотивами залишається дуже важливим і в «Аркадії». Але сама концепція пасторального усамітнення несе тут дещо інше ідейне навантаження. Пасторальність постає в чіткій опозиції до героїчного життя, яке втілює ідеали

[5] *Брагина Л.М.* Гуманистическая мысль Италии XV века / Л. М. Брагина // Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). – М. : Изд-во МГУ, 1985. – С. 17.

[6] Там само. – С. 17.

суспільної активності, уособлює боротьбу з тиранією, підступністю, інтригами. Така відчутна трансформація аксіологічної семантики пасторального модусу, який апологетизує споглядальний спосіб життя, засвідчує, що Ф. Сідні сприймає власне «вигнання» з двору і усамітнення в маєтку сестри як час для світоглядних рефлексій та пошуків наступних стратегій самореалізації і втілення власних життєбудівничих проектів.

У романі вся діяльність героїв підпорядкована деякій умовній "грі": герой-чужинець, потрапляючи в пасторальний світ, "входить у роль", приймає пасторальний образ життя, в якому, начебто, найкраще пізнається сутність буття і який сприяє більш глибокому самопізнанню. Але ця концепція благодатного впливу споглядального життя, тим не менш, полемічно переосмислюється Ф. Сідні. Показовим у цьому плані є адресований Базилію лист Філанакса, якого той призначає своїм намісником: «Навіщо Вам позбавляти себе трону через страх втратити владу, подібно тому, хто змушений вбити себе, бо боїться смерті? … Чого б не вимагала Ваша доля – жити або померти, зробіть це як належить принцові»[7].

Беручи до уваги той факт, що Ф. Сідні був свого часу одним із наближених до королеви Єлизавети і мав право досить відверто висловлювати свою думку з приводу її вчинків, в листі Філанакса можна побачити звернення самого Ф. Сідні до королеви. Його щире переконання, що в думках, планах і вчинках монарха загальнодержавне має переважати над особистісним, неодноразово декларується на сторінках «Аркадій». Його лист до Єлизавети з приводу перспектив її французького шлюбу також, до певної міри, просякнутий цим пафосом. Попри те, що йому дорого коштувала така щира

[7] *Сидни Ф.* Аркадия / Ф. Сидни; [пер. с англ.; предисл. Л. Володарской]. – М. : РИОР: ИНФРА-М, 2011. – С. 44.

відвертість з монархинею, він наважується знову і знову декларувати доволі небезпечні ідеї.

Другою групою проблем, що підіймаються в романі, є проблеми морально-етичного плану. Р. Вуд здійснив спробу показати, як роман Ф. Сідні «драматизує різноманітні й часто суперечливі підтексти єлизаветинської моралі, акцентує її амбівалентність та висловлює точку зору, яка, врешті-решт, є поміркованою, різнобічною і оптимістичною»[8]. В «Аркадії», порівняно зі «Старою…», трансформується любовний конфлікт. Кохання постає однією зі сфер існування людини у суспільстві, причому такою, що об'єднує "індивідуальне" та "громадянське" у долях головних героїв[9]. Майже в усіх багаточисельних конфліктних ситуаціях твору тією чи іншою мірою задіяне кохання. (Інколи воно виступає основною рушійною силою сюжету.) Його інтерпретація у романах Ф. Сідні є доволі неоднозначною. З одного боку, кохання – це прекрасне, ідеалізоване почуття, що штовхає закоханого на ризиковані подвиги заради коханої (Мусідор, Пірокл, Аргал) чи інколи спонукає до легковажних кроків (майже одночасне зізнання Базилія та його дружини Гінецеї в коханні до амазонки Зелмани, яка насправді є перевдягненим Піроклом). З іншого ж боку, це почуття несе в собі руйнівне начало, бо, не отримавши взаємності, закоханий втрачає здатність мислити тверезо і може завдати шкоди іншим людям. Ірраціональною є, приміром, пристрасть цариці Андромани, яка одночасно закохується в обох принців. Ця авторитарна жінка спочатку заволоділа серцем свого

[8] *Wood R.* The image of human condition: Sidney's Arcadia and the Conflicts of Virtue. – [Електронний ресурс] / R. Wood. – Doctoral. – Sheffield Hallam University, 2013. – 209 p. – Режим доступу : https://core.ac.uk/download/pdf/9831195.pdf

[9] *Никифорова Л.Р.* «Новая Аркадия» как предтеча барочного галантно-героического романа / Л. Р. Никифорова // Зарубежный роман в системе литературного направления. – Днепропетровск : ДГУ, 1989. – С. 23.

чоловіка-царя, далі його короною, а потім, втомившись, зажадала нових іграшок, якими стали Пірокл та Мусідор: «…невдовзі ми впізнали в її поведінці прикмети сильного бажання. З подивом ми бачили, як владний злий розум, втомившись від звичних пристрастей, придумує собі нові»[10]. Одержавши відмову, Андромана переконує свого чоловіка, що принци готують проти нього заколот, і їх кидають до в'язниці. Цариця ж продовжує свої домагання, з одного боку, погрожуючи та примушуючи ув'язнених підкоритися її волі, а з іншого – спокушаючи бранців створенням комфортних умов перебування в тюрмі. Лише завдяки сину Андромани – Палладію, для якого Пірокл був суперником у його любовних стосунках з Зелманою, принци змогли втекти. Річ у тім, що Палладій був закоханий у Зелману, яка кохала Пірокла. І, щоб прислужитися своїй дамі, Палладій організував втечу двох принців.

Іншим прикладом згубної пристрасті стало нещасне кохання Ерони до Антифіла: «Бідолаха Ерона у всьому підкорялася Антифілу. Чи то пристрасне кохання схиляло її до настільки недостойної слухняності, чи то відчай оволодів нею через неочікувані удари долі, чи може небажання приймати рішення (таке буває навіть з великими людьми, коли їм нікого звинувачувати в своїх помилках, окрім себе самих). На жаль, нещасна цариця перевершила всіх, хто коли-небудь спрямовував своє кохання на недостойну людину…»[11]. Коли є жертва, знаходиться і рятівник. Благородного принца Планга зачарував «розум ([Ерони – ***В. Ш***.], прикрашений молодістю, її страждання, прикрашені шляхетним походженням, її сум, прикрашений вродою»[12]. Однак, за іронією долі, Ерона, засліплена коханням, не лише не

[10] *Сидни Ф.* Аркадия … – С. 253.
[11] Там само. – С. 296.
[12] Там само. – С. 296.

відповідає Плангу взаємністю, а й відчайдушно просить його визволити Антифіла з полону. І тоді вже Планг поводиться нелогічно – заради кохання він, фактично, стає слугою ненависного суперника.

Почуття Амфіала до Філоклеї також є зразком «нерозумного» кохання. Мати Амфіала, Цекропея, викрала принцес – Філоклею та її старшу сестру Памелу – заради того, щоб звільнити синові шлях до трону. Принц Амфіал усвідомлює, що потурання злочинній поведінці матері не вписується в моральні приписи його власного кодексу честі, однак усю провину перекладає на почуття, яке володіє ним. Так, на прохання Філоклеї про звільнення він відповідає: «На жаль, деспотичне кохання (що заволоділо моїм життям та моїми думками) не чує нічого. Моє кохання, а не я, не бажає підкоритися тобі… не я закриваю тобі шлях до свободи, а кохання, те кохання, яке зв'язало тебе твоїми ж путами. Ти сама винна у своїй неволі, через твою вроду тебе ув'язнено в цих стінах, твої очі накликали на тебе біду. І тобі не залишається нічого, ніж зглянутися та задовольнити мою любовну пристрасть. А через те, що її джерело в тобі, то ти, без сумніву, домовишся з нею»[13]. Втім, зрештою, добра вдача Амфіала перемогла, він послабив тиск та вирішив мирно завоювати прихильність Філоклеї.

Таким чином, любовна тема в романі звучить здебільшого драматично: дуже рідко кохання приносить щастя героям. За винятком головних пар ідеальних героїв (Мусідор – Памела, Пірокл – Філоклея), лише Парфенія та Аргал мають взаємні почуття, що дає їм змогу одружитися. Справжнє кохання стає запорукою ідеального шлюбу, рецепт якого Ф. Сідні наводить у своєму романі: «Щасливе подружжя: він тішився із неї, вона з себе, та з себе через те, що щаслива із ним. Обидва

[13] Там само. – С. 336.

багатіли, обдаровуючи один одного, кожен подвоював своє життя, бо два життя злились в одне, де пристрасть не втамовувалась, а втамування не приносило переситу. Аргал панував, бо Парфенія підкорялася, чи швидше, через те що підкорялась, панувала все-таки вона»[14]. Втім, щастя їхнє було не довговічним, бо Аргал, який є бранцем «тиранії честі», змушений був прийняти виклик Амфіала і загинув під час двобою.

Велику увагу Ф. Сідні приділяє також і етико-філософським проблемам, що відіграють важливу роль у структуруванні образів персонажів, а також у формуванні читацьких уявлень про ціннісно значимі концепти. Прикметно, що на відміну від політичної проблематики, яка реалізується і на рівні сюжетних колізій, питання, пов'язані з мораллю, вербалізовані здебільшого у саморефлексіях, промовах та полемічних суперечках-діалогах головних героїв. Недарма відомий англійський літературознавець К.С. Льюіс[15] зазначав, що «той насправді не скуштував «Аркадії», хто не мав нагоди насолодитися філософією думки у вже згаданому листі Філанакса до Базилія[16], суперечкою Пірокла та Мусідора щодо природи кохання[17], палкою промовою Зелмани до повстанців[18] та розмовою Цекропеї і Памели про існування Бога й сутність краси[19]».

У цих ключових моментах роману піднімаються важливі питання, що хвилювали представників англійської аристократії, від політико-ідеологічних (повстання проти бездарного монарха чи правителя-тирана) до філософських (природа кохання, смерті,

[14] Там само. – С. 375.
[15] *Lewis C.S.* English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama / C. S. Lewis. – Oxford : Clarendon Press, 1971. – P. 335.
[16] *Сидни Ф.* Аркадия … – С. 43.
[17] Там само. – С. 85.
[18] Там само. – С. 282.
[19] Там само. – С. 362.

краси, благочестя, дружби). Так, Піроклу (перевдягненому в амазонку Зелману) вдається не мечем, а словом вгамувати розлючений різношерстий натовп підданих Базилія – селян та городян Аркадії. І в першому ж реченні цієї промови Зелмана апелює до щирої турботи, з якою їхній правитель ставиться до своїх людей: «Люблячий батько послав мене до своїх чад довідатися, що спричинило суперечку, хто посмів вас образити, чим ви невдоволені і чого вам не вистачає»[20]. Для цього Зелмана пропонує обрати одного речника, який би вербалізував усі вимоги народу. Втім, коли почалося обговорення, «здійнявся галас, який не можна порівняти навіть з безглуздим гудінням бджолиного рою»[21], адже всі вони суперечили один одному. Селяни хотіли знищити благородний клас, а городяни (кухарі, цирульники та ті, хто заробляли на знаті) були проти. Ремісники вимагали безповоротного зниження цін на вино та хліб, а виноградарі та землероби були проти. Захисна промова Зелмани була переконливою, адже для згуртування народу головним аргументом вона обрала не лише мудрість та справедливість Базилія, «даного вам багатьма поколіннями вінценосних предків», а і його тридцятирічний успішний досвід царювання та мирні відносини з сусідніми державами. «Подумайте лише, яку радість ви подаруєте своїм ворогам, якщо власними руками послабите свою країну?.. Ким ви заміните кращого з кращих, якщо втратите Базилія? Хто поведе вас у бій, якщо нападуть вороги?»[22]. Однак, підтримуючи ідею богообраності правителя, Ф. Сідні зовсім не ідеалізує його і не стверджує, що монарх завжди правий. Навпаки, він порівнює царя із сонцем, яке іноді буває палючим, іноді ласкавим, втім, це не привід проклинати

[20] Там само. – С. 282.
[21] Там само. – С. 282.
[22] Там само. – С. 284.

його. Так, мудрість і природність слів Зелмани переконала «диких та неосвічених людей, переможених своїм захопленням, охолоджених своїм мовчанням – таких, що пізнали сумнів»[23].

У цій сцені чітко простежується переконаність Ф. Сідні у силі слова. Пригадаймо, що і в основі його концепції Поетичного мистецтва лежить теза про те, що слово наділене унікальною здатністю: воно спроможне трансформувати реальну дійсність. Спрямовуючи свій роман, перш за все, на виховання гідних громадян своєї держави, Ф. Сідні не забував про визначальний принцип репрезентації персонажів, проголошений ним ще у «Захисті Поезії» – принцип морального повчання через взірець, через зразок, адже «…вигаданий приклад має таку ж силу повчання, як і взятий з життя»[24].

Присутня в романах єлизаветинців тема виховання молоді на засадах поваги до мудрості старших знаходить своє відображення і у Ф. Сідні[25]. Але, якщо Евфуес, герой однойменного роману Дж. Лілі, ставить під сумнів ідею набування досвіду через засвоєння чужої мудрості, наполягаючи на перевазі досвіду над довгим читанням[26], то у Ф. Сідні тема патерналізму звучить дещо інакше. Слід погодитися з Б. Ворденом, який вважає, що Сіднієві політичні погляди генетично укорінені в ціннісній системі 1550-х років, а тому більшість концепцій та переконань, які письменник детально роз'яснював на сторінках своїх творів – це міркування значимих для

[23] Там само. – С. 282.

[24] *Sidney P.* The Major Works (Oxford World's Classics) / P. Sidney ; [ed. by K. Duncan-Jones]. – N. Y. : Oxford University Press, 2008. – P. 224.

[25] *Alwes D.B.* Sons and Authors in Elizabethan England / D. B. Alwes. – University of Delaware Press, 2004. – P. 18.

[26] Ibid. – P.35.

Ф. Сідні людей старшого покоління – його батька Генрі Сідні та його ментора Юбера Ланге[27].

Цікаву інтерпретацію цього факту надає і Р. Хілльєр, який вбачає у Сіднієвих творах, написаних в усамітненні, не спосіб виголосити думки старшого покоління, а якраз навпаки, можливість сховатися від їхнього «жорсткого патерналізму» та «суворої чоловічої філософії», які фактично позбавили Ф. Сідні юності, поставивши «стару голову на молоді плечі»[28]. Тут мова йде про релігійно-політичні уподобання прогресивних протестантів, які мріяли про Європейську Протестантську Лігу – проекти, яким не судилося втілитися в життя скоріш за все через поміркованість та обережність політичних стратегій королеви Єлизавети.

Що стосується морально-етичних приписів, якими послуговувався Ф. Сідні в повсякденному житті, то це – заслуга достойного виховання, отриманого юнаком в першу чергу від батьків. Вдалою ілюстрацією цієї тези може вважатися настанова, яку дав Генрі Сідні в одному зі своїх листів з домівки дванадцятирічному синові, коли той навчався в Шрусберській школі. Цікаво, що це напуття, як «Притчу про благородного англійця» цитує відомий індійський гуру та релігійний діяч Сатья Саї Баба (1926-2011)[29]. Це свідчить про надзвичайну духовну мудрість та актуальність моральної філософії Генрі Сідні, які не втрачають злободенності навіть через декілька століть. В листі, зокрема, читаємо: «Нехай першою твоєю справою буде щира молитва всемогутньому Богу...

---

[27] Детальніше див.: *Hillyer R.* Sir Philip Sidney, Cultural Icon / R. Hillyer. – L. : Palgrave Macmillan, 2010. – P. 28.

[28] Ibid.

[29] *Сатья Саи Баба.* Ведическая мудрость в притчах и историях [Електронний ресурс] / Саи Баба Сатья. – В 2 кн. – Кн. 2. – Москва : Амрита-Русь. – 2016. – Режим доступу : https://books.google.com.ua/books?id=eON3DAAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false

Відзначай як смисл і сутність прочитаного, так і їхнє словесне втілення, і ти збагатиш свою мову словами, а розум – думками... Будь ввічливим у жестах та привітним до всіх, відповідно до суспільного стану людини. Перебувай у радості... Але нехай твої веселощі будуть позбавлені непристойності чи образливого глузування... Найголовніше ж, ніколи не дозволяй собі брехати, навіть у дрібницях... Вчися й намагайся займати себе доброчесними справами. Тоді настільки звикнеш робити лише добрі справи, що не вмітимеш чинити злі, бо вони будуть незнані тобою. Пам'ятай, сине мій, про шляхетну кров, яку ти успадкував від своєї матері, і знай, що завдяки доброчесному життю та хорошим вчинкам (virtuous life and good action) ти можеш стати найкращою прикрасою свого славного роду»[30].

Оригінальну інтерпретацію знаходить в романі і тема патріотизму пересічного громадянина. Якщо постать державця і його самоідентифікація по відношенню до обов'язку перед підданими неодноразово привертали увагу єлизаветинців (згадаймо, приміром, історичні хроніки Шекспіра, романи Т. Лоджа і Р. Гріна), то ставлення звичайного громадянина до інтересів спільноти часом оминалося увагою. Пірокл та Мусідор втягнуті в п'ять повстань, причому в трьох із них (у Лаконії, Понті та Фригії) вони підтримують пригноблене населення, а у двох інших (в Аркадії) – стають на бік правителя. Перші три повстання збурюють небайдужі представники знаті проти відверто поганого правителя. Так, Ф. Сідні підлаштовує оповідь та сюжетні колізії під концепцію свого вчителя Ю. Ланге про повстання. Відповідно до цієї концепції повстання можуть очолити

[30] The Poems of Sir Philip Sidney / [ed. by W. A. Ringler]. – Oxford : Clarendon Press, 1962. – P. xvii.

лише аристократи, адже народ не здатен приборкати свою нестриманість та не зможе діяти достойно[31].

Таким чином, в деяких аспектах Сіднієва інтерпретація етичних норм тяжіє до виконання функції, яку представники нового історизму називали функцією «стримування»[32]. Сюди відносимо уславлення ідеалу «освіченого монарха» та просування ідеї про переваги вождів-аристократів. Однак, в інших епізодах на перший план виходить функція «розхитування/рухливості», коли застарілі концепції піддаються аналізу та перевірці. Адже, на думку Ф. Сідні, ренесансна особистість має право брати участь у житті соціуму, але при цьому вона має бути освіченою, високоморальною і усвідомлювати власну відповідальність перед спільнотою. В цьому позиція Ф. Сідні збігається з моральною філософією громадянського гуманізму, представники якого (К. Салютаті, Л. Бруні, А. Ринуччині, К. Ландіно та ін.) наполягали на тому, що людина має підпорядковувати власний інтерес громадянському обов'язку, удосконалювати свій розум і духовність, щоб бути здатною протистояти моральному занепаду, тиранії і духовній деградації[33].

Висновки.

Втілений у двох прижиттєвих версіях тексту «Аркадії» експеримент письменника з романною формою засвідчив щире переконання автора у здатності мистецтва слова виконувати важливі функції в житті особистості й соціуму. Для Ф. Сідні, який після невдалих спроб

---

[31] *Сидни Ф.* Аркадия … – С. 23.

[32] *Greenblatt S.* Culture / S. Greenblatt // Critical Terms for Literature Study ; [ed. by F. Lentricchia and T. McLaughlin]. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – P. 225.

[33] Детальніше див. твори італійських неоплатоніків у кн.: Сочинения итальянских гуманистов эпохи Возрождения (XV век). – М. : Изд-во МГУ, 1985. – 382 с.

активно впливати на політичну ситуацію в державі усамітнився в заміському маєтку своєї сестри, літературна творчість стала не лише сферою реалізації мистецьких талантів, але й важливою стратегією втілення життєвих імперативів – світоглядних, аксіологічних, релігійних, політичних. Очевидно, що дуже важливим для Ф. Сідні став досвід пасторального роману: він втілений у самій концепції пасторального локусу. Однак, і нетрадиційна сюжетно-композиційна будова роману, і його надзвичайно розгалужена система образів свідчать про значну ідейно-ціннісну переорієнтацію стрижневого для жанру поняття пасторального усамітнення.

Конфлікт між коханням та героїчним життям – центральна тема в «Аркадії». Найбільш вдалим визначенням цього сіднівського жанрового утворення видається термін “маньєристичний пасторальний роман”, який дозволяє урахувати співвідношення як жанрової першооснови (пастораль), так і індивідуальної авторської манери, тобто взяти до уваги новаторський підхід автора (маньєризм). І якщо до ознак класичної пасторальності відносяться традиційні жанроутворюючі кліше (пасторальний локус, усамітнення героїв, які пізнали непасторальну дійсність, їхнє перетворення на “високих” пастухів, любовний конфлікт), то завдяки авторському творчому переосмисленню жанру, роман увібрав в себе маньєристичну жанрову поетику з її принципом “творити у власній манері”, з її орієнтацією на поєднання контрастів (лицарський роман – пастораль, моралістичні повчання – авантюрність). Роман Ф. Сідні є ілюстрацією станів людської психіки на шляху структурування власної самості – на шляху самоконституювання, причому маяком для людини має слугувати virtue – стрижневий концепт в теорії самоідентифікації ренесансного автора.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 821.111.0 : 82.12

Москвітіна Дар'я
(Запоріжжя)

«Він геніальний незбагненно…»: В. Шекспір у рецепції Р.В. Емерсона

Рання американська рецепція творів Вільяма Шекспіра стала одним із потужних факторів, що зумовили інтелектуально-духовний розвиток молодої нації та сформували її культурно-естетичні запити. Багато у чому парадоксальна (зокрема, на неї практично не вплинув процес інтенсивної «деанглізації», що розгорнувся після Війни за незалежність), американська шекспірівська рецепція стала також і важливим націєтворчим чинником. Лідер тогочасної американської естетико-філософської думки, поет-романтик та засновник трансценденталізму Ральф Вальдо Емерсон став одним із найбільш впливових поціновувачів та популяризаторів Великого Барда на теренах США. У критичних роботах («Поет», «Шекспір, або Поет») він розмишляв про природу Шекспірової геніальності, а поетичні присвяти англійському драматургові використовував у якості своєрідної трибуни для висловлювання власних естетичних та релігійних переконань.

Ключові слова: *Р.В. Емерсон, В. Шекспір, американський романтизм, поетична присвята, есеїстика, поет, природа.*

Серед культурних чинників, які суттєво впливали на самоідентифікацію американців, знайомство з творами В. Шекспіра посідало важливе місце. Парадоксально, що в умовах зростання антибританських настроїв саме його

творчість відігравала роль консолідуючого фактора. **Мета** цієї статті полягає у тому, щоб окреслити специфіку рецепції Великого Барда як у американському культурному просторі 1800-1850-х рр. в цілому, так і у літературній творчості однієї з найбільш помітних постатей американського романтизму – поета і філософа Ральфа Вальдо Емерсона.

У наші дні спостерігається значне підвищення наукового інтересу до ранньої рецепції Шекспірового художнього спадку на теренах США (праці М. Брістола, Е.К. Данн, К. Стерджеса, А.Т. та В.М. Вон, Дж. Шапіро, Н. Висоцької та ін.), що і зумовлює **актуальність** цієї розвідки. Її **об'єктом** постають філософсько-естетичні, критичні та літературні твори одного із провідників американського романтизму – Р.В. Емерсона, а **предметом** безпосереднього аналізу – рецепція творчості й постаті Великого Барда у його художньому доробку.

На початку XIX століття завдяки театральним постановкам та появі друкованих текстів, пересічні американці виявляють все більший інтерес до творчості В.Шекспіра. Навіть гучна полеміка з приводу ставлення мешканців Нового світу до британської культурної спадщини не стала на заваді зростанню його популярності. В умовах інтенсивної «деанглізації», спрямованої на звільнення від культурного диктату метрополії (тут доцільно згадати започатковану поетом В. Брайєнтом славнозвісну полеміку про доцільність образів жайворонка і солов'я в американській поезії[1]), Шекспірові вдалося вистояти. Значною мірою цьому сприяли інтелектуальні стратегії ідеологічної легітимізації Шекспірового слова як такого, що органічно вписується в американський соціокультурний контекст і відповідає

[1] Дет. див. *Николюкин А.* Американские писатели как критики: Из истории литературоведения США XVIII–XX веков / А. Николюкин. – М. : ИНИОН РАН, 2000. – С. 32.

потребам молодої нації та викликам часу. В його творах філософськи налаштовані американські інтелектуали знаходили такі концепти, які відповідали їхнім власним принципам та ідеалам.

До популяризації Шекспірового слова на теренах Америки долучилося чимало романтиків, але найбільший вплив мали судження засновника трансценденталізму Ральфа Валдо Емерсона.

В інтелектуальному доробку Р.В. Емерсона безпосередній стосунок до осмислення природи поетичної геніальності В. Шекспіра мають дві праці – есе «Поет» (1844) та один із розділів есеїстичного циклу «Представники людства» під назвою «Шекспір, або Поет» (1850). У першому зі згідних творів ім'я англійського драматурга не згадується, однак саме тут формується філософське підґрунтя подальшої рецепції англійського генія крізь призму філософії трансценденталізму. Під «поетом» Емерсон розуміє не «людину з поетичними талантами або з вмінням добре римувати, але справжнього поета»[2]. Для Емерсона «справжнім» є той художник слова, який перебуває у тісному контакті з природою і черпає з неї натхнення. Крім того, «поет – людина, в якій збалансовані всі сили, людина без недоліків, яка бачить і тримає те, про що інші тільки мріють; переживає весь діапазон досвіду і є представником людства в тому сенсі, що має могутню силу отримувати і віддавати»[3]. На момент написання цього есе його автор з гіркотою констатує, що «даремно шукає такого поета, якого сам описує»[4], тобто таку постать в історії людства, яка б відповідала всім критеріям ідеального поета. Але шість років потому він вже не

[2] *Emerson R.W.* The Poet / R. W. Emerson // Американский критический очерк / [сост. И. П. Ильин]. – М. : Прогресс, 1981. – P. 38.

[3] Ibid. – P. 37.

[4] Ibid. – P. 42.

матиме жодних сумнівів, що таким взірцевим поетом є Вільям Шекспір.

Вочевидь, Р.В. Емерсон задумував цикл есе «Представники людства» для того, щоб окреслити коло найбільш репрезентативних у своїх сферах персоналій. В якості найвидатніших представників людства Емерсон обрав трьох філософів (Платона, Сведенборга і Монтеня), двох літераторів (Шекспіра і Гете) та найвпливовішого з-поміж своїх сучасників – Наполеона.

Цікавим видається розмежування постатей Шекспіра і Гете: першого Емерсон вважає зразковим поетом, а другого – зразковим письменником. При цьому ідентифікація Великого Барда як поета, а найвідомішого зі штюрмерів як письменника здійснюється не на тій підставі, що перший писав віршовані твори, а другий – прозові. Вочевидь, у цьому випадку актуалізується концепт поета в свідомості Емерсона – Шекспір бачиться йому своєрідною надлюдиною, яка за допомогою слів не копіює навколишній світ, а створює власний новий. Великий Бард для Емерсона «геніальний незбагненно, інші ж – збагненно»[5]. Власну концепцію постаті письменника він викладає в есе, присвяченому Гете: «Я вважаю, що в побудові світу передбачений письменник, так би мовити, – реєстратор, що повинен фіксувати справи дивного духу життя... Обов'язок такої особи – приймати в свій розум факти; потім відбирати найбільш значні і характеристичні результати своєї досвідченості»[6]. Гете для Емерсона, на відміну від Шекспіра, – повністю служник літератури, людина, яка геніально вміє наслідувати і відтворювати світ у всій його яскравості та контроверсійності, але не здатна запалювати уми людей

[5] *Эмерсон Р.* Шекспир, или Поэт / Представители человечества / Р. Эмерсон ; [пер. с англ.]. – Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – С. 320.

[6] *Эмерсон Р.* Гете, или Писатель / Представители человечества / Р. Эмерсон ; [пер. с англ.]. – Мн. : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – С. 349.

божественною іскрою свого таланту. Визнаючи заслуги лідера німецького просвітницького руху, Емерсон, тим не менш, переконаний в тому, що «в поезії існують струни незрівнянно благородніші за ті, яких торкався він. Існують письменники, бідніші за нього за талантом, але чистіші за настроєм і більш зворушливі до серця: Гете ніколи не може бути дорогим людству»[7]. Отже, постать Шекспіра в культурній ієрархії засновника трансценденталізму посідає більш високе місце, ніж постать іншого геніального митця – Гете.

Есе «Шекспір, або Поет» у жодному разі не є нарисом життєвого і творчого шляху Великого Барда. Під час його написання Емерсон опікувався все тією ж проблемою сутності природи геніальності, тому в цьому творі відбувається подальше уточнення і концептуалізація трансценденталістської інтерпретації понять «геній» і «поет». Для засновника трансценденталізму геній – це, перш за все, людина богонатхненна, яка підкоряється креативним імпульсам, творить те, що потрібно саме тут і зараз, і в дечому навіть позбавлена свободи волі. «Для генія немає вибору – пише Емерсон, – він раптом опиняється в потоці думок і обставин та сам захоплюється ідеями й потребами сучасників. Він стоїть на шляху, куди дивляться їхні очі, йде туди, куди вказують їхні руки»[8]. Найбільш досконалим уособленням генія, з точки зору Емерсона, є Поет.

Прикметно, що Емерсон розмежовує дві іпостасі Великого Барда: Ідеальний Поет і реальна людина. Для окреслення головних рис постаті Шекспіра реального він звертається до біографії Великого Барда. Ті факти, що Шекспір народився у Стретфорді-на-Ейвоні, був одружений з Анною Гетевей та був пайовиком у театрі «Глобус», на думку Емерсона, «не здатні пролити ані

[7] Там само. – С. 365.

[8] *Эмерсон Р.* Шекспир… – С. 307.

найменшого світла на ту безкінечну силу творчості, той прихований магніт, яким він притягує нас до себе»[9]. Погоджуючись з іншими романтиками в оцінці діяльності великого англійця як творця театральних п'єс, Емерсон підкреслює, що як би високо він не ставив драматургічні заслуги Великого Барда, вони бачаться йому другорядними. Суголосним романтичній упередженості щодо театру є і його твердження про пріоритет у творчості англійця ідейного начала (суто філософського) над формою репрезентації (власне драматургічною): «У всього, вимовленого ним, з'являється така вагомість, що наша увага відволікається від обраної ним форми, і він постає перед нами як мудрець, як пророк з книгою життя в руках»[10]. Резюмує ставлення Емерсона до Шекспіра біографічного фінальний пасаж есе: «Якщо обмежитись питанням про обдарованість та розумові здібності, то рід людський не має рівного Шекспіру. Але якщо ми задамося питанням про життя, про розробку його матеріалів і вторинностей, то яку користь принесло його життя? Яке воно має значення?»[11]. Отже, онтологічна складова постаті Великого Барда видається американському філософу нецікавою та малоцінною, бо нічого не прояснює в істинній сутності справжнього Поета.

Значно більше уваги Емерсон-дослідник приділяє Шекспірові ідеальному, постать якого вибудовується як інтелектуальний конструкт в процесі інтерпретації творів англійського генія. Він вважає, що «Шекспір настільки вищий за всю категорію прекрасних письменників, наскільки він вищий за натовп»[12]; на його думку «ліризм

[9] Там само. – С. 316.
[10] Там само. – С. 319.
[11] Там само. – С. 324.
[12] Там само. – С. 320.

дихає в самому дусі його творів»[13]. Втім, окрім захопленої рецепції постаті британського генія автор есе виокремлює декілька власних ключових інтерпретаційних позицій, які висвітлюють його ставлення до Шекспіра як до Поета.

По-перше, Емерсон захищає Шекспіра від докорів за неоригінальність. Вже за часів романтизму загальновідомою стала теза про те, що сам драматург не вигадував сюжети, а запозичував їх із творів попередників та сучасників. Американський романтик відкидає найменші натяки на плагіат з боку Шекспіра: «… якщо Бард говорить як можновладець; якщо ніхто з тих, що живуть в ту епоху, не може з ним помірятись... тоді всі запозичення чужого розуму, здійснені такою людиною, можуть не бентежити його сумління з приводу оригінальності»[14].

По-друге, Емерсон наполягає на суголосності Шекспірового генія романтичним умонастроям. Він вважає, що тільки його власне покоління – романтики – спроможні адекватно зрозуміти всю глибину Шекспірового слова та бути справжніми його поціновувачами. «В образі лицедія черні ніхто не розпізнав поета роду людського... Потрібно було ціле століття, щоб запідозрити, що ж таке Шекспір; пройшли два інших століття над його могилою, допоки створилась думка, хоч приблизно його достойна»[15], – наголошує філософ-трансценденталіст.

По-третє, Емерсон вбачає у Шекспірі здатність заповнити собою цілу епоху; на його думку, це – риса справжнього генія: «В решті решт, після таких драм, як після будь-чого великого, створюються мистецтва... – геній забирає за собою свою драбину, коли доба творчості відходить на небо, поступаючись шляхом іншій добі,

[13] Там само. – С. 322.
[14] Там само. – С. 312.
[15] Там само. – С. 314-315.

котра бачить досконале і дарма розпитує про його історію»[16]. Тож, як бачимо, романтик і трансценденталіст Емерсон багато в чому ідеалізує постать Великого Барда, створюючи передумови для формування «міфу про Шекспіра» в колективній свідомості діячів американського Романтизму. Фактично, сам він і закладає наріжний камінь цього міфу, проголошуючи англійського генія деміургом всієї культури і американської зокрема: «Він написав мотиви всієї сучасної музики, він створив текст сучасного життя… він виліпив людину Англії і Європи, і він є творцем людини в Америці»[17].

Отже, Шекспір в оцінках Емерсона постає як Ідеальний Поет, як універсалія, яка має надзвичайні культуротворчі потенції. Як засвідчив час, американський романтик не помилявся – Великий Бард і є тим самим уніфікуючим началом, яке здатне об'єднати національні культури, зберігаючи їхню своєрідність.

Потужною тенденцією літературної рецепції Вільяма Шекспіра в США першої половини XIX ст. стало використання творів-присвят для вираження власних світоглядних концепцій. Це простежується, зокрема, у віршах Р.В. Емерсона. Думається, що освячуючи іменем Шекспіра свої філософські та естетичні ідеї, літератори не тільки вступали з геніальним англійцем у творчий діалог, а й створювали умови для «включення» Великого Барда до тогочасного американського культурного контексту. Звернення до постаті Шекспіра з метою ілюстрації світоглядних концептів автоматично означало, що англійський поет сприймається як такий, що поділяє ці ідеї.

Р.В. Емерсон присвятив Шекспірові два вірші фактично під однією назвою, з різницею лише у правописі. Один із них називався «Shakspeare» (в

[16] Там само. – С. 318.
[17] Там само. – С. 319.

тогочасній Америці траплялися різні варіанти написання прізвища англійського драматурга, включаючи, окрім згаданого, ще й Shakesper, Shakspere та ін.), а інший – «Shakespeare». Перший має характер ювілейної присвяти (він був використаний Емерсоном як пролог до промови у Суботньому клубі на честь 300-річчя з дня народження Великого Вілла):

England's genius filled all measure
Of heart and soul, of strength and pleasure,
Gave to mind its emperor
And life was larger than before;
And centuries brood nor can attain
The sense and bound of Shakespeare's brain.
The men who lived with him became
Poets for the air was fame[18].

У цьому вірші Р.В. Емерсон, як і інші творці шекспірівських присвят, не шкодує апологетики на адресу Великого Барда. Втім, тут уславлення Шекспіра має дещо інше забарвлення. Точка зору автора видається надмірно безкомпромісною: до Шекспіра не існувало ані поезії, ані «імператора розуму», і тільки з його появою життя людства стало масштабнішим. Ігноруючи історико-літературні факти про єлизаветинську добу та сучасників Шекспіра, у деякого з яких (наприклад, у К. Марло, Дж. Кіда, Б. Річа) драматург запозичував сюжети, Р.В. Емерсон досить авторитарним чином вивищує Великого Барда над плеядою непересічних особистостей англійського ренесансного Парнасу. При цьому він навіть стверджує, що інші єлизаветинці ставали поетами лише завдяки тому, що жили в одному часопросторі з Шекспіром, оскільки його геніальність певним чином випромінювалась і на них.

[18] *Emerson R.W.* Shakspeare [Електронний ресурс] / R. W. Emerson. – The Complete Works. 1904. – Vol. XI. Miscellanies. – Режим доступу : http://www.bartleby.com/90/1123.html.

Звичайно, що Р.В. Емерсон не був невігласом і не вважав, що до Шекспіра у світі був культурний і мистецький вакуум. Його категоричність щодо унікальності цього генія зумовлена, скоріше за все, вже згаданими вище трансценденталістськими поглядами щодо природи та геніальності як спроможності «підкорити природу цілям вираження». Такою спроможністю у повній мірі, на думку Емерсона, володів лише Великий Бард. Звідси й ідея щодо незбагненності Шекспірової геніальності на противагу збагненній геніальності інших видатних письменників і поетів.

Друга Емерсонова присвята англійському генію – невеличкий катрен – має інше смислове забарвлення. У чотирьох рядках засновник трансценденталізму фактично виражає власні філософсько-релігійні погляди:

I see all human wits
Are measured but a few
Unmeasured still my Shakespeare sits,
Lone as the blessed Jew[19].

Повторюючи ідею «невимірності» Шекспіра, автор ще раз наголошує на його самотності у цій геніальності. Втім, цього разу він порівнює англійського поета з «благословенним євреєм» − під цим евфемізмом легко вгадується Ісус Христос. Цікаво, що Емерсон, будучи глибоко віруючою людиною, висловлював доволі специфічні погляди на релігію, які відрізнялися не лише від пуританських настанов, але і від більш секуляризованого сприйняття. Приклад досить неординарного потрактування божественної суті наводить С. Пригодій: «… американський філософ у «доказах буття Божого» покладається на арістотелівську, космологічну (що інтегрує в собі елементи попередньої), моральнісну,

[19] *Emerson R.W.* Shakespeare [Електронний ресурс] / R. W. Emerson. – Yale book of American Verse. 1912. – Режим доступу : http://www.bartleby.com/102/48.html.

теологічну та антропологічну ідеї. При цьому він уникає панлогічної, філософської аргументації, а чинить як поет-мислитель, що має як свої переваги, так і недоліки: непослідовність та суперечність деяких авторських суджень»[20].

Дійсно, у різних працях Р.В. Емерсон висловлює доволі суперечливі думки, квінтесенція яких акумулювалася в аналізованому вірші. У лекції «Провідні принципи релігії» засновник трансценденталізму виступає, практично, як екуменіст: «Якби найсвятіша людина з буддистів, найкращий мусульманин, найвищий духом стоїк з Афін, наймудріший християнин могли зібратися десь і поговорити один з одним, то вони б побачили, що у них у всіх одна релігія»[21]. Тож фактично християнин Емерсон, чия віра укорінена у пуританських релігійних настановах, виступає за об'єднання та уніфікацію світових релігій, за вшанування єдиного Бога, яким для нього були Душа і Природа, та, по суті, за послаблення ролі пророків, які, власне, і надають різним світовим конфесіям певної індивідуальності, суголосної етно-ментальним та психологічним рисам того чи іншого релігійного соціуму.

У лекції «Послання до Божественної школи», що була прочитана випускникам гарвардської школи богослов'я у 1838 році, Емерсон розвиває ідею про недоцільність персоніфікації у релігії. «Історичне християнство, – пише він, – припустилося помилки, яка тепер заважає будь-яким спробам висловити релігію. Воно постає перед нами, і поставало протягом століть не як доктрина душі, а як возвеличення персонального,

[20] *Пригодій С.М.* Українська філософія Серця та американський трансценденталізм / С. М. Пригодій. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2002. – С. 75.

[21] *Emerson R.W.* The Later Lectures of Ralph Waldo Emerson / R. W. Emerson / [ed. by R. A. Bosco, J. Myerson]. – Atlanta : University of Georgia Press, 2010. – P. 269.

позитивного, ритуального. Воно спиралося, і зараз спирається на шкідливе возвеличення особистості Ісуса. У душі немає особистості. Вона закликає кожного долучитися до повного циклу всесвіту, і не має жодних преференцій, крім тих, що викликані спонтанною любов'ю»[22].

Те, що Емерсон метафорично називає Христа «благословенним євреєм» (це видається досить органічним в контексті вищенаведених суджень), дозволяє поетові розмістити Сина Божого та Шекспіра на одному щаблі, і навіть поставити між ними своєрідний знак тотожності, адже обидва вони знаходяться у своїй трансцендентно-духовній сфері надто високо, щоб бути повністю зрозумілими й осягнутими. Зрівняння Ісуса Христа і Великого Барда не видається богохульством у контексті емерсонівських ідей і суджень: йому взагалі було властиве використання імені Шекспіра для метафоричного позначення релігійного та духовного – зокрема, відомого в ті часи американського священика Томаса Тейлора він називав «Шекспіром серед святих»[23].

Як бачимо, Шекспір для Емерсона – це абсолют, своєрідна «нульова категорія», від якої має вестися відлік розвитку поетичного слова. Крім того, Великий Бард у свідомості засновника трансценденталізму – людина, гідна конкурувати із самим Христом, універсальний дослідник природи і одночасно її невід'ємна частина.

[22] *Emerson R.W.* Divinity School Address [Електронний ресурс] / R. W. Emerson. – Режим доступу : http://www.emersoncentral.com/divaddr.htm.

[23] *Павлычко С.* Философская поэзия американского романтизма: Эмерсон, Уитмен, Дикинсон / С. Павлычко. – К. : Наукова думка, 1988. – С. 53.

УДК: 821.111.09 : 316.6 (73) «19/20»

Висоцька Наталія
(Київ)

Три Дездемони: шекспірівська модель як інструмент аналізу соціокультурного клімату США кінця XX – початку XXI ст.

У статті розглядаються три твори літератури США кінця XX – початку XXI ст. (п'єси П. Вогель і Т. Моррісон, новела Л. Бамбер), автори котрих зробили спроби «переписати» трагедію «Отелло» з урахуванням сучасних поглядів на питання гендеру, раси та класу. У центрі всіх трьох творів – жіночий суб'єкт, але кожний з них пропонує оригінальну жанрово-стильову варіацію на шекспірівські теми: події «за сценою» (Вогель), перенесення дії у потойбічний світ (Моррісон), фантастичний сиквел (Бамбер). При цьому шекспірівський претекст використано з метою аналізу актуальних проблем сучасної Америки.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, «Отелло», Дездемона, фемінізм, література США, Тоні Моррісон, Пола Вогель, Лінда Бамбер.*

Когда случилось петь Дездемоне,
А жить так мало оставалось…
Б.Л. Пастернак

Трагічна оповідь про венеціанського мавра з її очевидними «чорно-білими» імплікаціями, яких неможливо було уникнути попри будь-яку цензуру чи «боудлеризацію», неминуче мала посісти особливе місце в американській культурній (під)свідомості, де причаїлася незнищенна тінь расової напруги. Невипадково у передмові до репрезентативної антології

«Шекспір в Америці» (2013) її упорядник Джеймс Шапіро, один з найавторитетніших шекспірознавців сучасності, обирає саме новосвітню «отелліану» – факти, казуси, анекдоти, суперечки навколо тексту п'єси та її постановок – для доведення своєї центральної тези про те, що «історія Шекспіра в Америці є також історією самої Америки»[1]. Можна зі впевненістю стверджувати, що і сьогодні твори, натхнені поетичним дивосвітом великого англійця, допомагають Сполученим Штатам «досліджувати культурні лінії розлому, які завжди існували під поверхнею національного дискурсу»[2]. Ці лінії, на мою думку, проходять, передовсім, уздовж не подоланих й дотепер гендерних, расових та класових кордонів, і Шекспір виявляється союзником сучасних американських літераторів у їхньому виявленні та дослідженні. Метою цієї розвідки є розгляд саме під таким кутом зору трьох текстів кінця минулого – початку теперішнього століть (п'єси П. Вогель та Т. Моррісон під однаковою назвою «Дездемона» і новела Л. Бамбер «Оголошується конкурс»). Всі три авторки переосмислюють представлене в «Отелло» складне переплетення названих соціокультурних векторів у світлі проблем, актуальних для США рубежу століть, причому у центрі оповіді опиняється жіноча суб'єктність.

Якщо Вогель і Моррісон – професійні письменниці, то Бамбер є, насамперед, знаним літературознавцем, авторкою, серед іншого, монографії «Комедійні жінки, трагедійні чоловіки: гендер і жанр у Шекспіра» (1982), ідеї якої відлунюють не лише в її власному белетристичному доробку, а й в її колег по перу. Зокрема, Бамбер полемізує з відомою дослідницею Дж. Дазінбер

[1] *Shapiro J.* Introduction / James Shapiro // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. xxii.

[2] Ibid.

щодо інтерпретації шекспірівських жіночих образів. Ця остання наполягає на «фемінізмі Шекспіра» – драматург, на її думку, зміг відійти від загальноприйнятого на той час дихотомічного бачення жінки як або «красуні», або «диявола» завдяки інтуїтивному відчуттю, що «жіноча природа» у загальноприйнятому на той час розумінні була нічим іншим, як «продуктом суспільних очікувань», котрий «мав виконувати відповідні суспільні замовлення»[3]. Шекспір, вважає Дазінбер, стверджує рівність чоловіків і жінок, «відмовляючись розділяти їхні світи у фізичному, інтелектуальному або духовному планах»[4]. Лінда Бамбер протиставляє цій досить прямолінійній точці зору свою, більш тонко нюансовану концепцію, згідно з якою трагедії виводять на перший план героя-чоловіка з його суб'єктністю та «самістю» (self), тоді як у комедіях перевага віддається жінці як Іншій[5]. Оскільки об'єктом маніпулювання для трьох названих авторок слугує трагедійний твір, одним з їхніх завдань якраз і виявилося надання «самості»/суб'єктності жіночим персонажам.

За слушним спостереженням Маріанни Нови, «наприкінці XX ст. відбувся справжній бум жіночих творів, де переписувався Шекспір»; часто вони ставали різкими відповідями на його тексти, їхні попередні інтерпретації і ті «патріархальні та колоніалістські уявлення», які традиція приписує англійському митцеві[6]. Як пояснює Е.Р. Джоунс, критичний пафос жіночих переробок реалізується за допомогою відповідної

---

[3] *Dusinberre J.* Shakespeare and the Nature of Women / J. Dusinberre. – London,1975. – P. 306.

[4] Ibid. – P. 308.

[5] *Bamber L.* Comic Women, Tragic Men. A Study of Gender and Genre in Shakespeare / L. Bamber. – Stanford, 1982. – P. 5.

[6] *Novy M.* Introduction / M. Novy // Transforming Shakespeare. Contemporary Women's Re-Visions in Literature and Performance / Ed. M. Novy. – N.Y, 1999. – P. 1.

стратегії: «ідейний зміст та сила панівного коду <…> видаляються з домінантної системи координат» і «вводяться до ‘альтернативної системи’», що підриває їхню правомочність[7]. Подібну операцію здійснюють – кожна по-своєму – Пола Вогель, Тоні Моррісон та Лінда Бамбер, по-різному розставляючи смислові акценти. Гендерний аспект присутній у всіх трьох (про що свідчить, зокрема, винесення у назви двох творів імені Дездемони), проте лише у Вогель він домінує, поєднуючись в її феміністичній парадигмі з класовим; для Моррісон і Бамбер другим принциповим чинником стає раса, тоді як суспільний стан персонажа лише додає допоміжну барву.

Ще одна спільна риса всіх творів, що розглядаються, – реінтерпретація міфологізованого венеціанського локусу з жіночої перспективи. Як переконливо доводить у своїй захопливій книзі «Неспокійний світ Шекспіра: портрет епохи у двадцяти предметах» (2012) директор Британського музею Ніл МакГрегор, для Шекспіра і його глядачів уявна «Венеція» втілювала фантазію про велике, розкішне (й розпусне) приморське місто, яким хотів би стати Лондон. Середземноморська розніжена Венеція пропонувала своєму різнонаціональному та багатоконфесійному населенню вищий ступінь свободи, релігійної терпимості, рівності перед законом, тому з далекої холодної Англії здавалася «лабораторією нових соціальних можливостей»[8]. Вміщуючи дію твору у цей вимріяний простір, вільний від суспільних обмежень, можна було з безпечної відстані випробовувати незручні ідеї щодо раси або релігії; там «єврейська дівчина могла втекти з християнином, а переможний чорний генерал –

[7] *Jones A.* The Currency of Eros: Woman’s Love Lyric in Europe, 1500-1620. – Bloomington, 1990. – P. 5-6.

[8] *MacGregor N*. Shakespeare’s Restless World: the Portrait of an Era in Twenty Objects. – N.Y., 2012. – P. 170.

одружитися з дочкою білого венеціанського достойника»[9]. Сучасні письменниці натомість вносять корективи до образу міста, де все дозволено, наголошуючи на обмеженості венеціанської свободи з позиції жінки. «Венеція як світова столиця переживала тоді пік своєї могутності, багатства, слави, гордощів за дієвість своїх законів…», – визнає Дездемона у Лінди Бамбер, – «але для жінки вона не була ідеальним місцем. Це був замкнений, тісний світ, і біля кожного фонтану, де сходилися дві вулиці, хтось обов'язково спостерігав, що ти робиш, і з ким ти це робиш. У відкритій, просторій Венеції я відчувала клаустрофобію»[10]. Так само «вузьким і тісним» сприймає хронотоп міста вогелівська Дездемона, а моррісонівська згадує про обов'язкову для венеціанки високого роду вимогу неухильно дотримуватися у своїй поведінці суспільних норм та умовностей. Отже, фікційна Венеція крізь призму жіночого сприйняття постає топосом несвободи.

Підзаголовок п'єси популярного драматурга Поли Вогель «Дездемона» (1979, професійна прем'єра – поч. 1990-х рр.) – «п'єса про носовичок» – підкреслює незначущість, побутову дріб'язковість приводу для трагедійного розвороту конфлікту у претексті і водночас саркастично апелює до патріархального стереотипу «меншовартості» жіночого світу. Авторська стратегія продовжує лінію, блискуче започатковану Т. Стоппардом у п'єсі «Розенкранц та Гільденстерн мертві» (1966). Як і у Стоппарда, дія відбувається немовби «за лаштунками» центральних подій п'єси Шекспіра (в даному випадку, «Отелло»). Твір Вогель відбиває феміністичні настрої авторки, отже, місцем дії стає «задня кімната» палацу на Кіпрі, гендерно маркований простір, де немає місця ані для

[9] Ibid.

[10] *Bamber L.* Casting Call // L. Bamber. Taking What I Like. Short Stories. – Boston, 2013. – P. 12.

Отелло, ані для Яго, ані для інших чоловіків: він є суто фемінним. Її персонажі – Дездемона, Емілія та Бьянка, три жіночі образи трагедії, які з присмерку чоловічих пристрастей оригіналу виводяться на авансцену. Зв'язок твору з сучасністю визначений зацікавленістю авторки структурами опозицій. Як підкреслює М. Нови, він близький до кола феміністичних ідей своїм «критичним аналізом чоловічої влади, ідеології та структур, які її підтримують, а також можливості експлуатації у стосунках між жінками, що належать до різних суспільних щаблів»[11]. Переважно вербальна дія оприявнюється в розмовах між жінками, не змінюючи загальновідомої фабульної траєкторії «Отелло», але надаючи їй іншого забарвлення. Авторка наполягає на кінематографічній поетиці п'єси. Її 30 епізодів змонтовані як дублі під час зйомок фільму, коли режисер може чергувати знімальні плани, домагатися повторного виконання сцени тощо. Плавні переходи між сценами і відсутність антрактів надають дії плинності та неперервності, забезпечуючи єдність враження від вистави в цілому.

Щодо змістового наповнення п’єси, то найбільш разючої трансформації зазнає образ Дездемони. З традиційного ангела небесної чистоти або, принаймні, незіпсованої щирої дівчини чи навіть «романтичного дівчиська», як непоштиво відгукнувся про неї В.Г. Оден[12], вона перетворюється волею драматурга на розбещену жінку з вищого суспільства, котра шукає сексуальних пригод у місцевому борделі (Вогель начебто заходиться справдити поширений у шекспірівські часи стереотип щодо розпусності венеціанок, надаючи всі підстави для обурливої в контексті оригіналу репліки розлюченого

[11] *Novy M.* Saving Desdemona and/or Ourselves… // Transforming Shakespeare. Contemporary Women’s Re-Visions in Literature and Performance / Ed. M. Novy. – N.Y, 1999. – P. 67.

[12] *Оден У.Х.* Лекции о Шекспире. – М., 2008. – С. 356.

Отелло на адресу дружини – «that cunning whore of Venice» (акт IV, сцена II)). У плані профанації претексту п’єсу можна зіставити з численними шекспірівськими пародіями та бурлесками, популярними у США XIX ст. Проте метою цієї метаморфози навряд чи є епатування публіки або моральне засудження героїні; радше, Вогель обстоює право жінки, чия соціальна мобільність обмежена родинним колом, на самостійне вибудовування своєї долі («Наш світ вузький і тісний <…> але є інші світи – світи, які нам, одруженим жінкам, ніколи не побачити <…> Жінки завжди у покривалах; ми, порядні, респектабельні матрони, з колиски до вівтаря, і далі – до савана… Самі ці стіни – покривала»[13]). Як згадувалося вище, ще одним питомим виміром п'єси є класовий. У переліку дієвих осіб підкреслюються саме суспільні відмінності між трьома жінками, що маніфестуються через їхнє мовлення: аристократичне у Дездемони, сильний ірландський акцент "селючки" Емілії, вимова міських низів у кокні Бьянки, при тому, що вся мовленнєва тканина п’єси анахронічно модернізована. Стосунки між героїнями, визначені цими відмінностями, надають вчинкам персонажів незвичні мотивації. Служниця Емілія заздрить своїй легковажній господині, і саме через це викрадає носовичок. Дездемона планує втечу з Лодовико і, щоб залучитися підтримкою Емілії, використовує її соціальні амбіції, обіцяючи їй підвищення до рангу камеристки. Емілія, своєю чергою, зневажає повію Бьянку, тоді як Дездемона воліє гратися в подругу останньої. Драматург майстерно передає наростання сюжетного напруження, яке досягає апогею у фінальних сценах, – обізнаному реципієнту зрозуміло, що йдеться про останню ніч у житті Дездемони, героїні про це невідомо, тобто перед нами типовий зразок драматичної іронії. Відтак мізансцена, де Емілія заспокійливо розчісує

[13] *Vogel P*. Desdemona. A Play About a Handkerchief // P. Vogel. The Baltimore Waltz and Other Plays. – N.Y., 1996. – P. 193.

волосся своїй господині під рівномірно-монотонний підрахунок рухів гребінця – "Дев'яносто сім... дев'яносто вісім... дев'яносто дев'ять..."[14] – сприймається як ідилічна прелюдія до трагічного вибуху, що може перервати її будь-якої миті. Значний емоційний потенціал фіналу пов'язаний і з його можливим прочитанням як своєрідної сцени "п'єта". На мій погляд, Вогель випробовує на міцність сюжетно-жанрову основу джерела: чи здатна п’єса зберегти трагізм і при такій Дездемоні? Виявляється, що так, і тому я б визначила жанр вогелівського твору як трагі-бурлеск, де суб’єктом дії з трагічною провиною (гамартією) стає героїня. П'єса спрямована на реабілітацію жіночого світу, представленого як дисгармонійний, інколи агресивний, сповнений інтриг, навіть брудний, але від того не менш вартий уваги, ніж "героїчний" світ чоловіків. Тим більше, що у ньому, долаючи станові перешкоди, виникають світлі миті справжнього сестринства.

Якщо Вогель не виводить дію за межі часопростору «Отелло», то Моррісон і Бамбер запрошують читача/глядача до альтернативних фікційних світів – у Моррісон це химерна «сіра зона» вічного лімба по той бік життя, у Бамбер – реальність сучасного університетського кампусу, зображена з явним присмаком сатири. Поруч з феміністичними обертонами в них потужно лунає расова проблематика, мабуть, найактуальніша в американському контексті з огляду на багатовікову болючість теми міжрасових любовних стосунків. Згадаємо, що навіть полум’яний противник рабства Дж. Квінсі Адамс у першій третині XIX ст. вважав пристрасть Дездемони до Отелло «протиприродною» через колір його шкіри[15], а наприкінці того ж століття певна Мері Престон доміркувалася до того,

[14] Ibid. – P. 224.

[15] *Adams J.Q*. The Character of Desdemona // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. 43.

що Шекспір, мабуть, помилився, і «Отелло був білим!»[16]. Реверберації закладеного на підсвідомому рівні первісного страху перед змішуванням рас доносяться й до наших днів, потребуючи його винесення на світло розуму.

Мотив «чорно-білих» взаємин у Моррісон та Бамбер пов'язаний не лише з героєм трагедії (чого слід було очікувати), а ще з одним образом, ледь наміченим у Шекспіра. Завершуючи своє есе з нагоди відкриття Фолджерівської бібліотеки у Вашингтоні (1932), професор Дж. Вічер перераховує персонажів, яких Шекспір «лише побіжно торкнувся, чиї імена згадані у текстах, але самі вони так і не з'являються на сцені»[17]. Автор закликає шекспірознавців майбутнього звернути увагу на ці «мерехтливі тіні», щоб силою уяви надати їм тілесність і спробувати осягнути їхній внутрішній сенс. Моррісон і Бамбер немовби відгукуються на цей заклик. У переліку Вічера фігурує, серед інших, згадана Дездемоною (Акт IV, сцена II) служниця її матусі Барбара, від якої героїня почула колись тужливу пісню втраченого кохання (willow song), і яка невдовзі померла від суму. Хоча жодної додаткової інформації про неї трагедія не дає, обидві авторки, відштовхуючись від імені служниці, пов'язують його з північно-африканською Берберією, добре відомою у шекспірівській Англії, а відтак позиціонують Барбару як представницю темної раси, довіривши їй у своїх текстах важливі смислотворчі функції.

«Дездемона» Т Моррісон (2011) – не так традиційна п'єса, як сценарій для синкретичного театрального дійства, що поєднує слово, співи, танець. В ньому, як і в попередньому тексті, також йдеться про долання перешкод між людьми, але поетика його задана іншими параметрами.

---

[16] *Preston M.* Othello // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. 216.

[17] *Wicher G.* Shakespeare for America // Shakespeare in America: An Anthology from the Revolution to Now / Ed. J. Shapiro. – N.Y., 2013. – P. 417.

Вогель не відступає від шекспірівської сюжетної канви, тоді як автори цього твору неначе заповнюють лакуни першоджерела, надаючи слово тим, хто в силу історичних обставин надто довго мовчав. Видатній письменниці сучасності, лауреату Нобелевської премії Тоні Моррісон належить текстуальна частина цієї «Дездемони», тоді як музичний компонент є плодом натхнення малійської співачки, збирачки й аранжувальниці фольклору Рокії Траоре. Вона виступає у ролі Барбари, а також виконує у виставі пісні у супроводі інших вокалістів, спираючись при цьому на багатовікову традицію африканських гріотів, що прославляли подвиги хоробрих вояків за допомогою ритму, інтонації, мелодії. Отже, як зазначає постановник вистави, популярний режисер Пітер Селларс, «ми відчуваємо епічний стиль, в якому історію Отелло могли б розповідати в Африці за часів Шекспіра»[18]. Під акомпанемент хору чорношкірих жінок на сцені перегукуються голоси з потойбіччя. Адже в африканській традиції мертві активно втручаються у світ живих, співіснуючи з ними в єдиному часопросторовому континуумі. Отже, Дездемона та служниця Барбара, уродженка Африки, лише тепер, після смерті, можуть "почути" й "побачити" одна одну не крізь призму расових і класових упереджень, а прямо і безпосередньо – як дві особистості, дві жінки, котрим є що сказати одна одній[19]. Так само дві матері – Дездемони і Отелло – можуть обмінятися скорботою, і, нарешті, герой і героїня отримують час, якого їм не вистачило в трагедії, щоб з'ясувати непорозуміння і розвіяти ілюзії. У цих діалогах, пронизаних, як контрапунктом, музичними лейтмотивами, народжується надія на подолання дихотомій раси, класу,

[18] *Sellars Peter*. Foreword // Morrison T. Desdemona. – L., 2012. – P. 7.

[19] Докладніше див. *Висоцька Н.О.* «Бідна та Барбара»: фоновий шекспірівський образ як персонаж сучасної літератури США» // Філологічні студії. Збірник наукових праць. – 2017. – Вип. 8. – С. 115.

гендеру, які у сучасному світі надто часто унеможливлюють комунікацію у режимі "людина – людина". «Вибачення, на які ми чекали 400 років, нарешті вимовлені», і, зустрівшись віч-на-віч зі своїми «демонами», Дездемона здатна примиритися з минулим і йти назустріч майбутньому[20]. Спільний проект Моррісон, Траоре та Селларса ставить актуальне питання про збереження відмінностей у такий спосіб, щоб вони збагачували особистість, а не були перешкодою на шляху до порозуміння як на рівні окремих індивідуумів, так і в масштабі всієї планети.

Лінда Бамбер (новела «Оголошується конкурс», 2013) також надає своїм (тобто, шекспірівським) героям другий шанс. Вони отримують нове втілення як викладачі кафедри англійської мови і літератури в невеликому університеті на Північному Сході США, залишаючись водночас персонажами «Отелло». Кафедру очолює Дездемона. Саме вона виступає наратором в епізодах, де продовжується історія кохання чорного чоловіка і білої жінки, – в Америці початку XXI ст. «дубль два» завершується happy end'ом. У внутрішньому монолозі героїні з особливою рельєфністю проступає химерна двоїстість персонажів; так, дивуючись недовірі Отелло до своєї дружини, Дездемона не може зрозуміти, як він дійшов до того, що вбив її. І далі вона каже: «Мене. Вбив мене»[21]. Її наратив чергується з фрагментами оповіді від третьої особи, де пропонується теперішній погляд на події шекспірівської трагедії. Обидва плани новели (якщо ця дефініція застосовна до химерного тексту Бамбер, який опирається чіткому жанровому визначенню) поєднує внутрішня тема, що являє собою в'їдливий коментар до начебто «пост-расової» ситуації у США рубежу століть.

[20] *Sellars P.* Op. cit. – P. 11.
[21] *Bamber L.* Casting Call. – P. 33.

Тверезий, дещо іронічний голос Дездемони формує в уяві читача образ типової сучасної інтелектуалки з її загостреним відчуттям смішного та емоційною вразливістю. Завдяки йому створюється підкреслено буденний, matter of fact, тон новели. Фантастичне вихідне припущення – неймовірна реінкарнація героїв «Отелло» в американських професорів і доцентів, які, тим не менше, чудово пам'ятають своє «шекспірівське» минуле, – приймається як даність, в межах котрої розгортається низка трагікомічних, але доволі ймовірних колізій. Об'єктом авторської сатири є неефективність розв'язання «расового питання» в системі освіти США – заважає, з одного боку, опір расово-етнічному урізноманітненню професорсько-викладацького складу з боку університетської еліти, з другого – перегини у впровадженні в життя концепцій «політкоректності» та «affirmative action», що доводять гарну ідею до абсурду. Так, завідувачка кафедри повинна взяти у штат лише афро-американця, тому змушена шукати компроміс між кольором шкіри та кваліфікацією. Не можна не побачити раціонального зерна в обуреній репліці консервативного Брабанціо: «Ти кажеш мені, що авторитет породжується не компетентністю, а залежить від того, чи ти чорний, жовтий, блакитний, або транссексуал?»[22]. Тут у гру вступає Яго зі своїми інтригами; ведучи листування з Дездемоною від особи вигаданого ним блискучого претендента на посаду, він накликає на неї гнів Дожа-декана. Проте все закінчується благополучно завдяки появі здібної чорної викладачки Барбари, яка, зазвичай, вивчає образ своєї тезки з трагедії Шекспіра. У ході розгортання цих перипетій відчужені одне від одного Дездемона та Отелло знову відчувають взаємний потяг, і на цей раз всі непорозуміння, колишні й нинішні

[22] Ibid. – P. 19.

(наприклад, той прикрий для Дездемони факт, що вона бачить злощасний носовичок в руках Барбари), вдається прояснити. Дездемона передає зміст розмови з Отелло у своїй характерній манері: «В цілому, все звелося до питань, як ти, паскуднику, міг вбити мене через якийсь носовичок, як ти міг дозволити Яго переконати тебе, що я хвойда, чому ти не запитав мене, і тощо, тощо, тощо»[23]. Останні рядки основного тексту не лише прямо повертають до першоджерела («O my soul's joy!» – «Отелло», акт II, сцена 1), а й пародіюють відоме звернення до читача у «Джейн Ейр» («О, читачу, о, слухачу, дякую, що прочитав мою історію»). Отже, для протагоністів все закінчується щасливо.

Проте новела має ще подану з точки зору темношкірої Барбари коду, яка надає історії іронічного забарвлення. Жінка розповідає, що бачила уві сні Шекспіра, і він повідав їй про моду на чорних у небесах. Барбара, своєю чергою, радить йому затоваришувати там із Зорою Ніл Герстон і Ленгстоном Гьюзом. Далі він пропонує написати для неї комедію про чорну жінку, що перевдягається білим чоловіком, і «наприкінці п'єси все так перемішується, що поняття чорного і білого втрачають сенс»[24]. Начебто перед нами бажана утопія пост-расової спільноти. Хоча б як це дивно, Барбарі вона не до вподоби. Вона воліла б грати у п'єсі про чорну жінку, яка працює в дійсно, а не формально інтегрованому університеті. Таке важко уявити, але вона прохає пана Шекспіра спробувати… Отже, як і у Моррісон, у творі Бамбер йдеться не про стирання відмінностей, а про їхнє позитивне переструктурування у національній свідомості.

Таким чином, можна зробити висновок, що «переписування» Шекспіра у творах сучасних

[23] Ibid. – P. 38.
[24] Ibid. – P. 40.

письменниць має на меті не так пере-прочитати «Отелло» з перспективи сучасності, як заручитися потужною підтримкою культового англійського драматурга у формулюванні власних позицій щодо поточної соціо-культурної ситуації у США. Використання фабульного каркасу трагедії та/або системи стосунків між її персонажами озброює авторок зручним знаряддям художнього осмислення сучасності. Адже загально-відомість претексту надає йому міфологічного статусу, дозволяючи підставляти в добре знану матрицю-константу нові варіабельні дані щодо конфігурацій гендеру, раси, класу в Америці XXI ст. Для теперішнього гендерного клімату у США симптоматично, що всі три версії централізують жіночий суб'єкт, який отримує право голосу і дії. При цьому розглянуті тексти репрезентують розмаїтість жанрово-формальних і стильових варіантів функціонування шекспірівського дискурсу у культурному полі наших днів: це й монтажно структурована п'єса, дія якої відбувається паралельно основній дії оригіналу («Дездемона» П. Вогель); і вільна сценічна варіація на теми «Отелло» («Дездемона» Т. Моррісон і Р. Траоре); і прозовий текст, що поєднує фантастично-новелістичний сиквел до трагедії з есеїстичним коментарем до неї («Оголошується конкурс» Л. Бамбер). Немає сумніву в тому, що на зміну цим трьом Дездемонам, які в міру обдарованості їхніх створювачок намагаються відповісти на запити свого часу, прийдуть інші, яких потребуватимуть наступні історико-культурні моменти. Адже, принаймні у доступному зору проміжку прийдешнього часу, шекспірівське джерело не виявляє жодних ознак вичерпаності.

УДК: 82.091:556]:[821.111+821.111(73)

Старшова Оксана
(Миколаїв)

Роль водного простору у дискурсі вигнання («Буря» В. Шекспіра та «Заблукалий у кімнаті сміху» Дж. Барта)

Ситуація творця на безлюдому острові послужила приводом для зіставлення п'єси англійського драматурга та експериментальної збірки оповідань американського письменника. Попри значення культурного символізму води як інструменту смерті/відновлення, водний простір також розглядається як засіб відокремлення від соціуму і реактуалізації ідентичності героя. Через необхідність опанування стихіями та світом магії Просперо навчається насамперед підкорювати власну пристрасність, що приводить його до відмови від ідеї помсти. Усамітнення анонімного менестреля дозволило йому переосмислити сенс творчості, відмовитися від наслідування традиції і набути власного авторського голосу. Вигнання на острові, оточеному водою, породило оптимістичний дискурс трансформацій і духовного оновлення. В оповіданні Джона Барта «Аноніміада» водний простір також інтерпретується як безмежний та позачасовий локус існування Літератури.

Ключові слова: *дискурс вигнання, травма переміщення, водний простір, менестрельське шоу.*

Ім'я Шекпіра у багатьох викликає захоплення і здивування – не через офіційний статус його як національного англійського драматурга та поета, а саме через внутрішні смисли та наповненість його текстів. Для нього виявилось можливим в межах певного окремого корпусу текстів (дискусії про авторство не скасовують наявність певної цілісності) створити цілий комплекс

архетипових образів, які з надзвичайною потужністю відображають людські пристрасті, емоції, свідомі або приховані бажання, типи стосунків. Причому мовою, яка охоплює майже всі аспекти людського досвіду, повсякдення та Всесвіту взагалі, природного світу явищ. Одна з універсалій людського існування, увага до якої вписує творчість Шекспіра в ряд великих творів від Гомера до Дж. Джойса, – це визначення людиною свого місця у Всесвіті. Варіантів тут безліч: вічний мандрівник у пошуках пригод і пізнання, блукач, позбавлений власної домівки внаслідок покарання; людина, міцно закорінена у власному домі, оточенні, минулому, або людина, що прагне віднайти свій дім, повернутися додому; вигнанець, той, що пристосовується жити поза межами або той, що опирається чужій реальності, і т. д. У «Бурі» створено образ вимушеного вигнанця, який навчається підкорювати собі світ і перетворювати чужу реальність на фантазійну вигадку, наповнену чудесними створіннями, музичними звуками, атмосферою легкості та спокою.

Тема вигнання і створення нового світу перебуває у самій серцевині американського світосприйняття – адже американська нація (принаймні, її домінантна пуританська складова) починається з травми переміщення, втрати рідної, але ворожої домівки заради освоєння незнайомого, але так само ворожого простору. Вода насамперед створює семантичне поле шляху, а також небезпеки – найпершу трудність становить подолання стихії неосяжного океану, який вимагає витримки, безкінечної віри і сміливості; вода також позначає (майже нездоланний) межовий простір між світами, що унеможливлює повернення і стає символом вигнання; через водний простір відбувається і очищення та хрещення у нову реальність, а відтак і позбавлення від всього старого та обмежуючого. Ці та інші значення води

ми можемо знайти у багатьох творах літератури, в якій присутній елемент наближення до / відкриття Америки. В. Маяковський у циклі віршів про Америку[1] долає бурхливий океан революційних перетворень, щоб дістатися до футуристичного світу технологічних досягнень, стихія води втілює його прагенння долучитися до оновлень, які перевищують відомі можливості людини. У романі «Чарівна казка Нью-Йорка» Джемса Патріка Данліві[2] вода породжує смерть і зумовлює взаємне відторгення героя і міста – Крістіан прибуває до непривітного Нью-Йорка разом з труною дружини, яка померла під час подорожі. Василь Махно у віршах про Нью-Йорк[3] прощається з Європою завдяки масиву океану, перетворюється на рибу – символ Христа як носія духовних цінностей, стає мандрівним Одисеєм, що несе Слово, щоб опинитися у незатишній, холодній атмосфері зимового Нью-Йорку, оточеного водою, пройнятого криком чайок. Для багатьох імігрантів і породжених творчою уявою літературних героїв Америка постає місцем добровільного або насильницького вигнання, у будь-якому разі їм доводиться пересуватися чи то заради втечі, чи то в пошуках нового кращого життя. Утім, імігрантський наратив, пов'язаний з травматичним досвідом відкриття та освоєння Америки потребує окремого дослідження. Дану роботу зосереджено на образі поета у вигнанні, створеному метром американського постмодернізму Джоном Бартом. Йдеться про експериментальну збірку 1968 року

[1] *Маяковский В.В*. Стихи об Америке // Маяковский В.В. Сочинения в двух томах, т. 1. – М. : Правда, 1987. – С. 274-344.

[2] *Donleavy J.P.* A fairy tale of New York. – New York : The Atlantic Monthly Press, 1989. – 341 p.

[3] *Махно В.* 38 віршів про Нью-Йорк і дещо інше. – Київ : Критика, 2004. – 128 с.

«Заблукалий у кімнаті сміху» (“Lost in the Funhouse”)[4], а точніше про заключне оповідання збірки «Анонімаіада» (“Anonymiad”), хоча всі інші слугують тут заднім планом і джерелом смислів.

Приводом для зіставлення Шекспірової «Бурі» та оповідання Дж. Барта послужила не лише схожість ситуацій покинутості на безлюдому острові та спроб освоїти цей простір за допомогою магії. Обидва твори, умовно кажучи, написані у подібні межові періоди розвитку культури: бароко та постмодернізму. Звідси і ілюзорність або магічність подій, і певна хаотичність або фрагментарність структури, і метафоричність мови, і в певних аспектах теми творів, і модальність показування / розказування історії. «Заблукалий у кімнаті сміху» – одна з небагатьох перекладених хоча б російською мовою книг Джона Барта, «Анонімаіада» – значно менше обговорюється літературною критикою, ніж оповідання, розташовані на початку книги. Між тим, саме тут утворюється семантична кода, яка збирає в цілісність усі текстові фрагменти, оскільки головною темою збірки, яка прочитується саме через зіставлення оповідань з різними модальностями, наративними голосами і подієвою наповненістю, є формування творчої особистості письменника, набуття особистого авторського голосу і формування власної концепції мистецтва. Книга «Заблукалого» відбувається також як надзвичайно поліфонічний текст, який пародіює або вступає в діалог з багатьма культурними текстами: збірка в цілому обертається навколо «Портрета митця замолоду» Джеймса Джойса, але тут «працюють» також текстові фрагменти казок (“Once upon a time there was a story that began”), міфів (“Echo”, “Glossolalia”), підліткової літератури (“Ambrose His Mark”, “Water-Message”, “Lost

[4] *Barth J.* Lost in the funhouse: fiction for print, tape, live voice. – New York : Anchor Books, 1988. – 205 p.

in the Funhouse"), «Одисеї» та «Іліади» ("Menelaiad"), екзистенціалістського наративу ("Night-Sea Journey"), літературної саморефлексивної прози ("Autobiography", "Title", "Life-Story").

«Анониміада» – це легенда про безіменного поета, якого внаслідок придворних інтриг обманом заманюють на безлюдий острів і залишають там з дев'ятьма амфорами-музами, наповненими вином. Герой пише свою оповідь на шкірах кіз, яких він ловить на острові, випиває вино з амфор і відправляє амфори зі своїми текстами у море. Оповідь складається із Вступу ("Headpiece"), основної частини і Закінчення ("Tailpiece"), де власне розповідається історія поета, починаючи з його життя в Арголісі і до теперішнього часу на острові. З його самохарактеристик читач дізнається, окрім всього іншого, що він ніколи не був традиційним поетом, а дивакуватим і простакуватим менестрелем. Це називання «менестрель» має додаткові смисли, оскільки асоціюється зі специфічно американським театром менестрелів, що виник у XIX столітті, в якому білі актори у чорному гримі виконували ролі дурників і блазнів. Це суто розважальне шоу мало смішити публіку через демонстрацію недоумкуватості акторів. Його расистський присмак зумовив недовге існування такого роду розваг, проте важливим залишився образ наївного менестреля, яким був анонімний поет у придворному житті і залишався більшу частину свого перебування на острові. Щоправда, герой Дж. Барта долає свою обмеженість, усамітнення сприяє трансформації його творчої сутності від довірливого наслідувача традиційної поезії до екзистенційного автора, існуючого разом з і у своєму тексті, який перебуває у невпинному сумніві щодо свого майбутнього як автора текстів і творця світів.

Одна з функцій водного простору, що зближує «Анониміаду» з «Бурею», полягає у відокремленні від соціуму і можливості усамітнення, а відтак і переосмислення своєї ідентичності та свого минулого. Людина отримує час для самозанурення, свободу від умовностей і необхідність пристосування до нової реальності. Дискурс вигнання, негативний за назвою, виявляється сповненим оптимізму: переживши первісну травму зіткнення з невідомим, людина отримує екзистенційну свободу створення себе наново у новому контексті. Водорозділ унеможливлює повернення назад і стає інструментом для перетворень.

Просперо оволодіває островом, його істотами, а найголовніше – магією, завдяки якій навчається підкорювати стихії, щоб врешті-решт провести складний обряд помсти, а насправді пройти власну ініціацію – навчитися підкорювати власну пристрасність та емоційність, позбавитися імпульсивності і навчитися приймати людину такою, як вона є у своїй величі, красі та ницості. Тож буря морська символізує і вирування душевних поривів: як Просперо використовує бурю для своєї помсти-прощення, так він і опановує свій внутрішній світ.

В «Анониміаді» сутнісні трансформації героя-наратора представлені через іронічну модальність і відбуваються в іншому регістрі. Анонімний менестрель опановує не стільки острів, скільки врешті-решт власну творчу майстерність. Його травма пов’язана насамперед з відокремленням від соціуму, а дійсність острова відторгнення не викликає – навпаки, менестрель потрапляє в ідилічний простір прекрасної природи, де бігають козочки, а вино з амфор-муз слугує постійним джерелом натхнення. Для нього проблема полягає в іншому – у відсутності слухачів, і саме це спричинює

творчу кризу поета, але знову ж лише для того, щоб він пройшов власну ініціацію в мистецтво Слова.

В «Аноніміаді» значення водного простору значно розширюється: після запліднення амфор письмом і сім'ям поета (амфора виступає як символ утроби, материнського лона) вони відправляються у безмежний та позачасовий простір океану. Ці закодовані послання шукають свого реципієнта серед численних можливих читачів в усьому світі. Тут варто згадати інше оповідання збірки «Водне послання» ("Water Message"), де хлопчик віднаходить у морі пляшку з текстом всередині, але текст неповний – час та вода зтерли зміст, залишивши лише зверенення на початку "To Whom It May Concern" та фінальний підпис "Yours Truly". Це провокує юного героя на пошуки слів та смислів, саме через цю ініціацію словом він стає письменником і автором «Заблукалого у кімнаті сміху». Так Дж. Барт втілює свою ідею циклічності літератури, відсутності її лінійного розвитку, адже кожний новий текст органічно вписується у весь літературний простір, за необхідності заповнюючи існуючі лакуни.

Інша літературна проблема, яка іронічно представлена Дж. Бартом у збірці, пов'язана з встановленням ступеню присутності автора у своєму тексті та його авторитетності у володінні значеннями. Амфори із закодованими посланнями час від часу повертаються до анонімного менестреля, але він не здатен їх прочитати. Варіантів тут може бути два: або інші читачі перекодували тексти, додавши нових смислів, або автор змінився настільки, що не співпадає із собою колишнім. Сенс літературного коду полягає не в тому, щоб він був доступним лише для одного читача, анонімний менестрель відпускає свої твориння саме для того, щоб їх можна було прочитати у будь-якому просторі і часі, а відтак, щоб вони могли розширити до

нескінченності поле свого існування. Цим позачасовим простором існування історій стає вода.

Таким чином, культурний символізм води як інструменту смерті та джерела очищення у В. Шекспіра та у Дж. Барта набуває реалізації через модус вигнання. Вода служить засобом відокремлення від людей, а отже, і зняття, звільнення від соціальних та моральних конвенцій. Оволодіння зовнішнім – водним простором у всіх його іпостасях (руйнівних стихій та плину потоків) набуває значення у його переносі на внутрішнє – підкорення власних пристрастей, магії, набуття літературної майстерності. У всій своїй поліфункціональності та багатозначності вода сприяє народженню нової духовної сутності та/або творчого піднесення. У Джона Барта водний простір розглядається також як місце існування Літератури, як безмежний і безчасовий потік, який породжує, змінює, а головне НЕСЕ Слово.

УДК: 82.111+821.161.2 Шекспір, Вовк

Смольницька Ольга
(Київ)

Шекспірівський міф у вибраній творчості сучасних українських поетів (на прикладі Нью-Йоркської групи): компаративний аналіз

У статті розглядається компаративний аспект шекспірівського міфу як переосмислення класичних сюжетів, образів, символів на прикладі вибраної творчості поетів Нью-Йоркської групи. До уваги беруться вірші української письменниці в Бразилії Віри Вовк, українського письменника у США Богдана Рубчака, а також експериментально – поезії авторок українського походження Анни Ахматової та Ірини Гончарової. Подано гамлетіану всіх чотирьох поетів, розкрито український і бразильський контексти новоствореного образу Гамлета. Аналізується міфологічний підтекст «Гамлета». Для порівняння задіюються трагедія «Ромео і Джульєтта» та «Венеціанський купець» як матеріал вибраних поезій Віри Вовк. У зіставленні з оригіналами аналізується мотивація вчинків героїв, порівняно різні переклади ключових реплік, необхідних для дослідження. Сюжет «Гамлета» зіставляється з давньогрецьким міфом про трагедію роду Атреїв. Робота має теоретичне і практичне значення.

Ключові слова: *Шекспір, Віра Вовк, Богдан Рубчак, Нью-Йоркська група, переклад, міф, алюзія, компаративний аналіз.*

Сучасне українське шекспірознавство плідно розвивається і як теоретичне, і як практичне, часто – із задіянням перекладацьких методик (Л. Коломієць, Т. Некряч, М. Стріха, Н. Торкут та ін.), причому є підстави стверджувати про невпинне залучення ним

здобутків перекладознавства, психології, філософії, педагогіки тощо. Шекспірівська проблематика нерідко актуалізується при аналізі навіть тих творів, що належать іншим епохам і культурам, зокрема, українській. Так, перспективний компаративний підхід у новітньому вивченні шекспірознавства, причому у річищі міфології з огляду на складність і насиченість шекспірівських текстів. Ці спроби вже успішно здійснювалися (докладніше про міфи у творах В. Шекспіра та фройдистська інтерпретація, у тому числі, мотивація трагічного кінця Офелії – у монографії Н. Зборовської (1962–2011) «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури», 2006; нарис українського шекспірознавства і експериментального обігрування образу Гамлета[1]).

На цій підставі у річищі міфологізму та неоміфологізму цікаво розглянути шекспірівський міф у поезіях авторів Нью-Йоркської групи (НЙГ). Зокрема, це українська письменниця, перекладачка, науковець, мисткиня і культуртрегер у Ріо-де-Жанейро Віра Вовк (далі ВВ, автонім Віра Лідія Катерина Селянська, або Віра Остапівна Селянська, Wira Selanski, 1926 р. н., Борислав, з 1939 р. в еміграції) і український поет та науковець Богдан Рубчак (далі БР, 1935 р. н., Калуш, Прикарпаття, з 1948 р. – США). Творчість названих поетів уже аналізувалася в Україні – або в контексті НЙГ, або кожного індивідуально: літературознавчо, лінгвістично чи біографічно (Н. Анісімова, О. Астаф'єв, О. Бровко, Ю. Григорчук, А. Дрозда, І. Жодані, І. Калинець, Н. Колісниченко-Братунь, М. Коцюбинська, С. Майданська, Н. Науменко, С. Ожарівська, Т. Остапчук,

[1] *Смольницька О.* Трансформація аристократичного жіночого образу в любовній ліриці англійських поетів доби пізнього Ренесансу і бароко: практичний аспект / О. О. Смольницька // Сучасні дослідження з іноземної філології : Зб. наук. праць. – Ужгород, 2017. – Вип. 15. – С. 153-169.

А. Понасенко, В. Просалова, Г. Сюта, Л. Тарнашинська, В. Шевчук та ін.), в США (Б. Бойчук, Г. Грабович, Л. М. Залеська Онишкевич) та в Польщі (Т. Карабович), але існують аспекти, що вимагають контекстуального і компаративного висвітлення.

Мета статті – аналіз шекспірівського міфу на прикладі вибраних поезій ВВ і БР. Відповідно мета передбачає такі **завдання:** 1) окреслити гамлетівську проблему переломних періодів українського перекладознавства та вітчизняної інтелігенції взагалі; 2) дослідити трагедію «Гамлет» у компаративному аспекті, узявши за основу міф; 3) відповідно до здійсненого аналізу розглянути образи Джульєтти, Порції і Гамлета у ВВ та Гамлета у БР, а також розширити шекспірознавчий дискурс матеріалом інших українських поетів.

Незважаючи на те, що це суперечить хронології написання шекспірівських п'єс (приблизно 1594–1595 рр. – «Ромео і Джуєльтта», 1596 р. – «Венеціанський купець», 1600 – 1601 рр. – «Гамлет»), варто спочатку проаналізувати мотиви «Трагічної історії Гамлета, принца данського», навівши український контекст. До того ж, гамлетіана ширше висвітлена в українській культурі – у тому числі НЙГ.

Гамлетівська проблема постає на переломі епох та у поворотні моменти, причому як індивідуально, так і у загальному масштабі. М. Стріха здійснив аналіз українських перекладів знаменитої гамлетівської репліки (I, 5) *"The time is out of joint; O cursed spite, / That ever I was bom to set it right!"*[2], назвавши ці слова «життєвим кредо гуманіста»[3]. Складність перекладу цієї фрази

[2] *Shakespeare W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark / W. Shakespeare // The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – London : Harper Collins Publishers, 2006. – P. 1091.

[3] *Стріха М.* Український художній переклад: між літературою і націєтворенням / Максим Стріха. – К. : Факт – Наш час, 2006. – С. 260.

полягає і в афористичності, і у «спокійній рішучості» Гамлета[4] – отже, для адекватного відтворення слід працювати над цим текстом не тільки лексично, але й філософськи, тобто перекладач сам має бути Гамлетом – інша річ, що кожна епоха пропонує свої проблеми та варіанти їхнього розв'язання; текст трагедії може сприйматись як конструкція, але і як ключ до перемоги або передбачення ситуації. На думку М. Стріхи, найточніше – і формально, і змістовно – афоризм перекладений Г. Кочуром: *«Звихнувся час наш. Мій талане клятий, / Що я той вивих мушу направляти!»*[5], причому одна з причин досконалості полягає і в тому, «що в цій репліці закодоване і його власне [Кочурове. – ***О. С.***] життєве кредо»[6]. Історичний досвід і культурний контекст демонструють, що ідеали Ренесансу виявилися сув'яззю до нових поколінь, у тому числі XXI ст., отже, є підстава стверджувати про універсалізм згаданого кредо. Ці слова можна назвати принципами справжнього інтелігента й інтелектуала – у тому числі інший афоризм, який належить Марцеллу, дія перша, сцена 4: *«Якась гнилизна в Данському королівстві»*[7] (пер. Гр. Кочура, у Л. Гребінки: *«В державі датській завелась гнилизна»*[8] (тут і далі, окрім коментованих, переклад цієї трагедії Л. Гребінкою), причому «держава данська» може означати і світ або епоху взагалі.

Згадане кредо стосується творчості ВВ. Прикметно, що ВВ активно спілкувалася з шістдесятниками (причому

[4] Там само. – С. 261.

[5] *Шекспір В.* Гамлет, принц данський [Пер. Гр. Кочур] / Вільям Шекспір / З англійської драматургії // Кочур Г. П. Друге відлуння: Переклади / Авт. передм. М. О. Новикова / Григорій Кочур. – К. : Дніпро, 1991. – С. 440.

[6] *Стріха М.* Цит. вид. – С. 262.

[7] *Шекспір В.* Гамлет, принц данський [Пер. Гр. Кочур]... – С. 433.

[8] *Шекспір В.* Гамлет, принц датський [Пер. Л. Гребінка] / Вільям Шекспір // Шекспір В. Твори в 6-ти тт. – Т. 5 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєєнко, Н. Модестової та Д. Наливайка. – К. : Дніпро, 1986. – С. 26.

і приїжджаючи до України), а також підтримувала контакт з Гр. Кочуром. Це пояснюється об'єднанням українських інтелектуалів, духовної аристократії, близької принципами ВВ. Тут варто назвати постійне самопізнання, активну життєву позицію, стоїцизм. Тезу про час, який «звихнувся», нагадує неодноразово повторюваний вислів ВВ про «наш на ганчірки розтерзаний світ»[9]; як порятунок, відновлення колишньої гармонії письменниця пропонує християнський світогляд, вимогливість до себе – у тому числі до власних текстів, відточування форми і змісту, прагнення передавати «не тільки оригінальну думку чи цікавий образ, але сутність, де не можна викинути жодної протинки»[10]. Прагнення рівноваги споріднює ВВ з нео-класиками, хоча її творчий метод надзвичайно широкий, причому без прямих впливів, тут скоріше несвідомі елементи таких течій, стилів, напрямів, шкіл та ін.: неоміфологізм, магічний реалізм, символізм, сюрреалізм (хоча авторка не дотримується автоматичного письма[11]), тощо.

Можна виокремити тяглість гамлетівського міфу в культурі до XXI ст. Але цікавий факт, що в самій трагедії «Гамлет» закодовані імпліцитний міф, або міфеми. По-перше, з реальної скандинавської події (зафіксованій у хроніці Саксона Граматика) про Амлета, Фенґо, Ґеруту та ін. Шекспіром створено міф (хоча сюжетно і текстологічно як «Саґа про Амлета» з «Діянь данів», так і трагедія багато у чому збігаються), оскільки персонажам приписано іншу мотивацію вчинків і, відповідно, інший світогляд. По-друге, у тексті можна спостерегти архетиповий мотив родинної помсти, наявний у багатьох міфах – наприклад, у трагедії роду Атреїв. Так, поведінка

[9] Лист Віри Вовк Ользі Смольницькій від 24 вересня 2011 р. *(З особистого архіву Ольги Смольницької).*

[10] Там само.

[11] Там само.

Гамлета нагадує Орестову схему, оскільки давньогрецький герой убив свою мати (Клітемнестру) і її коханця за підступно вбитого батька (царициного чоловіка Агамемнона). У Шекспіра Клавдій – брат короля, у міфі це Еґісф, що був Агамемнону двоюрідним братом. Причетність до вбивства лежить на Гертруді (а у міфі Клітемнестра власноручно вбила Агамемнона).

На жаль, переклади цього здебільшого не передають: у Л. Гребінки розкаяна королева відповідає на синові звинувачення: *«Звернув мені ти очі в глиб душі: / У ній тепер я чорні плями бачу»* (дія третя, сцена 4)[12], у Гр. Кочура: *«Мене ти змусив заглянути в душу, / І там я бачу стільки чорних плям»*[13], тоді як в оригіналі: *"Thou turn'st mine eyes into my very soul; / And there I see such black and grained spots"*[14]. *Grained* – багатозначний епітет: «зернистий», «фарбований (під дерево/мармур)», тощо. Але тлумачення цієї лексеми можна відтворити як «фарбований червцем (кошеніллю)», "a variety of red dye"[15], тобто плями – яскраво-червоні, а отже, криваві, причому кров проникає до самої сутності (адже *grain* – синонім до kernel, зерно, ядро»[16]). Ця кров не просто наявна як минуле, а й волає про помсту. Українською *grained* можна відтворити і як «червоний», і як «кривавий», і як «багряний» (варіюючи відтінки червоного, наголошуючи на яскравості: «шарлатний», «шарлаховий», «червоногарячий» тощо, причому конотація має бути тривожною).

На цій проблемі – компактності англійської мови – наголошував Корній Чуковський («Высокое искусство»),

[12] *Шекспір В.* Гамлет, принц датський [Пер. Л. Гребінка]… – С. 72.
[13] *Шекспір В.* Гамлет, принц данський [Пер. Гр. Кочур]… – С. 489.
[14] *Shakespeare W.* The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark… – P. 1108.
[15] Hamlet. ACT III SCENE IV. – Available at: http://www.shakespeare-online.com/plays/hamlet_3_4.html. – Accessed: 14.02.2017.
[16] Ibid.

аналізуючи переклад М. Лозинського: скутий еквілінеарністю, перекладач випустив у репліці королеви епітети, через що постраждав зміст: «В подлиннике, например, королева прерывает филиппику Гамлета следующим знаменательным возгласом: «Ты направляешь мои глаза в мою душу, и там я вижу такие черные и красные пятна». Какая, спрашивается, этому возгласу будет цена, если из него выбросить *красные* пятна? Ведь ими королева свидетельствует о своем кровавом преступлении. Между тем их-то и нет в переводе.

Ты обратил глаза мне прямо в душу,
И в ней я вижу столько черных пятен…[17].

Звичайно, можна «чорні плями» сприймати як натяк на «чорну душу» або на «чорну справу» (злочин), але прямої вказівки на роль Гертруди у вбивстві тут не помітно. З прикладною метою є спроба відредагувати (обома мовами) перекладені рядки – показати, що Гамлет як ожиле сумління звернув королеві у душу очі *її самої*, а не *свої* (тоді як у цитованих еквілінеарних перекладах не сказано, чий зір мається на увазі, і виходить, що це очі самого Гамлета[18]; у перекладі Гр. Кочуром першого рядка такого misunderstanding не спостерігається): *«Мені мій зір ти в душу обернув: / В ній стільки плям, і чорних, і багряних»*, або: «*Мой взор ты обратил мне прямо в душу: / В ней столько пятен, черных и кровавых»*, хоча наведені пропозиції експериментальні й аж ніяк не досконалі. Так, російською *grained* можна передати і як «алый», архаїзовано – «рдяный», виникає асоціація про труп, закипілий кров'ю (тобто засохла кров таки «зерниста»). Епітет «кривавий» розрахований на аудиторію, адже слухачі мали (і мають) миттєво здогадатися про

[17] *Чуковский К.* Высокое искусство / Корней Чуковский // Чуковский К. Собрание сочинений в 6-ти т. – Т. 3. – М. : Художественная литература, 1966. – С. 452.
[18] Там само.

причетність королеви до вбивства. Отже, репліка Гертруди – це не риторичне каяття, а свідчення про злочин (можливо, мимовільне, від сильного емоційного враження).

Інший момент. Гамлет звинувачує Гертруду в кровозмісному зв'язку. Тут можна згадати й історію царя Ірода Антипи, який узяв шлюб з Іродіадою, дружиною свого зведеного брата Філіппа, і пророк Іоанн викривав це як кровосуміш. Ці сюжети об'єднує те, що обидва негативні герої спочатку вступили у незаконний зв'язок з дружинами своїх родичів, і лише після злочину офіційно взяли шлюб. У Гамлета є друг Горацio – в Ореста це Пілад (звідси крилатий вислів про нерозлучних друзів «Орест і Пілад»). Роль Електри певною мірою виконує Офелія – але в Шекспіровій інтерпретації це скоріше туга за несправдженою Електрою. Якщо розглядати «Гамлета» за старозавітною моделлю, то родова помста, або повстання синів (тут – сина) на батька (квазібатька – Клавдія) також помітна. Тінь батька Гамлета – виразник несвідомого (архетип Тіні за К.Ґ. Юнґом). Аполлон промовляє до Ореста вустами дельфійського оракула про необхідність помсти і покару, якщо герой цього не здійснить. Отже, в обох текстах наявний певний перегук. Про це свідчать навіть деякі деталі: Орест, як будь-який чоловік високого походження в Елладі, пройшов курс наук, і врешті героя, невпізнаного іншими, упізнає старий учитель; Гамлет повернувся з Віттенберзького університету, де отримав, звичайно, класичну освіту. В обох творах головні герої розглядаються не як юнаки, а як зрілі мужі (згідно з вимогами тієї доби). Зрозуміло, що у Шекспіра прозорі алюзії на сучасну йому добу й навіть на конкретну (не з'ясовану досі) персоналію. Герої трагедії недарма «в одинадцятому столітті зайняті ренесансними пошуками себе… Ельсінор реальний був

зовсім інший»[19], отже, це умовна Данія, і середовище не язичницьке (слід врахувати й те, що дани хрестилися пізніше, аніж інші скандинави).

На думку фахового англіста, перекладачки, тримовної письменниці Ірини Гончарової (Київ), Тінь батька Гамлета – це Бог-Отець, сам Гамлет – Бог-Син (звідси його смерть – офіра), Горацio – один з апостолів, Офелія може розглядатись як Марія Магдалина, Полоній – хтось з несправедливо вбитих священиків (гіпотези висловлені у приватному повідомленні 2016 р.). Прикладів останнього можна навести багато, згадуючи й просто зверхників – наприклад, каменування Адонірама, начальника над податями (3 Цар. 10 : 18). Полоній виступає як підставна особа (Гамлет убиває його, схованого, гадаючи, що це Клавдій) – Адонірам виступив посередником від царя, Ровоама, бажаючи перемовин з десятьма колінами Ізраїлевими, які повстали на правителя.

Якщо розвивати цю логіку, то прихід Фортінбраса – це панування Нового Завіту (милосердя) над Старим (кров'ю). Отже, фінал побудований на милосерді. Також цікава деталь: якщо Орест убиває Егісфа під час жертвопринесення, то Гамлет нездатний вбити Клавдія, доки той молиться, бо інакше розкаяна душа потрапить до раю, а нерозкаяний та непрощенний перед смертю батько принца змушений горіти у пеклі. Антична і біблійна (особливо старозавітна) база були необхідними атрибутами сучасних Шекспіру освіти, культури тощо, тому виявлялись як паттерни у творчості й несвідомо. Звичайно, тут не йдеться про цілковите наслідування міфу – у цьому й полягає складність трагедії «Гамлет».

[19] Камертон настрою : радіопередача – бесіда про V Міжнародну наукову конференцію «Вільям Шекспір і дискурс вигнання»: 7 жовтня 2016 р. на 21.20, повтор 9 жовтня 2016 р. на 18.40 [інтерв'ю О.Б. Гладій з М.В. Стріхою]. – Аудіофайл. *(З особистого архіву Максима Стріхи).*

Гамлетіана певною мірою наявна у творах пізніших епох – наприклад, у романі Анатоля Франса «Боги прагнуть» (1912): прямо ототожнюючи трагедію Еваріста Ґамлена з міфом про Ореста (символ – картина художника), а Елоді – з Електрою, автор так само, як і Шекспір, змальовує нереалізованість Аніми: на відміну від Електри в оригіналі, ні Офелія, ні Елоді нездатні до кінця врятувати Гамлета/Еваріста. Мотив крові наявний у всіх трьох джерелах: міфі, трагедії «Гамлет» і романі. Так само тут показана ілюзія – сподівання на очищувальну функцію крові. Так, мрійний митець Еварист стає членом революційного трибуналу, вірячи в очищення терором і прагнучи врятувати націю. Отже, і цей герой накладає на себе місію – «виправляти вивих» часу, і в обох персонажів ця місія виявляється понад їхні сили. Таким чином, в А. Франса міф про Ореста і Електру *явний*, міф про Гамлета – *імпліцитний*.

Слід зазначити, що трагедія персонажів усіх трьох перелічених джерел полягає у фатумі, у тому, що в інший спосіб неможливо досягти мети (прикметно, що в усіх названих текстах ідеться про порятунок, а також є конфлікт з матір'ю – прямо чи зашифровано, алегорично, метафорично). Як і Гамлет, Еварист гине (на гільйотині), і з цією смертю закінчується терор.

Можна виокремити й спільний для всіх цих джерел мотив безумства: Орест – Гамлет – Еварист; Офелія божеволіє, а Елоді близька до безуму, заражаючись ним від коханого, як жертва масової істерії чи масового психозу: у сексуальному екстазі вона, «вакханка», вимагає від Евариста, щоб він послав і її на гільйотину, як усіх своїх жертв[20]. У трьох названих джерелах – типова психоаналітична модель (укорінена у міфі): поєднання

[20] *Франс А.* Боги жаждут / Анатоль Франс // Великой французской революции посвящается : Сборник : Пер. с фр. / Вступ. статья В. Седых ; Коммент. С. Брахман. – М. : Худож. лит, 1989. – С. 409.

Еросу і Танатосу. Те ж саме стосується образів Офелії/Елоді: перша має неплатонічні стосунки, у сцені божевілля мішає пісні з танатологічним та еротичним змістом і, урешті-решт, гине (прикметно, що для вінків обирає рослини із сексуальною і водночас танатологічною символікою – це квіти, *«Що грубі пастухи йменують бридко, / Стидні дівчата ж звуть мертвецьким пальцем»*[21] (дія четверта, сцена 4); друга, Елоді, і духовно, і неплатонічно кохає головного героя, заплямованого вбивствами (хоча, на відміну від Гамлета, Еварист власноруч не вбивав), але після його страти знаходить собі іншого коханого, причому тілесно (душевно ж вона, вочевидь, віддана покійному Евaристу).

Інший приклад – лірика Анни Ахматової (з огляду на українське коріння Ганни Горенко). Її відомий вірш «To The Londoners» (1940) навіяний Другою Світовою війною, текст – апокаліптичний, і в епіграф недарма винесено цитату з Об'явлення, що у перекладі І. Огієнка: «І сталась на небі війна», «І сталась на небі війна: Михаїл та його Анголи вчинили зо змієм війну. І змій воював та його янголи, та не втрималися, і вже не знайшлося їм місця на небі» (Об'яв. 12 : 7–8). Для ліричної героїні війна – *«двадцять четверта драма Шекспіра»*, яку *«часу безпристрасна пише рука»*[22] (тут і далі переклад вірша мій. – ***О. С.***). Людині XX ст. пропонується вибір: або вічне мистецтво (від якого можна абстрагуватися, не застосовуючи до реальності), або бачити реальність як є: *«Краще хай Гамлета, Цезаря, Ліра / Нам прочитає свинцева ріка; / Краще сьогодні голубку Джульєтту / Співом щемким проводжати в труні, / Чи зазирати у вікна Макбету / З найманим вбивцею в миті страшні…»*[23].

[21] *Шекспір В.* Гамлет, принц датський [Пер. Л. Гребінка]… – С. 97.

[22] *Ахматова А.* To The Londoners [білінгва] / Анна Ахматова / З російської переклала та прокоментувала Ольга Смольницька. – Автор. комп. набір. – К., 2013. – С. 2. (*З неопублікованого архіву Ольги Смольницької).*

[23] Там само. – С. 3.

Лірична героїня (у тексті – без ґендерних ознак, просто універсальний представник людства або епохи), як біблійний пророк /пророчиця, жахається власному видінню, але попереджає сучасників про трагедію: *«Только не эту, не эту, не эту, / Эту уже мы не в силах читать!»*[24]. Цей вірш можна назвати передчуттям, поетичною профетичністю – і пророцтво Ахматової справдилося вже наступного року, 1941. Водночас цей вірш можна назвати виявом синдрому Кассандри.

У XXI ст. гамлетівський міф постає так само переосмислено, причому іронізовано, але ця іронія не заступає загальної трагічності. Так, у новому неопубліко-ваному вірші ВВ «Гамлетові на день народження» (2017) текст може бути віднесений до універсальної постаті, а не тільки шекспірівського прототипу:

Я хотіла подарувати тобі ажурне небо,
Але в тебе краще, з кучерявими хмарами.
Бажала віддати тобі всі африканські фіялки,
Але в тебе цвітуть пахучі, а мої – без аромату.
Марила тобі надіслати сіро-жовтого «бень-те-ві»[25]*,*
Але в тебе в саду власний співак-соловій.
Урешті, залишилось написати тобі поезію,
Але що вона побіч горіхового торта твоєї Офелії?»[26]**.**

Тут Гамлета і Офелію введено у бразильський контекст, але цей вірш, як і взагалі твори ВВ, лишає можливості реципієнту домислити канву: цілком вірогідно, що новітні шекспірівські герої перебувають за межами Бразилії (на відміну від ліричної героїні, адресантки). Бразильська екзотичність (африканські фіалки – часто згадувані ВВ у поезіях, пташка бень-те-ві)

[24] Там само. – С. 1.

[25] Бень-те-ві – бразильська пташка, чия назва з португальської означає «я тебе бачу»: іменується так через омонімічність співу до цих слів.

[26] *Вовк В.* Гамлетові на день народження / Віра Вовк // Лист Віри Вовк до Ольги Смольницької від 14 лютого 2017 р., 20:59.

контрастують з питомою реальністю Гамлетової Батьківщини. Водночас тут можна казати про два полюси духовності: Гамлет постає духовним, свідомим свого коріння, але наприкінці зрікається поезії (сакрального) заради профанного – «горіхового торта». Ця деталь свідчить про діалог текстів, оскільки горіховий торт як приманка від земної супутниці інтелектуала фігурує у перемежованій віршованими монологами повісті ВВ «Спілкування з опалевим метеликом» (2012), де наявний конфлікт авторки верлібрів, метелика Морфо (Аніми та виразника духовності) і деспотичної, але сексуальної професорової дружини, Таїси, що й спекла горіховий торт як символ псевдохатнього вогнища – а насправді пут і оральної фіксації[27].

Отже, переосмислена Офелія XXI ст. постає непоетичною (утім, у Шекспіровому першотворі вона теж має профанні риси, а Вс. Мейєрхольд при постановці «Гамлета» навіть хотів у сцені безумства виводити Офелію вагітною). Гамлет у Шекспіра умовний данець, у ВВ – так само. Водночас відроджена (воскресла) Морфо доходить мудрого прощення, компромісу між ідеальним і реальним, кажучи і про матеріальні потреби – зокрема, те, що не зуміє спекти горіховий торт[28].

На відміну від досліджених поезій ВВ, вірш БР «До Гамлета» створений канонічною формою (хоча обидва поети практикують і класичну, і довільну форми, володіючи різними стилями). У цьому тексті наявний танатологічний аспект – популярна сцена на кладовищі: Гамлет тримає череп колишнього блазня, Йорика. Філософська основа Рубчакового тексту виразна: *«Не перша з книг чи остання / не мудрість сухого історика –*

[27] *Вовк В.* Спілкування з опалевим метеликом / Віра Вовк // Вовк В. Диптих / Віра Вовк. – Ріо-де-Жанейро – Львів : БаК, 2013. – С. 39.
[28] Там само. – С. 59.

відповість на всі ці питання / череп старого Йорика»[29]. На відміну від Шекспірового твору, тут немає іронізування (наприклад, гробар в оригіналі вже не відрізняє життя від смерті через свій специфічний фах), але певною мірою іронія наявна у вислові *«скарб із жовтої кості»*[30], тобто череп (до речі, «жовта кість» – ідіома українського фольклору, а не лише зоровий образ). Ліричного героя *«навчить бо жити, вмирати / його жахлива усмішка»*[31], причому смерть тут маскулінна (Йорик): можливо, привид матеріалізується й приходить забрати живого, але, цілком вірогідно, це архетип несвідомого – Тінь. Отже, картина здійснюється в уяві ліричного героя.

Повертаючись до аспектів жіночності у «Гамлеті», слід зазначити, що це питання інтерпретоване вже згадуваною київською поетесою Іриною Гончаровою (далі ІГ). Так, її танатологічний вірш «Последний день Тени отца Принца Датского» (2016) створено як сублімацію, причому тут змальовується ставлення до жіноцтва крізь призму образу конкретної фемінінної постаті:

Гертруда? Бог с ней. Мое мненье,
Что с бабами одно мученье.
Живая, тень – все без сомненья
Одна морока и порок.
Их сторонись. Под каблучок
Считай, попал под гильотину.
Советую тебе как сыну»[32].

[29] *Пастух Т.* Нью-Йоркська група поетів: розкіш промовляння / Тарас Пастух. – [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://litakcent.com/2016/09/23/nju-jorkska-hrupa-poetiv-rozkish-promovljannja/. (Дата звернення: 13.02.2017).

[30] Там само.

[31] Там само.

[32] *Гончарова И.* Последний день Тени отца Принца Датского / Ирина Гончарова. [Электронный ресурс]. – Режим доступа : https://www.stihi.ru/2016/01/18/9065. – Дата создания: 18 января 2016.

У Шекспіровому першотворі Гамлет звинувачує жінок узагалі, дізнавшись про материнський злочин, і переносить своє ставлення на Офелію, нападаючи на неї як у монологах наодинці, так і під час діалогів з нею (так само – під час спілкування з королевою). В ІГ Тінь Гамлетового батька звертається до вбитого сина у підпаленому замку – вірш починається так:

Спасибо, сын. С твоим уходом
Мне стало как-то проще жить.
Все, ты не станешь больше выть:
«Быть иль не быть?» Какого черта
Полез ты в тот водоворот
Вопросов вечных и досужих?»[33].

Дух, примара іде зі згарища (міфологічний мотив), але водночас це і юнґіанська Тінь, тобто вона живе у несвідомому Гамлета, доки той був живий. Треба зазначити, що вірш ІГ не спеціальна стилізація, але інтуїтивний зв'язок з шекспірівською добою (а відтак – її світоглядом) тут добре простежується; водночас це сучасність, іронія, яка переходить у сарказм – і цим підкреслюється трагічність.

Отже, і для БР, і для ВВ, і для інших сучасних авторів «Гамлет» постає міфом і метатекстом. Відштовхуючись від цього твору як моделі, автори створюють свого Гамлета – і трагедію, і героя, причому це Гамлет уже XX і XX ст.

У ВВ наявні обігрування, причому сучасні, інших класичних персонажів. Так, це збірка «Жіночі маски» (1994), яка неодноразово аналізувалася та вірші якої класифікувалися (Т. Карабович[34], М. Коцюбинська, Т. Остапчук, О. Смольницька та ін.), але варто звернути

[33] Там само.

[34] *Karabowicz T.* Idiomatyczny dyskurs prawdy w tomiku wierszy poetki Wiry Wowk *Kobiece maski* / Tadeusz Karabowicz // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – S. 139–144.

увагу на два шекспірівські образи, оригінально розроблені. Це Джульєтта і Порція (позитивна героїня комедії «Венеціанський купець – жанр названий вельми умовно, з вимогами як на той час, але не відповідно до сьогодення).

Інша трагедія, «Ромео і Джульєтта», так само популярна у наступних поколінь митців. У ВВ вірш «Джульєтта» (польський переклад Т. Карабовича – "Julia") наголошує на романтичності, дещо умовності образу та нетривалості юного життя героїні: *«я – вигадка чи дійсність? / пуп'янок рожевий, зів'ялий рано»*[35]. Це можуть бути слова брата Лоренцо – опис дії рідини у фіалі, летаргійного сну (дія четверта, сцена 1): *«Троянди уст твоїх і щік зів'януть, / Обернуться на попіл неживий»*[36] – *"The roses in thy lips and cheeks shall fade / To paly ashes…"*[37], але може означати і взагалі те, що Джульєтта, як квітка, рано відцвітає, але в цьому полягає трагічна краса: закохані ловлять щастя одного дня (точніше, однієї ночі, яка стає кульмінацією): *«швидкоплинна мить – / розливи жайворонка / чи соловейка?»*[38]. Як фахівець з куртуазної літератури, ВВ тут натякає на мотиви альби – прощання героїв на світанку, і, звичайно, у тексті вірша – пряме відсилання до тексту оригіналу – дія третя, сцена 5, репліка Джульєтти: *«Ти вже ідеш?.. До ранку ще далеко: / Не*

[35] *Вовк В.* Джульєтта / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 90.

[36] *Шекспір В*. Ромео і Джульєтта [пер. І. Стешенко] / Вільям Шекспір // Шекспір В. Твори: в 6-ти тт. – Т. 2 / Перекл. з англ. ; Післямови О. Алексєєнко і Н. Жлуктенко. – К. : Дніпро, 1985. – С. 388.

[37] *Shakespeare W.* The Tragedy of Romeo and Juliet / William Shakespeare // The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – London: Harper Collins Publishers, 2006. – P. 976.

[38] *Вовк В*. Джульєтта / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 90.

жайворонок то, а соловей…»[39] – і далі у Шекспіра – витончене сперечання обох героїв про пташок; урешті-решт, героїня, боячись за Ромео, погоджується з тим, що це ранковий жайворонок, тоді як у ВВ текст містить загадку, розраховану на обізнаного читача. Фізично героїня і Шекспірової трагедії, і вірша ВВ нетривала, її буття – *«порцелянова чаша в землетрусі»*[40]: це порівняння додає витонченості образу, причому вже не середньовічне (альба), а ренесансне (порцеляна – можливо, майсенська: германський контекст формування наукового методу ВВ; водночас виникають асоціації з вишуканою італійською культурою). Ключове розуміння вірша – *«тільки смерть увінчує / безсмертям»*[41] – асоціація з Христом, Який смертю смерть поправ. Смерть воскресає увічненням у мистецтві.

Більше загадковий і навіть контрастний до наведеного – верлібр «Порція» (польськ. “Porcia”, в оригіналі героїню звуть латинською – Portia), оскільки в ньому, як зазначає сама ВВ, образ заголовної героїні переосмислений[42] і, на перший погляд, не пов'язаний з твором «Венеціанський купець», попри коментар авторки вірша. Тут акцентується увага на відсутності гармонії й навіть абсурді: *«в моєму володарстві / медвідь бере цигана / на ланцюг / загадує йому танцювати…»*[43]. Цей текст можна розуміти і як алюзію сучасності (утрати гармонії), і як вирок самої Порції: Шейлок може вирізати

[39] *Шекспір В.* Ромео і Джульєтта [пер. І. Стешенко] ... – С. 377.

[40] *Вовк В.* Джульєтта / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 90.

[41] Там само.

[42] *Вовк В.* «Жіночі маски» / Примітки / Віра Вовк // Вовк В. Поезії / Віра Вовк. – К. : Родовід, 2000. – С. 413.

[43] *Вовк В.* Порція / Віра Вовк // Вовк В. Жіночі маски – Wira Wowk. Kobiece maski / Віра Вовк ; [Пер. з укр. мови Тадей Карабович]. – Люблин, 2014. – С. 102.

в Антоніо фунт м'яса, але без крові – отже, уже в цих словах полягає абсурд. Вирок справедливої Порції приречений Антоніо спочатку сприймає як абсурдний (а Шейлок, відповідно, як логічний), але насамкінець (проголошення про м'ясо без крові) сприйняття героїв міняється. Утім, розгортаючи алогічні картини (бик головніший за тореадора, індик – за перекупку на базарі, обидві тварини виступають як агресори проти людини), авторка у кінцівці пояснює: *«чей же діється справедливість / навіть у царстві Абу-Аміна / коли англійський льорд цілує / його зелену пантофлю»*[44]. Зелений колір пантофлі – натяк на іслам, знамено Пророка. Поцілунок пантофлі – водночас натяк на ритуал при аудієнції в Папи Римського. Царство Абу-Аміна певною мірою фантастичне (як образ із «Тисячі й однієї ночі»), це може бути й натяк на одного з поклонників багатої Порції – Принца Марокканського. Але цитована фраза може бути й антитезою до оригіналу – слів Порції про шотландського лорда (дія перша, сцена 2), який *«позичив ляпаса в англійця»*[45] – в оригіналі: *"That he has a neighborly charity in him, for he borrowed a box of the ear of the Englishman"*[46]. За коментарем О. Алексєєнко, ця фраза – «натяк на суперечності між Англією та Шотландією. Франція постійно давала обіцянки підтримати Шотландію в цій боротьбі, але майже ніколи їх не виконувала»[47]. В обох текстах фігурує слово «лорд», в обох текстах натякається на приниження.

---

[44] Там само. – С. 102.

[45] *Шекспір В.* Венеціанський купець [пер. І. Стешенко] / Вільям Шекспір // Шекспір В. Твори в 6-ти тт. – Т. 2 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєєнко і Н. Жлуктенко. – К. : Дніпро, 1985. – С. 487.

[46] *Shakespeare W.* The Merchant of Venice / William Shakespeare // The Complete Works of William Shakespeare / The Alexander Text introduced by Peter Ackroyd. – London: Harper Collins Publishers, 2006. – P. 248.

[47] *Алексєєнко А.* Примітки до «Венеціанського купця» / Олена Алексєєнко // Шекспір В. Твори в 6-ти тт. – Т. 2 / Перекл. з англ.; Післямови О. Алексєєнко і Н. Жлуктенко. – К. : Дніпро, 1985. – С. 615.

Таким чином, здійснений аналіз свідчить, що Шекспірова творчість постає основою, ключем, прототипом написання нових текстів, у тому числі нетрадиційних, модерних, оскільки справжнє мистецтво відштовхується від традиції. Основні засоби розглянутих поезій ВВ і БР: алюзія, символ, міф, метатекст. Усі аналізовані твори розраховані на елітарного читача, який має класичну освіту й одразу вловлює імпліцитні символи у цих віршах. Вірші поетес українського походження демонструють звернення до Шекспірових образів (особливо Гамлета) у переломних ситуаціях. Це не дописування чи переписування трагедії, але витримана стилізація, яка водночас апелює до сучасності. Також розширюються обрії жіночої лірики: гендерна ознака ліричного героя (героїні?) універсальна, це загальнолюдські цінності. Текст не фемінінний, а демонструє скоріше маскулінне мислення, вдале вгадування принципів психології Тіні батька Гамлета і самого Гамлета. Перекладознавчий, міфологічний (античний, скандинавський та ін. мотиви у «Гамлеті»), компаративний аспекти виявляють багаторівневість, складність шекспірівського тексту, що дуже важливо, оскільки перелічені автори читали обігрувані ними трагедії в оригіналі. Твори об’єднує прагнення гармонії, пошук рівноваги українськими інтелектуалами ХХ–ХХ ст. Є підстава стверджувати про зв'язок авторської творчості та перекладацької (ВВ – Гр. Кочур). Робота має перспективу продовження з огляду на корпус текстів (у тому числі нових творів ВВ, які постійно пишуться), що вимагають переосмислення в компаративному ключі.

УДК 821.111.09

Лімборська Анастасія
(Черкаси)

Злочин та екзистенційний мотив відчуження у В. Шекспіра і К. Маккарті (на прикладі історичної хроніки «Річард ІІІ» і роману «Дитя Боже»)

У статті аналізується екзистенційний мотив відчуження в історичній хроніці В. Шекспіра «Річард ІІІ» і романі К. Маккарті «Дитя боже». На думку автора, злочини героїв у цих творах, які належать до різних літературних епох, мають багато спільного у психологічному плані, а «метафізика» їхньої поведінки базується на особливій філософії «зла». І у В. Шекспіра, і у К. Маккарті герої-злочинці мають реальних історичних прототипів, а їхні образи постають як протогерой майбутньої готичної літератури (у Шекспіра) та як типовий герой постготичної літератури, зокрема такого її різновиду, як південна готика (у К. Маккарті). Образ Річарда ІІІ змальовується Шекспіром на тлі трагічних подій в історії Англії, а філософія історії в його хроніці базується на тезі про те, що влада – результат таємних злочинів, підступності й шахрайства. У свою чергу екзистенційний мотив самотності та відчуження героя у Маккарті сповнений як трагічного, так і символічного смислу: він є одночасно і злочинцем, і жертвою, оскільки оточуючі своєю байдужістю й невтручанням зробили його таким, яким він зрештою і став.

Ключові слова: *мотив відчуження, готичний злочин, Ренесанс, південна готика, історичний прототип, метафізика і філософія «зла».*

Екзистенційний мотив відчуження особистості є наскрізним для багатьох творів світової літератури, в центрі яких перебуває злочин, що його письменники

намагаються представити у психологічному, іноді метафізичному аспекті. Шекспіру тут належить особливе місце в історії європейського красного письменства – саме він на межі XVI–XVII століть зробив важливий крок у напрямку зміщення авторської уваги з описів зовнішніх проявів «злочинного» начала в житті героїв на їх внутрішні переживання: інтерес до психологічних аспектів злочину, до свідомості героя-злочинця, у якого сприйняття реальності межує з безумством, до його думок і переживань, які впливають на поведінку, що зрештою призводить до кривавого злочину. Найбільш показовою тут, на наш погляд, є історична хроніка Шекспіра «Річард III», головний персонаж якої перетворився на справжній «символ зла», хоча і мав мало спільного зі своїм історичним прототипом[1].

Згодом, уже у XX столітті, морфологія жахливого і нелюдського злочину потрапляє до фокусу уваги такого яскравого представника південної готики в літературі США, як Кормак Маккарті, який став володарем кількох престижних премій. Йдеться передусім про Пулітцерівську премію та про Національну книжкову премію критиків, отриману у 1992 році за роман «Коні, коні».

Роман «Дитя Боже» (Child of God), що заснований на реальних подіях, побачив світ у 1973 році. Прототипом головного героя у ньому став серійний маніяк і психопат Ед Гейн, який вчинив низку жорстоких злочинів у середині минулого століття. Реакція критиків на твір була неоднозначною, але більшість із них схилялися до думки, що автор експериментує з формою роману, поєднуючи різні стилі, текстові фрагменти, комбінуючи авторські

[1] Уильям Шекспир. Энциклопедия / Автор-составитель В. Д. Николаев. – М. : Алгоритм; Эксмо; Око, 2007. – С. 312.

«новації» з пунктуацією (іноді вона взагалі відсутня) з описом нелюдських злочинів головного героя[2].

І у В. Шекспіра, і К. Маккарті у центрі творів опиняються герої, що мають своїх реальних історичних прототипів. І хоча цих героїв-злочинців віддаляє чотири століття, між ними відчувається певна схожість: їхні вчинки, поведінка, відлюдництво, зацикленість на злочині як єдиному засобі вирішення своїх проблем, свідчать про спільну стратегію поведінки, хоча при цьому, звичайно, керують ними різні інстинкти та бажання. Об'єднує їх і відчуженість від світу – наслідок екзистенційного мотиву самотності особистості, що знаходиться в центрі одвічної драми історії, яка побудована «на принципах і законах втрати людського начала»[3].

У світовій літературі історії жахливих і нелюдських злочинів пов'язуються головним чином з готичною традицією, зокрема з готичним романом XVIII ст.. Морфологія таких злочинів, їхній ірраціональний і кривавий смисл привертали увагу багатьох тогочасних авторів, які вбачали в готиці важливу систему «метафізичних» цінностей, серед яких – підсвідомі пристрасті й бажання, інстинкти, що призводять до злочину. Поступово зароджувалася так звана «філософія зла», яка розглядала зло як важливе метафізичне начало, без якого неможливо уявити цілісної картини світу (А. Радкліф, Ч. Метьюрін, В. Бекфорд, М. Шеллі, М. Льюїс). Відлюдництво героя та його зосередженість на власному «я», де вирують неусвідомлювані інстинкти і бажання, стали типологічними рисами готичної літератури.

---

[2] *Нагачевська О.* Постапокаліптичний роман США на межі XX–XXI ст. / О. Нагачевська // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. – № 27. – Київ, 2013. – С. 302.

[3] *Зверев А.М.* Лекции. Статьи / А. М. Зверев. – М. : РГГУ, 2013. – С. 363.

Деякі літературознавці висловлюють припущення, що саме образ шекспірівського Річарда ІІІ міг бути прообразом героїв готичної літератури[4]. Адже завдяки драматургу герцог Глостер, що став королем Річардом ІІІ за часів громадянських міжусобиць і соціальних конфліктів, зумовлених війною Троянд, перетворився для багатьох поколінь своїх співвітчизників на уособлення «світового зла» і «демонічної особистості». За словами М. Барга, англійці упродовж кількох століть «були вражені підступністю, лицемірством, цинізмом Річарда-актора, його нечуваною жорстокістю та диявольським холоднокровством, його нехтуванням божественними та людськими законами»[5].

Злочини, які скоює шекспірівський герой на шляху до влади, вражають розмахом і кривавістю (практично, перед нами постає типовий персонаж майбутнього готичного роману). У боротьбі за корону на заваді йому стоїть чимало людей: це і король з роду Ланкастерів Генріх VI, який разом з дружиною француженкою Маргаритою, був відсторонений від влади й фактично ув'язнений у Тауері; це і сини Едварда IV; це і середній брат Річарда, герцог Кларенс, у якого згодом народжується спадкоємець. До цього списку можна ще додати й позашлюбних дітей Едварда IV, які також могли претендувати на трон. Глядач п'єси був вражений тим, який складний і злочинний шлях долає Річард заради своєї мети, яку хитрість, підступність та волю він виявляє при цьому, вбиваючи одного за одним свої суперників.

Водночас типологічно подібні мотиви наявні і в романі К. Маккарті «Дитя Боже», герой якого увібрав багато рис героя готичної літератури. Творчість самого письменника, як уже зазначалося, пов'язують із таким

[4] *Алексеев М.П.* Английская литература. Очерки и исследования / М. П. Алексеев. – Л. : Наука, – С. 231.

[5] *Барг М.А.* Шекспир и история / М. Барг. – М. : Наука, 1979. – С. 171.

явищем американської літератури як південна готика. Південна готика в американській літературі XX ст. характеризується низкою відмінностей від «класичного» готичного роману часів англійського преромантизму. До специфічних рис літератури південної готики науковці, зокрема, відносять: поєднання елементів класичного готичного роману з традиціям американського Півдня; звернення до соціальних проблем (расизм, бідність, насильство), інтерес до натуралістичних подробиць злочину, жахливих реалій існування персонажа поза межами людської цивілізації з її моральними принципами та нормами. У стильову палітру такого твору, як правило, вплетені елементи південного фольклору, увага автора досить часто фокусується на мотиві екзистенціального відчуження та безумства персонажів, а місцем розгортання сюжету здебільшого виступає «запустіла» й «занедбана» американська провінція. Проте, у центрі твору неодмінно опиняється злочинець, чиї злочини за своєю масштабністю стають утіленням «світового зла», вселенського демонізму та засвідчують одвічну абсурдність буття.

Місцем дії у романі К. Маккарті є Севір, округ Тенессі. Це невеличке провінційне містечко, де всі жителі добре знають один одного. Роман складається з трьох частин, його готичний сюжет розгортається навколо злочинця Лестера, який нещодавно звільнився з в'язниці. Автор дає можливість читачеві зазирнути в історію життя цього персонажа, що з самого дитинства було сповнене трагічних подій. Батько Лестера вкоротив собі віку, а мати незадовго до його смерті залишила родину, тож хлопець фактично був залишений напризволяще. Очевидно, саме ці події вплинули на ще несформовану психіку підлітка і породили згодом агресивне ставлення до жінок, а також спокійне і відсторонене сприйняття

факту смерті (не буде перебільшенням вказати тут на вплив «Стороннього» А. Камю).

Читач від самого початку бачить головного героя агресивним, брудним та задиркуватим. Автор змальовує Лестера Балларда як людину психічно неврівноважену, жорстоку та соціопатичну. На відміну від Шекспірового Річарда III, який вдало й артистично приховувався під маскою добропорядності і благочестя, герой Маккарті не приховує своєї агресії щодо людей. Вони для нього є ворогами, що претендують на його власність – колишній занедбаний маєток батька, який вони намагаються продати на прилюдних торгах. «*I done told ye. I want you to get your goddamn ass off my property. And take these fools with ye*»[6], – звертається він до розпорядника торгів.

У подальшому вороже ставлення переростає у ненависть до всього людста, а поодинокі зустрічі Лестера з людьми перетворюються на полювання за ними: він сторониться їх, спостерігає за ними із засідок, уникає будь-яких контактів. Він живе відлюдником у напівзруйнованому маєтку, у цілковитій самотності. Письменник майстерно змальовує поступову моральну і психологічну деградацію головного героя. Спершу Лестер випадково знаходить в автомобілі закоханих, що вмерли від асфіксії. Він ґвалтує вже мертве тіло дівчини, а потім забирає його себі додому. Він розмовляє з мертвим тілом, влаштовує з ним «романтичну вечерю», купує мертвій дівчині червону білизну (колір агресії, психологічної неврівноваженості). У читача створюється враження, що перед його очима розгортаються події, які цивілізованій людині взагалі важко сприйняти як факт

[6] *McCarthy C.* Child of God / C. McCarthy. – New-York : First Vintage International Edition, 1993. – P. 2. («Я не кажу тобі. Я наказую тобі забиратися до всіх чортів з моєї власності. І забирай цих придурків із собою» (переклад тут і далі наш – **А.Л.**).

дійсності. Єдина річ, що весь час знаходиться поряд з Лестером, – це його гвинтівка.

У Шекспіра подібним «жахливим» символічним образом слугує «кривава сокира», яка дозволяє Річардові відчувати себе «надлюдиною», вільною у своїх вчинках, такою, що не переймається принципами моралі «простих смертних». Цей образ, до речі, виник у Шекспіра ще у попередній п'єсі «Генріх IV», де Річард прямо заявляє, що від самого дитинства мріяв про владу.

Обидва аналізовані нами герої наділені фізично неприваблівою зовнішністю і можуть викликати в оточуючих лише несприйняття і навіть огиду. Таким себе, до речі, бачить і сам Річард III:

Невдатна скривдила мене природа –
Ні постаті, ні вроди я не маю,
Потвора недороблена, у світ цей
Дочасно кинута напівлюдина,
Такий бридкий, кульгавий, що й собаки
На мене брешуть, як до них наближусь.
У мирну пору млявих цих мелодій
В яких розвагах час мені збавляти?
Хіба на сонці тінь свою зорити
Чи міркувати про потворність Власну?
Тож, добре знаючи, що я коханцем
У дні солодкомовні ці не буду, –
Поклав собі негідником я стати
Й прокляв пусті забави наших днів.[7] (Переклад Б. Тена)

[7] *Cheated of feature by dissembling nature,*
Deformed, unfinish'd, sent before my time
Into this breathing world, scarce half made up,
And that so lamely and unfashionable
That dogs bark at me as I halt by them;
Why, I, in this weak piping time of peace,
Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity:
And therefore, since I cannot prove a lover,
To entertain these fair well-spoken days,

Для тогочасного глядача шекспірівської історичної хроніки подібне поєднання бридкої зовнішності з низкою аморальних принципів в одному персонажі було цілком природним, оскільки ці вади сприймалися ним у непорушній єдності. Отже схильність такого героя до злочину, як і його негативна оцінка, закладалися драматургом уже від початку п'єси.

Герой К. Маккарті змальовується як огидний обірванець, що взагалі має мало спільного з цивілізованою людиною. І тут начебто ми зустрічаємося з типологічно подібним мотивом, але авторська оцінка в даному випадку подається в дещо іншій площині. Нелюдські вчинки і злочини Лестера все ж таки не перекреслюють того, що він є «дитям Божим». І хоча у романі К. Маккарті відчувається струмінь авторської іронії, трагічні події в ньому далекі від однозначних відповідей. Злочин тут – не просто вчинок соціопатичного героя, що виломлюється за межі будь-яких моральних норм і приписів, він постає як «метафізичне» втілення світового «зла», відповідальність за яке лежить на всіх героях твору.

Серед мотивів, які увійшли до світової літератури разом із шекспірівським дискурсом, мотив злочину в боротьбі за владу став наскрізним для письменників, що зверталися до подібної проблематики у своїх творах. Екзистенційний мотив відчуження головного героя стає характерною рисою такого типу персонажа, оскільки його уявлення про «свободу» власного життя вступає у гостре протиріччя із загальнолюдською мораллю та етичними цінностями. І у В. Шекспіра, і у К. Маккарті виразно простежується екзистенціальна теза про можливість існування світу «без Бога» там, де їхні герої, на кшталт Річарда III або Лестера Балларда,

---

I am determined to prove a villain
And hate the idle pleasures of these days.

розпочинають шляхом злочинів відвойовувати власне місце у світі. Шекспір змальовує свого героя на тлі трагічних подій в історії Англії, а філософія історії в його хроніці базується на тезі, що влада – результат таємних злочинів, підступності й шахрайства. Натомість у Маккарті екзистенційний мотив самотності та відчуження героя сповнений одночасно як трагічного, так і символічного смислів: його герой є і злочинцем, і жертвою. Таким, яким він зрештою став, його зробили байдужість і невтручання оточуючих людей.

УДК 821.111.09

Зозуля Олена
(Черкаси)

Гротеск у зображенні героя у В. Шекспіра і Д. Бартельма: мотиви відчуження та втечі від реальності

У статті досліджуються типологічні збіги та відмінності ренесансного й постмодерністського втілень гротеску, що аналізуються на прикладі творів Вільяма Шекспіра і американського постмодерніста Дональда Бартельма. У фокусі уваги – виявлення характерних особливостей гротескної реальності у творах письменників різних епох у ракурсі відтворення мотиву відчуження. Своєрідність авторської майстерності у зображенні комічно-гротескного дозволяє по-різному інтерпретувати екзистенціальний модус втечі від реальності. Трагікомічний гротеск у Шекспіра загострює проблему відчуженого героя у трагедії, натомість у постмодерністському тексті гротеск підсилює іронічний модус бачення героя. Це дозволяє потрактовувати гротеск у ренесансного автора як засіб зображення філософсько-рефлексивної двополюсності, а у Бартельма – як елемент майстерно прихованого іронічного дискурсу.

Ключові слова: *мотив відчуження, втеча від реальності, алогізм вчинків і поведінки, гротеск, комічне, сміх, Ренесанс, постмодернізм.*

Трагедію Вільяма Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та оповідання американського постмодерніста Дональда Бартельма «Смерть Едварда Ліра» («The Death of Edward Lear», 1982), що належать до різних літературних епох, об’єднує увага до вічних тем трагічного пошуку людиною свого місця у Всесвіті та духовної кризи особистості. Як слушно наголошує Т. Денисова,

«ренесансні уявлення щодо особистості неоднозначні, в них титанізм стоїть поруч із трагізмом – передвісники розщепленої відчуженої свідомості осучаснюють п'єси Шекспіра»[1]. Відтак шекспірівські мотиви трагічної самотності особистості, її відчуження від світу інших людей виявилися особливо актуальними для наступних літературних епох аж до доби постмодернізму.

Увага науковців, предметом досліджень яких постає творчість В. Шекспіра і Д. Бартельма у розрізі окресленої вище проблеми, зосереджувалася здебільшого на широкому колі питань – від поетики творчості та використання різноманітних художніх засобів при зображенні трагізму буття до аналізу філософської позиції митців, своєрідності їхньої авторської візії світу й людини. Досить детально, зокрема, на сьогодні вивчені екзистенціальні мотиви трагічної самотності героя, пошук ним власної ідентичності та самодостатності (О. Анікст, М. Бахтін, О. Лосєв, Ю. Манн, Л. Пінського М. Морозов, Дж. Барт, Дж. Клінковіц, Т. Денисова, І. Дубашинський, О. Звєрєв та ін.).

Наукова новизна цієї статті полягає у тому, що в ній типологічна схожість та відмінності творення гротескної реальності в трагедії В. Шекспіра й оповіданні Д. Бартельма розглядаються крізь призму екзистенціального мотиву відчуженості героя та світу.

Метою статті є дослідження мотиву самотності героя у Шекспіра та Бартельма у ракурсі гротескно-комічного текстотворення. При цьому **об'єктом** безпосереднього аналізу постають трагедія В. Шекспіра «Ромео і Джульєтта» та прозове оповідання Дональда Бартельма «Смерть Едварда Ліра» («The Death of Edward Lear») зі збірки «60 оповідань» («60 Stories», 1982).

[1] *Денисова Т.Н.* Экзистенциализм и современный американский роман / Т. Н. Денисова. – К. : Наукова думка, 1985. – С. 8.

Ще з давніх часів гротеск був художнім віддзеркаленням спотвореної дійсності засобами різних мистецьких форм: тут варто згадати гротескно-міфологічні образи античної поезії та літератури (твори Аристофана, Плавта), гротескно-фантастичні наскельні малюнки в печерах-гротах часів Римської імперії. Пригадуються також і «піднесені» архітектурні скульптури-потвори середньовіччя та перевантажений декоративними елементами й образами стиль бароко XVI століття, «оспівано-піднесена» тілесно-фізіологічна тематика творів у письменників різних літературних епох («Гаргантюа і Пантагрюель» Ф. Рабле, «Дон Кіхот» М. Сервантеса, «Мандри Гуллівера» Дж. Свіфта «Енеїда» І. Котляревського та ін.).

Уже за часів пізнього середньовіччя й Відродження гротеск виявився особливо суголосний різним формам народної «низової» та карнавальної культури. «Ренесансний світогляд був наскрізь просякнутий карнавальним світовідчуттям і часто вдавався до його форм та символів»[2], серед яких одне з найважливіших місць належить гротеску. Гуманістична картина світу Ренесансу часто фокусувала увагу на додаткових елементах художньої образності, серед яких важливу роль кумедного й комічного важко переоцінити, оскільки вони по-особливому наповнюють її напруженим драматизмом.

Невід'ємною складовою комічно-смішного у багатьох шекспірівських трагедіях виступає тонкий гумор і сатира («Гамлет», «Отелло», «Макбет», «Король Лір», «Ромео та Джульєтта»), які вдихають у світ образів силу пристрастей, що відображає цілісну картину буття, де важливе місце відведено сміху. Водночас трагічне

[2] *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культтура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. // Бахтин М.М. Собрание сочинений в 7 томах. – М. : Русские словари; Языки славянских культур, 2008. – Т. 4. – С. 20.

шекспірівське осмислення людини і світу проходить крізь призму проблем гуманізму, внаслідок чого герої опиняються в таких ситуаціях, коли недосконаліть їхніх характерів і фатальність вчинків призводить до відчаю та неспроможності відшукати свій власний шлях до істини. Герой почувається одинаком на тлі подій, які складають сенс його буття і яким він не здатний самостійно дати раду. Драматург захоплюється поетикою контрастно-гротескного поєднання різностильових елементів художньої образності (поєднання «піднесеного» з «низьким», «реального» з «ірреальним», чи навіть «фантастичним»), яка значно підсилює екзистенційний ефект відчуження героя від світу. При цьому гротескотворення у Шекспіра відрізняється від того, яке ми спостерігаємо, приміром, у Франсуа Рабле (раблезіанський гротеск «підносить» фізіологічну тілесність у натуралістичному вигляді), та переноситься у філософсько-рефлексивну площину.

Творчий пошук В. Шекспіра і рамки його художнього мислення «створюють» особливу форму ренесансного гротеску – такого, що вибудовується на основі примхливого поєднання протилежного та несумісного (вся звична для індивідуума буденність перетворюється на ворожу й «чужу» безглуздість). Спочатку шекспірівський герой постає у всій своїй величі й красі – він ніби «доповнює» собою оточуючий його світ. Драматург органічно вплітає вчинки та почуття своїх героїв в образ трагічно побудованого Всесвіту. Але в одвічних мотивах любові, жаги до перемоги, слави та визнання – у всьому спостерігається космічний фатум. Прагнучи віднайти свій ідеал у житті, кожен із героїв переживає трагізм і відчуває приреченість через недосконаліть світу. Тут гротеск спотворює саму реальність буття, в якій опиняються протагоністи шекспірівських творів. Заслуга драматурга – у створенні

гротеску саме на межі «зародження трагедії та одночасно символічної смерті комедії»[3]. Подібне спостерігається у «Ромео і Джульєтті», де традиційна для Ренесансу комічна образність складає загальну картину життя героїв, що поступово трансформується у суцільну трагедію[4].

Ромео з роду Монтеккі, як відомо, цурається натовпу та намагається не втручатися у постійні сварки й сутички з родиною Капулетті. Він полюбляє стан самостності, самозаглибленості, свободи, тобто все те, що згодом у філософії екзистенціалізму буде переосмислено як стан, що сприяє «самостворенню самого себе»[5]. В цілому, зовнішні обставини для нього лише тло, де відбуваються водночас і комічні, і трагічні події, в яких спочатку він начебто й не бере участі.

«Словесні дуелі» між представниками ворогуючих родин подаються Шекспіром у гротескно-комічному ключі, коли увесь трагізм нічим не обґрунтованої ненависті героїв один до одного межує зі спробами перемогти свого супротивника гострим, іноді фривольним жартом (образ, монологи і діалоги Меркуціо).

На тлі інших персонажів Ромео виглядає одинаком, який, хоч і реагує на комічні ситуації та гротескні жарти друзів, але все ж таки виглядає самотнім і вражає інших своєю відстороненістю. Ось як, приміром, характеризує його поведінку Бенволіо:

Я по собі це почуття вже знаю,
Коли буваєш зайвим сам собі.
І прагнеш від усіх десь заховатись…
Тож через те за ним я й не пішов,
А обминути вирішив того,

---

[3] *Snyder S.* Shakespeare: A Wayward Journey / Susan Snyder. – Newark, DE : University of Delaware Press, 2002. – P. 18.

[4] Ibid. – P. 15.

[5] *Зверев А.М.* Экзистенциализм / А. М. Зверев // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Главный науч. ред. и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интеллект», 2001 – С. 1219.

Хто сам людей минає в самотині[6].

Разом з тим і сам Монтеккі визнає, що:

Росу блискучу множить він сльозами,
До хмар небесних хмари додає
Зітхань глибоких. А коли на сході
Встає над обрієм веселе сонце
І починає піднімать заслону
Авроріного ложа, раз у раз
Мій син сумний тікає від проміння
І замикається в своїх покоях;
Фіранками вигонить денне світло
І штучно створює цим темну ніч.
Похмурий, чорний сум біду віщує,
Як щось його завчасно не врятує[7].

Самотність героя і гротескний світ легковажних жартів та комічних ситуацій, які створюють інші персонажі, постають у п'єсі як полярні начала, що формують примхливу й непорушну єдність. Сцена дуелі Меркуціо і Тибальта, що супроводжується жартами та сміхом, стає кульмінаційною точкою, коли гротескний світ комічних ситуацій, які супроводжують героїв, раптово стає трагічною дійсністю, за якою – смерть. Шекспірівське бачення гротеску тут сповнюється трагічними мотивами, коли самий гротеск (окремих образів, ситуацій, діалогів і монологів) стає уособленням «розщепленого» світу, де ворожнеча і кохання постають символічними образами його недосконалості. Тому і в смерті Ромео можна побачити відгук екзистенційної трагедії буття.

У літературі XX ст. гротеск зберігає визначальні поетикальні характеристики попередніх епох, але при цьому часто постає у новому ракурсі. Як явище, що

[6] *Шекспір В.* Зібрання творів у 6-ти томах / Переклала І. Стешенко. – К. : Дніпро, 1986. – Том 2. – С. 318.
[7] Там само.

поєднує у собі елементи різнополюсної «реальності», в американській літературі саме гротеск виявляється особливо придатним для відтворення екзистенціальних аспектів життя героя літературного твору. Він стає тим засобом, який дозволяє підкреслити увесь трагізм «розриву комунікації»[8] героя і світу та породити «відчуття тривоги» перед катаклізмами буття. Як феномен художньої образності, що поєднує контрастні явища і в стильовому плані неоднорідні начала, гротеск іноді розглядається як особливий американський феномен літератури нового часу. Дослідник В. О'Коннор, приміром, схильний вважати, що гротеск зароджується там, де «протагоніст вже неспроможний виразити свої почуття та прагнення до взаємної любові»[9]. У цьому плані гротеск підкреслює внутрішній трагізм героя, кризу його індивідуальності, яку він не здатний подолати самотужки.

Мотив гротескного відчуження героя, який часто виступає наскрізним лейтмотивом творів багатьох американських письменників XX ст., нерідко пов'язують з філософією екзистенціалізму (Ж.-П. Сартра, А. Камю, К. Ясперса та ін.). У той же час, екзистенціалізм як модус американської літератури не є тим «чистим» літературним екзистенціалізмом[10] у традиційному розумінні, який можна спостерігати в історії європейських літератур уже з часів Шекспіра.

«Екзистенціалістський підхід»[11] до вирішення проблем кризи духовного буття відчуженої особистості яскраво відчутний у творчості Д. Бартельма. Відомо, що

---

[8] *Денисова Т.Н.* Цит. вид. – С. 7.

[9] *O'Connor Van W.* The Grotesque: An American Genre and Other Essays / William Van O'Connor. – Carbondale IL : Southern Illinois University Press, 1962. – P. 7.

[10] *Денисова Т.Н.* Цит. вид. – С. 131.

[11] Там само.

він цікавився ідеями екзистенціалістів, редагував і вивчав літературно-критичні праці про екзистенціалізм у США. Погляди цього письменника сформувалися значною мірою під впливом Ж.-П. Сартра, чиї переклади друкувалися на шпальтах очолюваного ним американського часопису «Форум»[12].

Зосередженість Д. Бартельма на гротескних персонажах, зокрема на відтворенні відчуженого індивідуума, є очевидною, на що вказують багато літературознавців. Маска відчуження й дистанціювання героя від реальності приховує сатиру і драматизм завдяки сміховій естетиці комічного. Але бартельмівський сміх позбавлений емоцій та глибоких почуттів – він по-постмодерністському «порожній» і лише віддалено час від часу нагадує читачеві про реальність, яка зображується у викривленому й спотвореному вигляді.

«Декорації» для оповідань Бартельма – це алогічні ситуації та сцени. Достовірність подій для читача достатньо сумнівна від початку кожного оповідання. В них герої «грають» свої абсурдні ролі за визначеними письменником правилами. Будь-які спроби встановити цілісну картину оповіді руйнуються хаотичною грою цитатами, надмірною алюзійністю та інтертекстуальними прийомами. Крім того, Бартельм відомий надмірним використанням у своїй оповіді імен відомих літераторів, поетів, письменників, критиків, художників, митців, музикантів, архітекторів та літературних персонажів, що остаточно занурює читача в іншу реальність, яка маскується за суцільним мовним каламбуром. Свої взаємовідносини із оточуючим світом письменник переносить у світ безглуздих вчинків героїв, які також постійно відчувають дисгармонію із собою та оточенням, але продовжують свою безглузду «місію» із всесвітом.

[12] Barthelme and a Forum for Sartre [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://exileandempire.com/tag/donald-barthelme/.

Одним із найпоказовіших у цьому плані є оповідання «Смерть Едварда Ліра» («The Death of Edward Lear»). Едвард Лір (1812–1888) – відомий англійський поет і митець, один із засновників так званої «поезії без смислу» *(nonsensical poetry)*, автор популярних абсурдистських лимеріків, який відчутно вплинув на творчість багатьох відомих письменників, зокрема на Л. Керрола та французьких сюрреалістів.

За сюжетом виведений Бартельмом образ цього письменника і художника постає у гротескно-комічному ключі. Він експериментує зі словом у своїх віршах, намагаючись «звільнити» їх від будь-якого смислу, та малює гротескні пейзажі. На додаток, ніби розважаючись, він надсилає знайомим заздалегідь надруковані запрошення на власні похорони. Особливо безглуздою й смішною виглядає сцена підготовки до церемонії поховання, яка більше нагадує поїздку на пікнік за місто: запрошені на похорони дорослі готують кошики з вином, загорнутим у білі серветки; дітям беруть іграшки. Гротескно-комічним постає епізод, в якому детально обговорюється доцільність присутності домашніх собак під час поховання, оскільки тварини «постійно вступали у статеві зносини біля опочивальні, в якій помирав Едвард, стягували постільну білизну та дошкуляли присутнім»[13]. Гротескним є і образ самого Ліра: помираючи, він одночасно хизується перед гостями своїми літературними шедеврами та картинами, читає лекцію про важливість збереження дружніх стосунків, про дітей, співає власну пісню на вірші Теннісона під акомпанемент мандоліни і помирає «о 2.20, коли

[13] “Some of the dogs <…> could not restrain themselves, they frolicked about the dying man’s chamber, tugged at the bedclothes, and made such nuisances of themselves that they had to be removed from the room.” (*Barthelme D.* Sixty Stories / D. Barthelme. – New York : E.P. Dutton Inc., 1982. – P. 365.] (Тут і далі переклад наш. – **О. Зозуля**).

потягнувся до нічного столика за старомодною ручкою»[14].

Такий «перфоманс» викликає у гостей лише байдужість, вони стомлюються і залишають будинок Едварда. Але ім'я Ліра не втрачає популярності після його смерті – у повторюваних ним під час церемонії поховання фразах – «I've no money!» («У мене немає грошей!») та «Should I get married?» («Чи потрібно мені одружитися?») – побачили «глибокий смисл» і тому їх використовували у п'єсах, які «грали на сценах у різних куточках країни достатньо успішно»[15].

Абсурдність світу, в якому неможливо віднайти гармонію, трагічна самотність героя та відчуження людини від суспільства стають безперечними фактами буття, – такі домінантні мотиви і в оповіданні Д. Бартельма, і в трагедії Шекспіра. Гротескне відтворення трагічних подій дозволяє митцям підкреслити недосконаліть людської природи, її ірраціональну (у Бартельма) і драматичну (у Шекспіра) сутність.

[14] "At 2:20 he reached over to the bedside table, picked up an old-fashioned pen which lay there, and died." (*Barthelme D.* Op.cit. – P. 365.).

[15] "The death of Edward Lear became so popular, as time passed, that revivals were staged in every part of the country, with considerable success." (*Barthelme D.* Op.cit. – P. 365).

III. Україна в контексті європейського Відродження

УДК 821.161.2’ 04.09 (092)-056.87

Корпанюк Микола
(Переяслав-Хмельницький)

«На одному й тому ж ґрунті ростуть терн і троянди»

Наукова розвідка присвячена висвітленню життя та діяльності одного з перших вітчизняних гуманістів доби Відродження Григорія Сяноцького – інтелектуала-філософа, письменника, вченого, освітнього реформатора, римо-католицького архієпископа, шляхтича. Він цікавився риторикою, поетикою і античною літературою, писав власні комедії, вірші й прозові твори. Під час подорожі до Італії познайомився з діяльністю і вченням італійських гуманістів та став вірним їх продовжувачем у Польщі й Україні. Після призначення Львівським архієпископом організував у Дунаєві перший в Україні гуманістичний гурток інтелектуалів «Двір поетів». Григорій Сяноцький заклав міцне підґрунтя в розвиток національного Відродження в галузях філософії і природничих наук, створивши засади для подальшого розвитку й утвердження ренесансного гуманізму. Його діяльність дає підстави стверджувати, що в Україні доба Відродження розпочалася ще в XV ст. у тісній творчій співпраці з італійськими гуманістами.

Ключові слова: *Відродження, гуманізм, біскуп Львівський Григорій Сяноцький, гурток інтелектуалів-гуманістів у Дунаєві, філософія, література, педагог-проповідник.*

Ці заголовні слова належать одному з найвідоміших українців XV ст., який прокладав шлях Гуманізму й

Відродженню в Україну своїми життям, вченням, художньою творчістю та пастирською діяльністю.

У наукових студіях про національну культуру XIV – XV ст., зокрема про давнє письменство, звернена неналежна увага дослідників на доробок «католицької русі», українців римо-католицького віровчення як згодом і греко-католицького, протестантсько-реформаторського. Відрізавши від загальнонаціонального тіла під московську дудку цю частину українського доробку у загальноєвропейському цивілізаційному поступі, ми не лише уподібнилися московитам, але й дали можливість польським, білоруським, литовським ученим-дослідникам цієї доби більш суб'єктивно висвітлювати історичні події, факти, постаті, тлумачити спільні порубіжні надбання.

Відомо, що з появою в XIII ст. в Україні й подальшим поширенням римо-католицизму, відсутністю вищих навчальних закладів, з кінця XIII – початку XIV століть у європейських університетах навчалися сотні студентів-українців (русів, русинів, руських, роксолянів, руснаків) з усіх теренів батьківщини[1], котрі представляли практично всі суспільні стани й значна частина яких добилася видатних досягнень у науці, літературі, церковній та політичній сферах, стали символами України в добі Відродження загальноконтинентального рівня.

Такими постатями в XV ст. стали гуманісти, доктори наук галичани Мартин Русин з Журавиці (астролог, математик, медик) Юрій Котермак-Дрогобич (медик, астроном); історик, письменник, Львівський архієпископ Григорій Сяноцький, друкар Швайпольт Фіоль, подвижник, святий Іван (Ян) з Дуклі; богослови з Києва Бенедикт Сервінус, Іван Тинкевич.

У XVI ст. українські гуманісти-католики представлені такими діячами, які вплинули на ввесь

[1] *Нудьга Г.* Перші бакалаври і доктори // Григорій Нудьга. На літературних шляхах. – К. : Дніпро, 1990. – С. 134-259.

подальший хід національної історії, історії Речі Посполитої – це Станіслав Оріховський, Павло Русин з Кросна, Лукаш з Нового Міста, Григорій Тичинський, Іван Туробінський, Григорій Чуй, київський єпископ Йосип Верещинський. У XVII ст. до них приєднуються греко-католики Іпатій Потій, Йосип Рутський, Яків Суша, святий Йосафат Кунцевич, котрі в переважній своїй більшості були вольовими патріотами України й багато зробили для її визволення, напрацювавши гуманістично-християнську стратегію.

Україноцентричність наших римо-і греко-католиків у XV–XVII ст. дала їм підстави у наступному столітті дивитися на свій народ як на повнокровну націю, що яскраво відбито в творах унійної тематики Мелетія Смотрицького, Якова Суші, в розгортанні освітньої та проповідницької діяльності, в очищенні церков від негідності, в чому значна заслуга чернечих згромаджень братів-ісусівців і василіян.

Серед когорти перших українських гуманістів XV ст. постать Григорія з Сянока / Григорія Сяноцького (1407–1477), інтелектуала-філософа, письменника, вченого-гуманіста, освітнього реформатора, Львівського римо-католицького архієпископа, шляхтича – етапна в утвердженні Відродження в нашій країні, в поєднанні церковної та активної світської діяльності, у вихованні нових поколінь громадян на засадах раннього етико-філологічного гуманізму, на їх, цих засадах, творенні розумінь, що релігія – видимий репрезентант національно-культурної традиції й побуту[2], історичного мислення сучасників, зануреного в європейську античність, зокрема римську, та слов'янське, українське, польське Середньовіччя. Григорій, як і більшість його

[2] *Зілинський О.* Духовна ґенеза першого українського Відродження / Орест Зілинський // Європейське Відродження та українська література XIV–XVIII ст. – К. : Наукова думка, 1993. – С. 293.

сучасників – українських гуманістів – з демократичного станового походження, тому, попри свій типовий для Відродження монархізм, людина антропоцентрична. Він поважає людей не за становими чи статевими, а морально-етичними, розумовими, культурними, підприємливо-діловими, виконавськими ознаками, за працелюбство, силу волі в досягненні мети. Ці риси лягли в основу ренесансно-класицистичного практицизму, відповідальності та самоповаги, утверджуваних у тодішній філософії, літературі, освіті, віровченні.

Григорій Сяноцький, син міщанина-шляхтича Петра з міста Сянока біля Перемишля, за своєю природою – постать непересічна як для свого часу, так і в нашій історії, тому ще за його життя до нього були звернені увага, повага, визнання історичних осіб – королів Польщі, Угорщини, церковних діячів, гуманістів, зокрема польського історика Яна Длугоша, італійсько-польського гуманіста, Григорієвого приятеля Філіпа Буонаккорсі – Каллімаха, нарис якого «Життя та звичаї Григорія Сянока, архієпископа Львівського» ліг в основу подальших досліджень, оскільки він писався ще за життя та відразу після відходу з нього владики людиною, котра впродовж семи років проживала й діяла поруч Сяноцького.

Як пише Каллімах, самостійне життя юнака розпочалося досить швидко: у 12 років, напевне, через непорозуміння з батьками; він покинув хату й, побачивши в Кракові важливість для життя німецької мови, помандрував до Німеччини, де впродовж п’яти років вивчав мову, працював навчителем дітей, переписувачем книжок для них, а маючи прекрасні природні здібності співака й музи́ки забезпечував себе необхідним[3]. Далі – мандри, вчителювання, належне

[3] *Buonaccorsi-Kallimach F.* Życie i obyczaje Grzegorza z Sanoka, arcybiskupa Lwowskiego / Filip Buonaccorsi-Kallimach. – We Lwowie, 1909. – S. 8-9.

виховання дітей провідної державно-політичної еліти в Польщі, зокрема синів магната Яна Тарновського, королевичів Владислава, Казимира, що посприяло талановитому й працьовитому юнакові не лише зіп'ятись на ноги в суспільстві, але в 1428 році поступили до Краківського університету, закінчити навчання в 1433 р. бакалавром вільних наук.

Під час навчання в університеті він студіює латинську мову, щоб досягти «Цицеронового рівня», захоплюється античними історією, культурою, літературою, зокрема римськими, написанням польськомовних віршів, наслідуючи твори Овідія. Фахова зацікавленість риторикою та поетикою, античною літературою допомогли йому на ренесансних засадах тлумачити Вергілієві «Буколіки», «Георгіки», комедії Плавта, сатиру Ювенала; під впливом творів Плавта писати власні комедії, а далі й створювати вірші. Написанням поезії він займався все життя. Створені ним епітафії королям Ягеллові, Владиславу Варненчику, королеві Софії, магнатам Тарновським, а також гекзаметри, елегії принесли йому визнання як «Коханця Муз» (Я. Длуґош), «Улюбленця Муз». У 1470-х роках, як каже у «Передмові» до львівського видання Каллімахового нарису 1909 р. професор Тадеуш Сінко, Григорій Сяноцький писав «Спроби грашок віршових», цебто курйозні вірші, натхненниками яких були його «гості»[4] і якими він із задоволенням їх тішив, водночас наполегливо підкреслюючи відсутність у себе поетичного дару, користуючись середньовічним топосом скромності. Про рівень дару Сяноцького свідчить збережена елегія та полемічна віршована відповідь агренському єпископові Габріелеві в 1474 р.

Як письменник, Сяноцький з повагою та зацікавленістю ставився до використання в художніх,

[4] Ibid. – S. 5.

наукових творах народних прислів'їв («Легше випрати плащ, аніж душу»; «Я їм так, як мій батько, а ти п'єш так, як твій»; «Легше побороти сімох демонів, аніж сім гріхів»; «Краще би ти кульгавим був на язик, аніж на ноги» тощо); не сприймав алегоричних тлумачень Біблії та наповнював тексти проповідей науковими ренесансно-гуманістичними, пізнавально-просвітницькими прикладами, прокладаючи ними шлях національній ренесансно-бароковій проповідницькій традиції XVI–XVIII ст. Він написав кілька прозових творів, які не збереглися, двохтомну історію короля Владислава Варненчика. Як церковний діяч, сприяв у поширенні в навчальних закладах, монастирях, на церковно-храмові свята драматичних вистав на релігійні теми.

Його, Григорія, музично-вокальні здібності, прекрасний почерк і жага до самоудосконалення, до пастирської діяльності привели до подорожі до Італії, де в Болоньї, Флоренції познайомився з діяльністю, вченням італійських гуманістів і став вірним їх продовжувачем у Польщі та Україні. Папа римський Євген IV зарахував його в штат своєї канцелярії на посади музиканта, переписувача, де він працював у 1437–1439 рр., брав участь у «папському музичному колегіумі».

Свою любов до науки, до історичної спадщини Григорій Сяноцький проніс крізь усе життя. Він у прадавніх джерелах шукав пояснення на хвилюючі гуманістів запитання. Ця допитливість і його власні погляди на аналізовані твори, історичні факти принесли визнання, в 1439 р. за коментоване видання «Буколік» Вергілія одержав ступінь магістра. Скопіювавши в Італії необхідні для своєї діяльності книжки, він привіз їх до Польщі, серед них була і праця Джованні Боккаччо «Про генеалогію богів». Як пише Каллімах, набуті новітні знання, гуманістичні переконання Григорій Сяноцький використовував у навчанні та вихованні синів каштеляна

Тарновського, угорського палатина Яноша Гуньяді, щоб «стирати» в них викривлену «старосвітчину та варварство»[5]. Закоханий у поетику та риторику як важливі вільні науки, сприяв їх викладанню в школах, підлеглих йому, у власній приватній педагогічній діяльності.

Як парох парафії с. Велички біля Кракова, підняв її, парафію, із занепаду своєю побожністю, цнотливістю, доступністю та повагою до кожної людини, бо любив слухати і вислуховувати «інших» – простих і вчених[6], пропагував людям знання про природничі науки, медицину, поезію.

Його вченість, шляхетність і демократичність не залишилися поза увагою недавнього вихованця, королевича Владислава, котрий, ставши польським і угорським монархом, забрав Григорія з собою до Угорщини особистим дорадником і духівником-сповідником. Поради Сяноцького королеві в угорсько-турецькій війні 1440 р. допомогли в перемозі над турками та встановленню 10-річного миру. Кардинал Юліан Чезаріні, всупереч доводам Сяноцького, наполягав на подальшому продовженні королем наступальної війни проти турків на Балканах, що й призвело до поразки в 1444 р. Владислава під Варною в Болгарії, його і кардиналової, загибелі, втрати значної частини угорського війська.

Усвідомлюючи моральну провину за варненську трагедію, оскільки не зміг відмовити короля від походу, власну тимчасову неспроможність перенести докори сумління та рідних загиблих, Григорій не повертається до Польщі, а на прохання трансільванського воєводи й угорського палатина Яноша Гуньяді залишається в Угорщині вихователем його синів Владислава та Матея, а згодом порадником Варадинського біскупа Яноша Вітеза,

[5] Ibid. – S. 9.
[6] Ibid. – S. 11.

в оточенні якого сформувався гурток інтелектуалів-гуманістів. У цьому гуртку, завдяки дружнім взаєминам і спілкуванням з італійцем Павлом Верґеріушем і кіпріотом Філіпом Подахатерусом, удосконалив свої знання з риторики й поетики, відновив літературну творчість. (У 1449 році шляхом Григорія Сяноцького в Угорщині, повертаючись з Італії на батьківщину, пройшов ще один наш гуманіст, автор першого в Україні підручника «Практична геометрія» Мартин Русин з Журавиці, доктор медицини Болонського університету, котрий співпрацював з Яношом Гуньяді та Яношем Вітезом, виразними представниками Гуманізму в Угорщині).

У 1443 р. Григорій Сяноцький, як духівник і радник короля Владислава, посприяв Київському митрополитові Ісидорові, організаторові унії православної церкви з католицькою, юридично одержати привілей для всіх християн східного обряду в Угорському королівстві. Вони обидва, Григорій та Ісидор, вперто протистояли поширенню забобонності серед вірних[7].

Як добрий знавець історії, стародавніх і новітніх мов, Григорій з Сянока постійно виправляв неточності, допущені своїми попередниками, коментаторами історії Польщі Вінцента Кадлубка, історій і літературних творів античних авторів. Він заперечив Кадлубкову теорію про сарматське походження поляків, а, навпаки, висунув гіпотезу про походження сарматів від поляків, а поляків від венедів[8]. Шануючи войовничість поляків, військові здобутки, їхнім покровителем вважав Марса[9].

На прохання Казимира IV у 1450 році повернувся до Польщі послом угорського короля й, нарешті,

[7] *Шевченко В.* Православно-католицька полеміка та проблеми унійності в житті Руси-України доберестейського періоду / Віталій Шевченко. – К. : Преса України, 2001. – С. 151-152.

[8] *Buonaccorsi-Kallimach F.* Op. cit. – S. 15.

[9] Ibid. – S. 17.

правдиво розповів королівській родині про причини та особливості смерті короля Владислава під Варною, а згодом, виконуючи свій громадянський обов'язок, написав двохтомну історію життя цього монарха.

Слава і шана до Григорія Сяноцького ширилася Європою. В 1451 р. король Казимир IV призначив його Львівським архибіскупом римо-католицької Церкви, сподіваючись, що він її підніме із занедбаності. Вибір короля був вдалим. Григорій, котрий відзначався працелюбством, шляхетністю, доброзичливістю й повагою до людей, вимогливістю до підлеглих, особливою суворістю до неретельного і нешляхетного духівництва, досить швидко завоював авторитет у загалу, місцевої влади. Маючи значні прибутки, скуповував села, заселяв їх добровільними осадчими, розвинув прибуткові ставкові рибні господарства, що дозволило йому заснувати під Львовом містечко Дунаїв, заселити його людьми, котрі дотримувалися його вимог у власній поведінці, господарюванні, законопослушності, культурі родинного і громадського співжиття. Завів у місті Магдебурзьке право. Збудував замок, оборонний вал довколо нього, що дозволило йому успішно в 1474 році відбити з містянами напад і облогу татар.

У Дунаєві – місті працелюбства, господаровитості та новаторських пошуків архієпископа – Григорієві Сяноцькому вдалося сповна розкрити себе як пастиря, громадянина, господарника й філософа-гуманіста. Він поширює на підвладних собі теренах шкільництво, нові підходи до родинних вартостей: схвалював шлюби за коханням й розлучення в невдалих родинах, рівноправність з чоловіками, освіченість жінок, високий рівень освіченості духівництва, котре вважав «Божими воїнами». Сам аплікує проповіді й вимагає від духівництва аплікації їх науковими доречними до теми здобутками, бо вважав, що призначення проповіді –

переконувати, виховувати, навчати. Не схвалював збирання ченцями ялмужни, підтримував розвиток церковних господарств, вистав на релігійні теми, шкільництва.

Як людина раціональних переконань і практичної доцільності, найнеобхіднішими в розвиткові людства науками вважав природничі, а насамперед медицину, астрологію/астрономію, математику, фізику та гуманістичні – історію, мови, письменство, риторику, поетику, теологію .

У Дунаєві архієпископ організував перший в Україні гуманістичний гурток інтелектуалів «Двір поетів», членами якого були місцеві однодумці та емігранти-італійці, зокрема Філіп Буонаккорсі-Каллімах, Марино Кондульмеро, котрих любив, протегував їм, шануючи за великий внесок у гуманізм Відродження, чим посприяв активному поширенню ідей Ренесансу в Україні та Польщі. Як освічено-діяльний адміністратор, сприяв реформуванню шкіл, в яких діти мали змогу навчатися за найновітнішими методиками. Реформована ним катедральна школа одержала статус філії Краківського університету. В Дунаєві, Львові сприяв поширенню й утвердженню в місцевій культурі «музичних новинок» – рис новітньої ренесансної франко-фламандської музики.

Як стверджує Володимир Литвинов, Григорій Сяноцький заклав міцне підґрунтя в розвиток національного Відродження в Україні в галузях філософії, природничих наук, започаткувавши вчення про самоцінність людини, атомістичну концепцію походження світу, людини; реабілітацію вчення Епікура та епікурівського принципу насолоди; необхідність матеріального задоволення людини поруч із духовним, її гармонійного розвитку, звеличення розуму, вищого за душу; виступав за вивільнення філософії з-під влади

теології, а критикуючи схоластику, заклав основи гуманістично-ренесансної філософії; протистояв аскетизму, протиставляючи йому культ праці, краси, краси людського тіла, чесноту мудрості. Як гуманіст, він – прихильник і світського виховання, науково-критичного методу відбору історіографічного матеріалу, вірячи, що історію, творену людьми, можна й треба удосконалювати. У протистояннях між владою та громадою стояв на боці громади, хоча вірив у божественне походження державної влади; ра́тував за гуманні взаємини між людьми різних станів, заперечував феодальну погорду до фізичної праці, людей фізичної праці. Прихильник антимагнатської політики польського короля Казимира IV, а як людина українського походження усвідомлював потребу створення власної держави кожним народом, критикував світську і панівну владу католицької Церкви за її втручання в державні справи, що призводить до розбратів, чвар[10].

Усебічна характеристика світогляду, наукової, пастирської та громадської діяльності Григорія Сяноцького В. Литвиновим, що ґрунтується на працях польських і українських дослідників, доробку гуманіста, є авторитетним джерелом для студіювання історії зародження, розвитку та утвердження гуманістично-ренесансного періоду в національних історії, культурі, науці, внеску в них українських інтелектуалів.

Філіп Буонаккорсі-Каллімах, котрий за життя архієпископа почав створювати його біографічний нарис, наголошує, що єрарх не сприймав лише тих людей, які вели легковажно-розважальний спосіб життя, розмовляли чи оповідали зверхньо, вульгарно[11]. Як стоїк, у побуті

[10] *Литвинов В.* Католицька Русь: історико-філософський нарис / Володимир Литвинов. – К. : Український Центр духовної культури, 2005. – С. 49-189.

[11] *Buonaccorsi-Kallimach F.* Op. cit. – S. 29.

був скромною людиною, постійно контролював якість виконання обов'язків підлеглими. У читанні надавав переваги книжкам прикладно-повчального змісту, лікувався народними ліками, самостійно виготовленими за рецептами з книжки «Про корисні зілля».

Увечері, після денних клопотів, зосереджувався над теологічними працями, питаннями, задовольняючи душевні потреби. Вірив, що душа і тіло – протилежні «речі» в усьому[12]. Як людина Нового часу, він із однаковою повагою ставився до чоловіків і жінок з усіх суспільних станів, розмовляв з ними на будь-які теми, не зважаючи на поширювані недоброзичливцями плітки з цього приводу.

Завойовані повага, визнання Григорія Сяноцького як видатної, авторитетної особистості свого часу дали привід «чехам» запросити його очолити Празьку дієцезію. Відмовив їм, бо не бажав розлучатися з ба́тьківщиною, рідним краєм, залишати успішно діючу архієпископію та здобутий нелегкою працею високий рівень довіри його до суспільства, а суспільної спільноти до нього.

Григорій Сяноцький мав у своїй діяльності надійну підтримку з боку польського короля Казимира IV, кардинала Збігнєва Олесницького, для якого написав його життєпис[13].

Морально-етичний ригоризм архієпископа Григорія, його гострослів'я і принциповість, наукова спрямованість у пастирській, освітній, громадській та культурологічній діяльності окреслюють цю історичну постать як типово ренесансну на українських теренах. Він заклав міцні засади для подальшого розвитку й утвердження в Україні ренесансного гуманізму діячами «католицької Русі» XVI ст., а через них і XVII ст.

[12] Ibid. – S. 28.
[13] Ibid. – S. 14.

Висока вимогливість до себе, до оточення призвела до непростих стосунків з рідними, котрі намагалися аморально користуватися плодами його праці, зневажаючи послуги і сан Сяноцького[14]; із суддями, мисливцями, непоштивим духівництвом, шляхтою, схильною до пияцтва.

Аналізуючи життя та діяльність Григорія Сяноцького, бачимо, що основні його досягнення в науці, освіті, культурі, риси характеру, розуміння завдань українських діячів-гуманістів, спрямованих на практичну суспільно-пастирську діяльність, надалі увиразнюються у вченні, в позиціях його послідовників, котрі розвинули в нас засади італійського Відродження, поєднані з місцевими особливостями, потребами, створивши архетипний образ України-Аркадії. Вони, захоплюючись римською античністю, італійським гуманізмом, творили як вірні українці, які за допомогою латинської мови вносили свою лепту в український і загально-європейський ренесансний розвій.

Оскільки історичні обставини не сприяли належному збереженню творчої спадщини Григорія Сяноцького, то кожна згадка про нього в працях XV–XIX століть є сигналом і орієнтиром для подальших досліджень. Сучасник архієпископа, польський історик і церковний діяч Ян Длуґош, наголошує, що Львівський архієпископ був дійсним гуманістом у ставленні до людей, в літературній та науковій творчості[15]. А польський історик Мацей Стрийковський в своїй праці згадує про його участь у Варненській війні та щасливо-вмілій обороні м. Дунаєва від татарського нападу[16]. Наш історик і поет XVII ст. Бартоломей Зиморович у своїй

[14] Ibid. – S. 60-61.

[15] *Długosz J.* Roczniki czyli Kromiki / Jan Długosz. – Warszawa : Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009. – Księga dwanasta. 1462–1480. – S. 407.

[16] *Стрийковський М.* Літопис польський, литовський, жмудський і всієї Руси / Мацей Стрийковський. – Львів : б. в., 2011. – С. 719, 781.

праці підкреслює, що він, «муж визначний у справах війни і миру», «доктор мистецтв», «провідник порядку», «чуйний пастор», «ревний сенатор»; переможець татар, який з «численними домашніми (мешканцями Дунаєва. – **М.К.**) мужньо опирався і визвільнив руки свої і міщан, заслуживши у збереженому містечку славу, і своїм прикладом навчив, що самими книжками вістря меча та гострота розуму розвиваються»[17].

Історик польської літератури Міхал Вишневський описує життєвий шлях Сяноцького за біографією Каллімаха, наголошуючи, що він мистецьки обдарована людина, справжній філософ, геніальний діяч, який в 1439 році, в час панування короля Владислава, запобіг громадянській війні в Угорщині своїми мудрими порадами й діями[18].

Історик Львова Денис Зубрицький у 1844 році зазначав, що в ньому архієпископ Григорій активно співпрацював з радою міста, а для пошанування катедрального костелу привіз із Кракова велике розп'яття Ісуса Христа[19]. Іван Франко в статті «Смерть королевича в битві з турками» підтримує думку Сяноцького, що основним винуватим варненської трагедії був кардинал Юліан Чезаріні, що в цій війні брав участь і український загін подільського воєводи Грицька Кердея. Дослідник переоповідає історію затяжного повернення додому з варненського походу Григорія з Сянока, шляхтича гербу Стрепара[20].

---

[17] *Зиморович Б.* Потрійний Львів: Leopolis Triplex / Бартоломей Зиморович. – Львів : Центр Європи, 2002. – С. 83, 87.

[18] *Wiszniewski M.* Historia literatury polskiej / Michał Wiszniewski. – W Krakowie, 1845. – T. III. – R. VI. – S. 239, 242.

[19] *Зубрицький Д.* Хроніка міста Львова / Денис Зубрицький. – Львів : Центр Європи, 2006. – С. 98, 109.

[20] *Франко І.* Смерть королевича в битві з турками / Іван Франко. // Зібр. творів у 50 т. – К. : Наукова думка, 1984. – Т. 42. – С. 151, 223.

Має рацію професор Дмитро Наливайко, коли стверджує, що великі географічні відкриття XV–XVI ст. сприяли розвиткові західноєвропейської україніки, що українські гуманісти на такому ж рівні були зануреними в античність, як і західноєвропейські[21]. Ці висновки доповнюємо: українські гуманісти щиро працюючи на царині Відродження не лише відновлювали пам'ять про свою втрачену державність у добі Середньовіччя, але й переконували, що вони є продовжувачами про-європейського шляху предків – русичів, надійною опорою гуманізму на сході Європи.

Життєвий і творчий шлях Григорія з Сянока, що раптово обірвався в 1477 році, – тому наглядна історично-культурологічна ілюстрація. Померши в Рогатині, він похований у Львівському катедральному костелі, своєму улюбленому дітищі, служба в якому надихала пастиря на творчість духовну, освітню, на практичні втілення в життя нового, божистого, кращого, що ніс і утверджував ренесансний гуманізм в нашій країні, співтворцем якого він був.

Отже, вивчення, дослідження та ввід ув активне культурне життя наукової, літературної, філософської, публіцистичної спадщини латино- і полономовних українських діячів XV–XVI ст., як підтверджує діяльність Григорія Сяноцького та інших його сучасників, дають підстави стверджувати, що в Україні доба Відродження розпочалася в XV ст. у тісній творчій співпраці з італійськими гуманістами. Її розвивали українці-римокатолики.

[21] *Наливайко Д.* Україна в рецепції західних гуманістів XV–XVI ст / Дмитро Наливайко. – К. : НВ «Акта», 2008-2009. – С. 8, 10.

УДК: 821.121’04 : 94(477)

Константиненко Ксенія
(Венеція, Італія)

Реляція дипломата як літературний жанр: образ українських територій у нотатках венеційців Дж. Барбаро і А. Контаріні

У статті розглядається образ українських земель, що представлений в описах і реляціях венеційських дипломатів доби Відродження Дж. Барбаро і А. Контаріні. В Італії, й, зокрема, у Венеції література подорожей в ті часи була надзвичайно популярною. Зростанню інтересу до таких творів сприяли торговельна діяльність купців та дипломатичні місії, рух гуманістичної думки до відкриття нових територій і “перевідкриття” земель, освячених авторитетом античних письменників, а також особливе місце, яке, на думку венеційців, могли б посісти території Польщі та її “руських” провінцій в омріяній ними антитурецькій лізі.

Описуючи територію нинішньої України, життя та звичаї її мешканців, венеційські мандрівники-літератори Дж. Барбаро і А. Контаріні постійно актуалізують тему пограниччя – межі між світом “європейським”, “християнським” і “татарським”. Причому у А. Контаріні останній викликає неприхований страх.

За своїми жанровими ознаками текст А. Кантаріні – це типовий у венеційській “літературі факту” звіт дипломата, relatione, тобто реляція, що представляла картини життя інших держав і народів та писалися за певною схемою і в певній послідовності. Реляція – особливий жанр, що має історичний характер, але не може претендувати на широту і строгість засад власне історичного твору.

Ключові слова*: Джозафат Барбаро, Амброджо Контаріні, література подорожей, реляція, пограниччя, образ безмежного лісу*.

У XV–XVI ст. інтерес Західної Європи до східнослов'янського світу помітно посилюється. Зростає кількість описових творів, т. зв. «літератури подорожей» чи «літератури факту», в якій згадуються як Московська держава, так і території нинішньої України, загалом як частина Литовського князівства і Польського королівства під назвою "Русія" у різних варіантах ("нижня", "червона", "чорна" "Русія" чи "Росія" та ін.).

В епоху Відродження Італія, і, зокрема, Венеція стає визнаним центром творення та розповсюдження подібних текстів. Зростанню цього інтересу сприяли, в аспекті діловому – торговельна діяльність купців та дипломатичні місії, в аспекті інтелектуальному – рух гуманістичної думки до відкриття нових територій і "перевідкриття" земель, освячених авторитетом античних письменників, нарешті, в аспекті політичному – особливе місце, яке могли б посісти території Польщі та її "руських" провінцій в омріяній венеційцями антитурецькій лізі. Наївний середньовічний європоцентризм з його нестримним фантазуванням про "заморські землі" не зникає цілком[1]. Ці фантазії знаходять нове русло: формується етнографія, концепції щодо розмаїття людської природи і в той же час "єдності роду людського", конкретний інтерес до звичаїв та вірувань різних народів.

Але пам'ятки літератури Ренесансу демонструють свідоме чи підсвідоме поєднання підходу науково-емпіричного з тенденціями, далекими від науково-дослідницьких. Тут необхідно згадати один із базових постулатів імагології: "дійсність тієї чи іншої країни аборигени й іноземці сприймають по-різному: перші помічають передусім ті реалії та факти, що тією чи іншою мірою відхиляються від норми, саму ж норму як

[1] *Наливайко Д.С.* Очима Заходу. Рецепція України в Західній Європі XI–XVIII ст. / Д. С. Наливайко. – К. : Основи, 1998. – С. 93.

таку вони не фіксують, бо вона для них звична, нецікава, а то й непомітна. Іноземцеві ж цікава сама норма життя, звична "правильна" поведінка жителів чужої країни. Тому іноземні джерела щедрі на реалії повсякденного життя іншого народу, деталі його побуту, звичаїв, обрядів тощо, на фіксації характерних проявів його ментальності й психології. Іноземні автори частіше припускаються помилок і перекручень, але при цьому важливо, як слушно зазначив Ю. Лотман, "в самих помилках, у характері нерозуміння знаходити джерело цінних відомостей". До цього слід додати: відомостей, що стосуються переважно суб'єктивно-історичної сторони змісту іноземних джерел і характеризують передусім реципієнтів, тобто творців образів Іншого…"[2]

Дійсно, потрібно уточнити, що вибір реалій залежить від реципієнта. "Помилки та перекручення", як і наголошення на одних деталях і замовчування інших пояснюється свідомою чи підсвідомою установкою культурного, естетичного, ідеологічного характеру. Це, з одного боку, наголошення найекзотичніших моментів у описах далеких країн, вписування реальності у рамки традиційних фантазій і стереотипів. З іншого – усвідомлення того, що південь Східної Європи, і, зокрема, українські території були частиною античної ойкумени. Із реальних спостережень мандрівника обирається або акцентується те, що не дисонує з авторитетними свідченнями Геродота чи Птолемея. Літературна містифікація набуває характеру норми.

Італійський дослідник «літератури подорожей» П. Фазано на прикладі історії Одіссея вказує на важливість красномовства автора у сприйнятті слухачами-читачами "подорожі" як вірогідної (розповідь

[2] *Наливайко Д. С.* Літературна імагологія: предмет і стратегії / Д. С. Наливайко // Теорія літератури і компаративістика. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська Академія», 2006. – С. 96.

Одіссея Алкіноєві)[3], тобто на роль власне "літературного" моменту у викладі інформації, отриманої на певній "дистанції" від читача. Співвідношення фантазійного і реального є однією з ключових проблем літератури подорожей. Безліч дійсно екзотичних, себто "інакших" деталей "далекої реальності", фантазій включно, подавалися авторами як життєва правда.

Перші венеційські мандрівники-літератори, зокрема Дж. Барбаро і А. Контаріні, не можуть вважатися тільки послами, тільки купцями чи тільки гуманістами, оскільки їх твори сповнені античних ремінісценцій: вони є мішаниною усіх трьох компонентів, у повній гармонії між собою, хоча торгівля й виглядає домінантою, найбільше впливаючи на призму, через яку сприймають і відображають дійсність венеційські письменники-мандрівники. Вони навіть пишуть венеційською "купецькою" мовою, що її "тосканізує" видавець Паоло Рамузіо[4]. Але досить швидко елемент політичний або ж "геополітичний" у творах венеційців – послів, мандрівників-очевидців чи літераторів-істориків, що використовували письмові чи усні свідчення інших, – анітрохи не поступатиметься "купецькому".

Особистість Джозафата Барбаро, володара рибних промислів у Тані (Азові), дипломата і практика, вихідця з одного із найвідоміших сімейств венеційського патриціату (багато представників роду Барбаро уславилися ерудицією, схильністю до гуманітарних студій, філософськими та літературними талантами), є типовою для венеційської еліти часів розквіту "Найяснішої республіки". Він подорожує в 1436–1451 та

[3] *Fasano P.* Letteratura e viaggio / P. Fasano. – Roma : GLF editori Laterza, 1999. – P. 19-20.

[4] *Perocco D.* Viaggiare e raccontare. Narrazioni di viaggio ed esperienze di racconto tra cinque e seicento / D. Perocco. – Alessandria : Edizioni dell'Orso, 1997. – P. 9-11.

1474–1478 рр. до Тани, де зупиняється на 16 років, здійснює посольство до Персії[5].

Під час першого перебування у Тані він подорожує до регіонів нинішніх Росії та України: південного басейну Дону, узбережжя Чорного моря, піднімається Волгою, доходить Польщі. У невеликій нотатці про Московію (у Барбаро, до речі, названою Росією) він згадує про поширення там ідолопоклонства, пияцтва. Більше уваги приділяє автор описанню життя італійської колонії в Тані, що безпосередньо межувала з "чужим" і неспокійним татарським світом[6]. Не даючи нам практично ніякої інформації про "Русію" в цілому, твір Барбаро виявляє, однак, чимало знакових рис сприйняття європейцем "іншого", або "чужого" світу, зокрема татарського степу (паралельні мотиви будуть наявні в пізніших описах українських земель як "сарматських", "козацьких"). Так, він намагається порівняти татарські стани з природними для нього європейськими містами-фортецями, тільки у них, як зауважує Барбаро, фортечних стін немає. Показовим є і опис спостереження жителями Тани з міських стін за рухом татарської орди повз місто[7], у якому підкреслюється безмежність, безкінечність, мобільність татар, яка для європейця була явним знаком "іншості" у порівнянні з обмеженими – в розумінні прямому (міста, міські стіни) й переносному (осідлість) просторами існування його самого.

---

[5] *Cronia A.* La conoscenza del mondo slavo in Italia / A. Cronia. – Padova, 1958. – P. 113.

[6] I viaggi in Persia degli Ambasciatori veneti Barbaro e Contarini / a cura di L. Lockhart, R. Morozzo della Rocca e M. F. Tiepolo // "Il nuovo Ramusio", raccolta di viaggi, testi e documenti relativi ai rapporti fra l'Europa e l'Oriente a cura dell'Istituto italiano per il Medio ed Estremo Oriente. – Wyd. V. VII. – Wyd. XIII. – Roma : Istituto Poigrafico dello Stato, Libreria dello Stato, 1973. – 415 p.

[7] Барбаро и Контарини о России: К истории итало-русских связей в XV в. Вступительные статьи Е. Ч. Скржинской. – Ленинград : Наука, 1971. – С. 41.

Зупинімося на емблематичному для часів написання "Подорожі", а це 1490-ті роки, вступі, оскільки він містить практично всі лейтмотиви і топоси історіографії Ренесансу, а відтак і пізніших часів. Маємо філософські роздуми про те, наскільки малою є земля у порівнянні з небесним склепінням, і людина – в порівнянні із землею. Хоч невелику її частку здатні побачити купці та мореплавці, серед яких чільне місце належить "отцям і синьорам" Барбаро – венеційцям. Сам він "майже всю свою молодість і добру долю старості провів у дальніх землях, *між варварських народів, серед людей, яким цілковито чужі цивілізація та наші звичаї, і бачив багато неймовірних речей, що могли б здатися брехнею…*" (виділення моє – **К. К.**). Дійшовши висновку, що набагато більше неймовірних речей описали "Пліній, Солін, Помпоній Мела, Страбон, Геродот, Діодор, Діонісій Галікарнаський та інші, новітні, як Марко Поло … та інші, найновіші, як П'єро Кверіні, Альвізе да Мосто та Амброджо Контаріні"[8], Барбаро не міг не зробити власного внеску у низку описів "дальніх країв та варварських народів", що бере початок в античності, і, як бачимо, логічно й природно – за усвідомленням Барбаро – продовжується в "новий" і "найновіший" час. Цитовані вище судження Дж. Барбаро можуть вважатися програмно-орієнтовними у підході до аналізу "літератури подорожей", вони вимальовують ментальну лінію мандрівника і літератора: якщо світ – безмежний, а людина – "мікроскопічна", то тим більша її заслуга в осягненні великих просторів і баченні далеких земель і варварських, тобто "неєвропейських", а, значить, нецивілізованих, народів. Речі в тих землях настільки дивні, що розповідь про них може "видатися брехнею". Фактично те саме говоритиме в передмові до читача,

[8] I viaggi in Persia degli Ambasciatori veneti Barbaro e Contarini … – P. 67.

наприклад, Т. Тассо: він тривожиться, що читач не йнятиме йому віри, оскільки він описує речі "ніколи не бачені"[9]. Але ж про подібне писали такі авторитети, як Пліній та інші, аж до сучасників автора – а відтак і автору "Подорожі до Тани" не соромно написати про те, про що й вони писали.

З цитованих вище рядків Барбаро, з авторських акцентів у описі Тани й татарського степу, з посилань на оповіді про варварів та дивовижні реалії далеких земель у античних класиків, з того, що автор відверто заявляє про себе як про скромного продовжувача їх традицій, можна зробити висновок про те, що влада цих традицій і основних класичних та середньовічних лейтмотивів не зникає у нібито "суворо науковій" прозі Ренесансу.

"Подорож до Тани, Персії, Індії та Константинополя" була видана у Венеції 1543 р, далі увійшла до відомого у всій Європі збірника Дж.Б. Рамузіо "Плавання та подорожі" (1559), який неодноразово перевидавався, – тобто очевидна її доступність в "інтертекстуальній павутині" пізніших часів. У той самий період вона була перекладена англійською мовою В. Томасом, але опубліковано цей переклад, разом зі здійсненим С.А. Роєм перекладом "Подорожі до Персії" А. Контаріні, було тільки в 1873 р[10]. Автор передмови до публікації лорд Стенлі Елдерлі відзначає, що серед матеріалів подорожей італійських мандрівників до Персії за часів шаха Ізмаїла опис Барбаро явно виділяється багатством подробиць і літературними якостями, хоча й зауважує, що жоден з італійців не може дорівнятися цікавістю викладу до португальських чи іспанських мандрівників того ж періоду[11].

[9] *Fasano P.* Letteratura e viaggio ... – P. 32-35.

[10] Travels to Tana and Persia by Giosafa Barbaro and Ambrogio Contarini. – London : Printed for the Haklnyt Society, 1873. – 173 p.

[11] Ibid. – P. vi.

Опис подорожі А. Контаріні, який публікувався й публікується практично завжди в парі з "Подорожжю до Тани" Дж. Барбаро з огляду на близькість у часі і спільність маршрутів та місій, з'явився 1477 р., вийшов окремим виданням 1487 р. і надалі перевидавався багато разів – у венеційському збірнику А. Мануціо 1543 р., у вже згаданих "Плаваннях та подорожах" Дж.Б. Рамузіо. Тобто, так само як і текст Барбаро, текст Контаріні був доступним для сучасників і послідовників. Він був опублікований раніше за опис Барбаро і останній навіть посилається на Контаріні у "Подорожі до Тани". Щоправда, подорож Контаріні відбулася у 1473 р., тобто за часом пізніше, ніж подорож Барбаро.

Контаріні, як і Барбаро, належав до патриціанської еліти Венеції (вважалося, що рід Контаріні походить від матері Юлія Цезаря). Амброджо Контаріні подорожує як венеційський дипломат з місією до перського шаха Усун-Гассана. На перший погляд, стиль Контаріні набагато сухіший, діловитіший, ніж у Барбаро, але текст було написано з іншою, ніж у Барбаро, метою: за жанровими ознаками це типовий у венеційській "літературі факту" звіт дипломата, *relatione*, реляція.

Що являла собою венеційська "реляція"? У Венеції, завдяки розвитку обміну товарами й інформацією з багатьма державами і постійному зростанню його інтенсивності, а також становленню національних держав всередині давньої імперії, зароджується фігура "постійного посла". Вона мала декілька різновидів у залежності від призначення та компетенції: маються на увазі звичайні посли, надзвичайні посли, баїл (торговий представник з посольськими функціями) у Стамбулі, який міг мати особливі повноваження, а також так звані "резиденти", що походили з класу секретарів. Венеція розробила аж до найдрібніших деталей систему організації посольської роботи і чітко окреслила особу

посла та його функції. Вже за законом від 24 липня 1296 р. Велика Рада Венеції (*Il Maggior Consiglio*) наказує як звичайним, так і надзвичайним послам писати реляцію. Під час перебування у місії посол спілкується з урядом через так звані "*dispacci*" (чи "*carteggi*") – листи-повідомлення із найсвіжішою інформацією, а після повернення мусить подати реляцію. Спочатку вона була усною, а з 1425 р. за законом набула письмового характеру і мусила бути подана протягом 15 днів, пізніше за новими законами цей строк змінювався, але не суттєво – до 20 днів, наприклад[12].

Реляції являють собою зібрану воєдино широку інформацію, демонструють синтетичне бачення і становлять інтерес з боку літературного та історико-культурного. Фактично, реляції – це картини цілого життя держав, окреслені особами, які за темпераментом, освітою, традиціями і політичними звичаями звикли до нібито реалістичної рецепції осіб і речей – тож поза їх увагою не лишаються характерні риси й основні елементи життя різних народів. Реляції мусили писатися у стилі бюрократичному, але водночас шляхетному: це було звертання до найвищих представників влади. Логічно, що в реляціях послів звичайних і надзвичайних наявні певні відмінності[13]. Існує манускрипт XVI ст., який походить від секретних служб Венеції, Ради Десяти (*Il Consiglio dei X*), що є своєрідною "пам'яткою" для посла і детально вказує на форму, схему та послідовність викладення матеріалу в реляції. Варто навести схему цілком з деякими незначними скороченнями:

1. Описати розташування провінції, вказуючи назву давню й сучасну і показуючи, в якій частині світу і де

[12] *Antonibon F.* Le relazioni a stampa di ambasciatori veneti / F. Antonibon. – Padova : Tipografia del seminario, 1939. –P. 11-13.
[13] Ibid. – P. 14.

саме за системою небесних координат знаходяться її кордони;

2. На скільки і на які королівства чи менші провінції вона поділена, головні міста, найважливіші порти, фортеці та єпископальні столиці;

3. Головні річки, гори, ліси;

4. Природні умови провінції: температура, водойми, родючість, корисні копалини, тварини;

5. Чи багато у краї гір, рівнин, лісів, боліт і чи існують якісь дивні природні явища;

6. Місцеві жителі, їх звичаї й одяг, статура і характер, релігія;

7. Порядок і управління на землі і на морі;

8. Мистецтва, торгівля, багатства;

9. Дворяни і народ;

10. Правитель і зокрема: його генеалогія, його особа, життя, звички, доходи і витрати, чи люблять його піддані, його гвардія, пишність і численність двору і з якими правителями дружить та ворогує[14].

Загалом реляції дійсно писалися за вищевказаною схемою, але її зовнішній бюрократизм містив чимало можливостей для виявлення як літературного хисту, так і культурних у широкому розумінні інтересів та естетичних засад автора й епохи. Особливої уваги заслуговує вказівка описувати "дивовижні природні явища" – її автори багатьох реляцій виконували з ентузіазмом і не без фантазії. З точки зору історичної "*dispacci*", гадає Ф. Антонібон, мають більшу цінність, вони призначалися для вузьких кіл і містили інформацію конкретну і часто призначену для термінового розгляду й оцінки, в них небагато "бюрократичних фігур", це враження від даного, конкретного моменту. Реляція ж – композиція опрацьована й обдумана[15], сама думка про те,

[14] Ibid. – P. 16.
[15] Ibid. – P. 23.

що реляцію буде зачитано на таких урочистих зборах, як Сенат Венеції, спонукала авторів до відповідної стилістичної обробки, до красномовства як запоруки вірогідності "опису подорожі"[16].

Реляція – особливий жанр, що має історичний характер, але не може претендувати на широту і строгість засад власне історичного твору, який розташовує у певному порядку значимі події в історії народів і досліджує їх причини, обставини та наслідки; реляція не має скелетоподібної форми анналів, не нагадує вона і сухого викладу фактів у хроніках, так само як не претендує на рівень критичної, політичної чи філософської дисертації. Це і не резюме подій типу листа "*dispaccio*". Як жанр вона являє собою розповідь обдуману, але технічно вільну, яка не імітує інші літературні форми і найбільш близька жанрово до "коментарів" чи "меморій", але не є кінець кінцем ні тим, ні іншим. Це жанр, що привабить у майбутньому географів та публіцистів[17]. До речі, тексти венеційських (і не тільки) реляцій, незважаючи на ряд законів, які суворо забороняли, під страхом покарання, їх поширення і публікацію як державних секретних документів, неодноразово викрадалися і діставалися різними шляхами, поширюючись як у списках, так і в друкованих виданнях протягом століть, при тому, що їх масове використання істориками розпочнеться тільки у XIX ст.[18] Це доказ як великого інтересу тогочасного суспільства до інформації про далекі землі, так і впливу реляцій на інші жанри "літератури факту".

Повернімося до подорожі А. Контаріні. Його шлях пролягав через Німеччину, Польщу і, відповідно, її руські провінції, Крим, Грузію. Контаріні розмежовує території

[16] *Fasano P.* Letteratura e viaggio ... – P. 19-20.
[17] *Antonibon F.* Le relazioni a stampa di ambasciatori veneti … – P. 17.
[18] Ibid.

власне польські і руські: “Дня 20 (березня – **К. К.**) ми виїхали з Польщі і в’їхали до “Нижньої Росії” (*Rossia bassa*), яка належить тому ж королеві…”[19]. Крім того, Контаріні намагається вживати в ономастиці замість традиційної античної термінології слов’янські, зокрема руські назви, іноді наводячи поруч відповідники з класичної літератури: у Києві “...є ріка, що їх мовою зветься Данамбре (Danambre), а нашою – Лересе (Leresse) ...”[20]. Контаріні минає, описуючи їх, Луцьк, Житомир, Білгород і 1 травня 1474 року в’їжджає до Києва (*Chio*), який змальовує досить докладно. Його, як посла з королівськими рекомендаціями, приймає “пан Мартин, поляк-католик”, який управляє Києвом. “Ця земля знаходиться на кордоні з Татарією, сюди потрапляють навіть купці, що везуть хутра з “Високої Росії” (*Rossia alta* – Московії – **К. К.**) і караванами прямують до Кафи, але часто потрапляють в полон до Татар. Ця земля багата хлібом і м’ясом. За звичаєм жителі міста працюють з ранку до третьої години, а потім ідуть до шинків і лишаються там до ночі, часто влаштовуючи п’яні бійки”.

Контаріні з вдячністю описує ставлення до нього пана Мартина, його турботу, почесті, багатий банкет, на який Контаріні було запрошено[21]. Пан Мартин відсилає його безпечно через татарські землі до Кафи разом з Литовським послом до Татар, якого супроводжуватимуть 200 татарських вершників. Далі автор розказує про подорож у супроводі Татар, їх бажання представити Контаріні їх “Імператору”, його страх. Татар він іменує “собаками, що тхнули конятиною так, що поруч

[19] Il viaggio del magnifico Messer Ambrogio Contarini Ambasciadore della Illustrissima Signoria di Venetia al gran Signore Ussuncassan Re di Persia nell’anno MCCCCLXXIII // Delle navigationi et viaggi raccolto gia da m. Gio. Battista Ramusio : in 2 v. – V. 2. – Venetia : Giunti, 1583. – P. 113a.

[20] Ibid. – P. 113b.

[21] Ibid.

неможливо було знаходитися". Загальний тон оповіді – постійний страх і непевність у присутності Татар.

Контаріні характерно переплітає опис перебігу реальних подій, реальних вражень і при цьому явно наголошує на моментах особливо екзотичних, незвичних, реалізуючи протиставлення "свого" – "чужого". Так, Контаріні одразу виділяє той факт, що подорож по "низькій Росії" кілька днів підряд проходила лісами, передаючи читачеві уявлення про обшир лісистої території.

Образ безмежного лісу надалі становитиме майже постійну складову образу України в цілому не тільки в італійській "літературі факту": можна навести хрестоматійний приклад латиномовної поеми "Роксоланія" С. Кленовича. Символіка лісу, багатогранна і неоднозначна, розвинута вже у середньовічній європейській літературі. З лісом, зокрема, пов'язане почуття небезпеки, непевності, як, власне, й зі степом – ці два поняття в середньовічній традиції були взаємозамінними. Навіть у снах "темний ліс" означає особливу фазу еволюції особистості, що характеризується втратою чіткої орієнтації, розгубленістю[22]. Цей момент досить показово відобразився в літературі – достатньо згадати класичний приклад із "Божественною комедією" Данте. Відповідно, ліси сповнюються в масовій уяві небезпечними мешканцями, як фантазійними, так і реальними (розбійники).

По дорозі з Житомира до Бєлгорода, як зазначає Контаріні, вони декілька днів "їхали верхи лісами дуже небезпечними, сповненими розбійників найрізноманітнішого походження, і, не знаходячи даху для ночівлі

[22] *Biedermann H.* Enciclopedia dei simboli / H. Biedermann. – Milano : Garzanti, 2007. – P. 199.

надвечір, спали в тих самих лісах, не маючи ніякої їжі: і мені цілу ніч доводилося бути на сторожі…”[23]

Надалі Контаріні охоче спинятиметься на моментах міської фортифікації: так, він дає високу оцінку Луцькій фортеці, хоча й зазначає, що вона дерев’яна – тобто відмінна від мурованих фортець європейських міст. У цій постійно підкреслюваній Контаріні нібито реальній і нейтральній деталі теж можна вбачати конотат непевності, небезпеки в майже чужому – християнському, але межуючому з татарами – світі.

Інший показовий момент – автор неодноразово наголошує на пияцтві місцевих жителів. Так, у Луцьку Контаріні та його супутники відчували себе “не зовсім у безпеці через святкування весілля, оскільки майже всі були п’яні, і дуже небезпечні: у них немає вина, але вони готують з яблук (можливо, не з яблук, а з меду – італійські слова *miele* – мед, та *mele* – яблука схожі між собою – **К. К.**) напій, що від нього п’яніють набагато більше, ніж від вина”[24]. Про п’яні бійки у київських шинках вже було наведено цитату вище. Сам факт знов-таки не вигаданий автором. Але така риса, як розгнуздане, дике пияцтво стане одним із компонентів образу “варвара”, що населяє землі давньої “Скіфії”, частіше “Сарматії”, співіснуючи з характеристиками більш “позитивними”.

Однак не можна, на нашу думку, вважати, що Контаріні виводить цю характеристику як продумано негативну. Це характеристика не негативності (загалом жителі “низької Росії”, зокрема офіційні особи, повелися з Контаріні, за його власними свідченнями, досить люб’язно), а “іншості”, “відмінності” від європейської – італійської – венеційської моделі. Показовим є і підкреслення Контаріні того факту, що руські не мають

[23] Il viaggio del magnifico Messer Ambrogio Contarini … – P. 113b.
[24] Ibid. – P. 113a.

вина, а п'ють напій із яблук (чи меду), від якого п'яніють більше, ніж від вина – тобто це напій дикий, варварський. У європейській літературі наявність чи відсутність культури вина традиційно була маркером "свого" – "чужого", "європейського" – "неєвропейського"[25]. Недаремно майже у всіх подальших різножанрових творах, пов'язаних із тематикою українських земель та їх населення, буде наявний і навіть акцентований мотив міцних напоїв та їх ролі у місцевих традиціях.

Крім усього вищесказаного, в описі територій нинішньої України, зокрема Києва, Контаріні, як і його попередники та сучасники, підкреслює тему пограниччя, межі між світом "європейським", "християнським" і "татарським", причому останній викликає у автора неприхований страх, татари сприймаються швидше як звірі, степові монстри. З точки зору А. Кроніа, А. Контаріні – "ренесансна людина, що дивиться на них очима естета, ще прив'язаного до моральних норм. Це європеєць, який відчуває, що знаходиться в Азії і зустрічається з татарською *"barbaries"*. Дійсно, саме Татари справляють найбільше враження на італійських мандрівників, що рухаються на Схід. І Контаріні, знаходячись у Києві, відчуває, що дістався останньої межі Європи... Саме це, попри всі політичні концепції сформовані зарання, попри улесливі офіційні оцінки чи особисті симпатії та переконання, є загальною орієнтацією ренесансної географії, яка залишається класичною в основі"[26].

[25] *Cherubini G.* Le novelle/ G. Cherubini // Materiali del XII Seminario della Fondazione Centro Studi sulla civiltà del Tardo Medioevo di San Miniato. – у рукопису.

[26] *Cronia A.* La conoscenza del mondo slavo in Italia … – P. 116-117.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

УДК: 821.111-21Шекс7Тро09

Cotterill Rowland
(Бірмінгем, Велика Британія)

Shakespeare's *Troilus and Cressida:* multiple roles, narrative complexities and moral inconsistency

Коттеріл Роуленд. **«Троїл і Крессіда» В. Шекспіра: численні ролі, наративні труднощі та моральна непослідовність.**

У статті аналізується одна з найпроблемніших п'єс Шекспіра «Троїл і Крессіда», яка не має собі рівних за складністю взаємин між дійовими особами та наративною щільністю. Досить детально розглядається, як саме Шекспір опрацьовував історичний матеріал під час створення п'єси. Особлива увага приділяється численним героям, яких можна назвати головними, якщо враховувати кількість відповідних рядків або ж оцінювати ступінь присутності чи їхню значимість у розгортання драматичного наративу. Двадцять чітко окреслених, необхідних і взаємопов'язаних персонажів п'єси, що стають відомі глядачеві, виконують певну наративну функцію та/або несуть сюжетне чи моральне навантаження. Відзначається надзвичайна віртуозність, яку демонструє драматург, узгоджуючи колосальну кількість ролей.

У «Троїлі й Крессіді» розгортаються щонайменше чотири значущі сюжетні лінії, які з часом перетинаються одна з одною в загальній мережі подій. Велика кількість окремих дійових осіб створює в п'єсі надзвичайно складну та багатогранну групу, що керується мотивами, які подекуди суперечать один одному. Серед численних персонажів, чию непослідовність (між шляхетною репутацією і ганебною поведінкою, між моральними обітницями і

реальним вибором) можна звести до любовної або політичної суперечливості, роль Гектора – вірного чоловіка й лідера троянців – бачиться як випадок особистої поразки та моральної необачності.

У «Троїлі й Крессіді» величезна складність драматичних дій успішно співіснує з цілком зрозумілими і навіть захоплюючими особистими стосунками та загальною невизначеністю, що зумовлюється як відкритістю фіналу шекспірівської п'єси, так і її драматичною формою.

Ключові слова: *Троїл і Крессіда, сюжет, роль, складність оповіді, характер, непослідовність.*

Critics have found many problems with *Troilus and Cressida*. Its genre is unclear: early editions would support its assignment equally to “Comedy” as to “History”, while its placing in the First Folio would allow it to be read as “tragic” – an uncertainty arguably inevitable given the play's ostensible double focus, on Trojan love-affairs and Greek machinations, Greek “realism” and Trojan “chivalry”. This double focus has in turn led to uncertainty on a rather basic question; who are the play's main characters? Though the longest role is that of Troilus, the weighty speeches of Ulysses, and the glamour arguably attaching to the roles of Hector and Achilles, have often concentrated the attention of audiences and readers more powerfully than either of the titular lovers. Yet in the presentation of these and other main characters, bearing names familiar from ancient epic and medieval “historical” romance, the drama has often been felt to emphasize not so much faithful or unhappy love, moral or physical heroism, as a damaging set of inconsistencies – between high reputation and low behaviour, between moral professions and actual choices. Above all, *Troilus and Cressida* has been felt – surely a crucial and exceptional fault in any Shakespearean drama – to be, simply, boring. Barbara Everett put the point baldly; *Troilus and Cressida* has no story, or is as near to having none as a Renaissance play can be... No one finds it easy to understand how the play's action develops, if indeed it does develop: or to decide who its chief

characters – the protagonists – actually are.[1]

A. Dawson, in the introduction to his 2003 Cambridge edition, remarked that "(t)he plot is inconclusive, trailing off without the kinds of resolution we are used to from most of Shakespeare's work", added that "(t)he characters are both unsympathetic and inconsistent", and asked "Does [*Troilus and Cressida*] even have an identifiable main character or pair of characters?"[2] D. Bevington, introducing his 1998 Arden edition, found that "Shakespeare's dramaturgical techniques are those of disillusionment"[3] and that "Trojan chivalry is subjected to sceptical deflation in Shakespeare's play".[4]

A more encouraging attitude was expressed by Brian Morris: "Shakespeare has to create a dramatic structure out of two rather static stories...But the problem is not so difficult as it has sometimes been made to appear."[5] Kenneth Palmer, noting that "most of the play deals with inaction", emphasized that "once action begins, then change occurs, in men [sic] and in situation"; he concluded that "Shakespeare has designed an Aristotelean 'action', seizing upon a period of crisis in the [Trojan] war, and admitting no more material than will suffice to embody that action"[6].

In this article I aim to confront some of the problems located by critics in this wonderful masterpiece – which I take to be both central in Shakespeare's oeuvre and, in its

---

[1] *Everett B.* The Inaction of Troilus and Cressida / Barbara Everett // Essays in Criticism. – 1982. – Vol. 32. – Issue 2. – P. 119 (p. 119-139).

[2] *Shakespeare W.* Troilus and Cressida / William Shakespeare / Ed. by Anthony B. Dawson. New Cambridge Shakespeare. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – P. 3, 4.

[3] *Shakespeare W.* Troilus and Cressida / William Shakespeare / Ed. by David Bevington. The Arden Shakespeare. Third Series. – Walton-on-Thames : Nelson, 1998. – P. 22.

[4] Ibid. – P. 30.

[5] *Morris B.* The Tragic Structure of Troilus and Cressida / Brian Morris // Shakespeare Quarterly. – 1959. – Vol. 10. – P. 483 (p. 481-491).

[6] *Shakespeare W.* Troilus and Cressida / William Shakespeare / Ed. by Kenneth Palmer. – London and New York : Methuen, 1982. – P. 40, 66, 90.

relational complexity and narrative economy, unsurpassed. First, I set out some of the basic choices demonstrably made by Shakespeare in his overall dramatic treatment of the play's material; crucial here is the sheer number of major roles in the play, whether measured by numbers of lines, by stage presence or by indispensability to dramatic narrative. Secondly, I consider and aim to rebut claims that the play lacks action, arguing that, on the contrary, the uniquely large number of distinct agents within the play engenders an extraordinarily complex and many-stranded group of actions, driven by a set of explicit projects which develop into contention with one another. Thirdly, I discuss the commonly-voiced idea that, amidst many characters whose inconsistencies can be put down to amorous or political immorality, the role of Hector, loyal husband and Trojan mainstay, exhibits a particularly and significantly disappointing case of self-defeat and moral dereliction; I hope to represent, more fully and more sympathetically, the situation in which the play represents Hector as standing, and the character's own awareness of that situation.

Troilus and Cressida stages a very large number of major characters. They are major in virtue of their resonantly familiar names, and no less so because of their salient contributions to the structure of the play's narrative action. The first of these points is often concealed under the rubric of 'famous names satirised'; this idea is misleading. One consideration here should be obvious; the play's wide-ranging subject-matter involves the presentation of so many famous 'names' that an audience, for its powers of dramatic orientation and for the sake of its comfortable accommodation to highly prestigious narrative material, needs to feel, in its gradual absorption of the stage presence and weight of so many and such famous characters, familiarised rather than intimidated. A more important factor is Shakespeare's regular habit of offering, to his audiences and readers, a sense of historical

agents through not only their own self-professions but the perceptions of other characters; we are shown, not so much Hector's or Achilles' heroism in action, Agamemnon's authority or Troilus' attractiveness or Cressida's various promises – not so much any of these characteristics or properties in themselves, but rather their perceptions by others. This is a standard technique, in drama and in Shakespeare; it invites, from audiences off and on stage, not critical or derogatory satire but well-considered judgement.

More generally, the large number of the play's dramatis personae simply, and crucially, corresponds to the range of characters, and hence of salient judgements by and of characters, to be found in the play's source narratives, heroic and amorous. If *Troilus and Cressida* deploys many intersubjective and often sharply-voiced responses, this is what one should expect from a drama whose narratives necessarily involved so many and such various encounters between distinct and individualistic characters. Troilus must persuade Pandarus to help in his wooing of Cressida; he must woo her and win her, she may woo and win him, and both must be separated by Diomedes, who in turn must make love to her and engage with her responses to him. Achilles must refuse his services to Agamemnon and must be persuaded, by Ulysses if nobody else, to return to active combat. Agamemnon must offer a show of authority, Nestor of age, and Ulysses of shrewdness. Hector must display heroic virtue and awareness of the plight at once of his city and his family under his father Priam. Paris and Helen must relate to each other (however else) memorably – and Menelaus must also appear, even if rather a background figure, as to some extent he already is in Homer, neither happy in love nor prominent in the counsels or the conduct of war. Patroclus, conversely, must be shown to matter to Achilles in some imaginably ultimate way.

The stagings of Aeneas, of Ajax and of Thersites might, compared with all this, seem like optional extras. Yet Aeneas

was, from Virgil's epic, universally familiar to an educated audience; Ajax, in respect of both his stature as fighter and his well-known outsmarting (after Achilles' death, in the disputes over the inheritance of his armour) by Ulysses, offered to any dramatist a challenge to distinctive treatment; Thersites, the only acrid and overt critic (in Homer's *Iliad)* of war as such, provided a unique and dramatically valuable perspective on the overall action. Three other characters, again with names and positions well-established in mythic treatments and more recent narrative reshapings, allowed a perspective upon events wider than that of immediate tactical considerations of love and war; Andromache embodies the claims, for herself and all Trojans, of sheer physical survival in the present and future, Cassandra voices an unargued yet plausible sense of Trojan doom, while Calchas, the renegade Trojan, appears at once as the representative of self-centred cowardice and, though negligible in his own person, the guarantor of ultimate Greek victory.

In respect of all these presentations, of characters and of relationships, Shakespeare's treatment, far from foregrounding any supposed emotional or intellectual negativity, merely preserves decorum. After all, these groups, Greek and Trojan, are at war with each other and, each in itself, internally at odds; why would one expect such heroic individualists to be, on the subject of each other, any more kind or tolerant, any less sharp-tongued or rhetorically empowered, in Shakespeare than in Homer or Chaucer? Moreover, why would one expect a dramatic – as against a narrative – treatment of these groups of characters to offer any merely vacuous embodiment of "traditional heroism" – whatever that might amount to? I find it hard to understand what possible alternative "positive" mode of theatrical embodiment is being valorised, as Shakespeare's putative and rejected alternative, by those who, like Bevington, find in *Troilus and Cressida* chiefly a "demystification of the heroes of ancient Greece" or who

conclude that "[a] sense of a unbridgeable gap between expectation and performance haunts this play"[7].

It is more fruitful, for an understanding of Shakespeare's dramatic achievement, to stress the extraordinary virtuosity with which he introduces, defines and sustains in sharp definition the colossal number of roles I have surveyed above. Twenty characters in the play bear familiar names and sustain roles of some narrative and/or thematic and moral salience; in Troy and among the Trojans, Priam, his daughter Cassandra, his sons Hector Troilus and Paris, the women – Andromache Cressida and (the Greek) Helen – with whom they are associated, the warrior Aeneas and the uncertainly-defined but highly memorable Pandarus; in the Greek camp, self-divided as it is, Agamemnon and his "loyalist" fellow-Princes and leaders Menelaus, Nestor, Ulysses and Diomedes, and the "dissidents" Ajax, Achilles and Patroclus, together with the critic Thersites and the renegade Trojan prophet Calchas.

In the play's *dramatis personae,* as these are listed in standard editions, there appear five other named characters (Deiphobus, Helenus, Antenor, Margarelon and Alexander, all Trojans) along with unnamed servants. The total cast-list, in a complete modern production, will thus run to scarcely fewer than twenty actors. In itself this number, though large, is not unusual for Shakespearean productions. What stands out, though, is the lack of options for any straightforward doubling of roles between actors; at most a Pandarus could, if it were really necessary, appear also as Menelaus and/or Priam, though little would be gained and something, I'd imagine, lost by such a choice. (I neglect here the fascinating doublings offered by the 2012 production of the play jointly by the Royal Shakespeare Company and the Wooster Group, in which Agamemnon became Diomedes and Ulysses did a nice turn as Helen.) All this makes, another way, the same point;

[7] *Shakespeare W.* Troilus and Cressida / William Shakespeare / Ed. by David Bevington... – P. 19, 76.

the play surpasses, by some way, every other Shakespearean drama – *King Lear* and *Cymbeline* approach it most nearly, but not very nearly – in the number of its well-defined, narratively necessary, and mutually interacting roles. By the same token, the play inevitably – and of course fascinatingly – offers a remarkably wide range of differing perspectives, embodied in distinct individual characters, and in the several different groups to which some but not all of them from time to time acknowledge loyalty, upon the play's ongoing action and upon the standpoints and active options adopted by its agents.

It is time now to turn to a consideration of that action – to make good on my claim, against ideas of inertia and/or confusion, for the play's high degree of narrative complexity, intelligibility and excitement. Dawson is representative among critics in his view that "[t]here are two plots, one devoted primarily to war, the other to love, just as there are two distinct groups of characters, Greeks and Trojans, and two contrasting locales, the Greek tents and the more luxurious mansions of Troy."[8] Clearly such an analysis can be supported, but it tends towards over-simplification. It is more fruitful to follow closely the order in which the play's first five scenes (after the Prologue) introduce individual characters and groups of characters. It can be suggested, on this basis, that *Troilus and Cressida* deploys no fewer, and perhaps rather more, than four plots – that is, four distinguishable and dramatically significant projects for action which are to some recognisable degree developed and are in due course brought to bear upon one another so as to make up the play's overall network of causally connected events. The full demonstration of this claim would require more space than is available here, but a compressed account of the five scenes between 1.1 and 2.2 may be suggestive.

The first two scenes, 1.1 and 1.2, introduce what can

[8] *Shakespeare W.* Troilus and Cressida / William Shakespeare / Ed. by Anthony B. Dawson… – P. 13.

certainly be seen as a (if not "the") love-plot – that which is highlighted by the play's title. Troilus loves Cressida but finds the prospects of his love uncertain, and tries to enlist Pandarus as his helper. Cressida is solicited by Pandarus on Troilus' behalf and, while giving Pandarus little grounds for encouragement, professes, when left alone, genuine love for Troilus coupled with a resolution to conceal it for the time being. A few points about this exposition attract attention; first Troilus, despondent about his prospects with Cressida (for no obvious reason), also finds tension or contradiction between his love and his role as warrior for Troy against the Greeks – *"Why should I war without the walls of Troy / That find such cruel battle here within?"* (1.1.2-3)[9] – while oscillating, in his preferences, between these supposed alternatives:

AENEAS How now, Prince Troilus! Wherefore not afield?
TROILUS Because not there; this woman's answer sorts,
For womanish it is to be from thence. (1.1.99-101)

Secondly, Cressida, valuing Troilus above the terms of Pandarus' praise for him, in turn professes to value (or so one might read her enigmatic lines) the flirtatious build-up to consummated love higher than consummation itself or its consequences:

Yet hold I off. Women are angels, wooing;
Things won are done, joy's soul lies in the doing...
(1.2.246-47)

Thirdly, unforgettable as is the stage presence of Pandarus, and brilliantly as his role is written, the need for his services, on the side of either lover, isn't at all clear; rather, Cressida will accept Troilus' love – it emerges – just when she chooses to do so and without any need of external recommendation.

[9] All references to Shakespeare's *Troilus and Cressida* are taken from The New Cambridge Shakespeare edition, edited by Anthony B. Dawson (Cambridge : Cambridge University Press, 2003)/

These unresolved points linger in the air, and in the minds of audiences and readers, until (and beyond) the later scene, 3.2, central to the play, in which the lovers first appear on stage together. Meanwhile attention moves to the Greek camp and, in 1.3, first to what, as matters develop, one can identify as its "loyalist" component – the four named "Princes", Nestor, Ulysses, Menelaus and Diomedes, who centre themselves around Agamemnon. In this lengthy and multi-sectional scene, the Greeks sonorously set out the fact that "after seven years' siege yet Troy walls stand" (1.3.12) – that is, that the main ostensible Greek objective (as expressed in the Prologue), *"To ransack Troy, within whose strong immures / The ravished Helen, Menelaus' queen, / With wanton Paris sleeps..."* (Prologue 8-10), has not yet been achieved. In response to this lack of success they offer three lines of thought; one (Agamemnon's and Nestor's point) that it should not lead to melancholy or defeatism, since, as one might say, it simply serves to sort out the men from the boys – *"...In the reproof of chance / Lies the true proof of men"* (1.3.32-33); another (Ulysses's great speech on "degree"), that *"The specialty of rule hath been neglected*" (1.3.78), and that *"...the general's disdained / By him one step beneath"* (1.3.130-31); the third, from Ulysses again, that Achilles and Patroclus, specifically, having withdrawn themselves (as has also Ajax) from active fighting, profess to despise the rational conduct of warfare upon which Ulysses evidently prides himself and by implication his immediate audience:

They tax our policy and call it cowardice,
Count wisdom as no member of the war,
Forestall prescience, and esteem no activities
But that of hand... (1.3.198-201).

The debate – if it is that – is interrupted by the arrival from Troy of Aeneas (briefly seen at the end of 1.1) with a challenge, to single combat, from Hector – so far seen, in 1.2, but unheard – to "a Grecian that is true in love". The

challenge is accepted by Agamemnon in broad terms; Ulysses and Nestor conclude the scene by arguing for the promotion, as Greek champion against Hector, of not Achilles – though they agree that Hector clearly has him in view and that he alone might defeat Hector – but Ajax. The reasoning seems to be that Achilles, if victorious, would merely become even more "insolent", whereas Ajax, if defeated, would leave Achilles still in reserve and, if victorious, would "pluck down Achilles' plumes" (1.3.385) and chasten his insubordination.

Throughout this scene it is crucial for a reader to bear in mind – an audience is not likely to fail to realise – that the emergent focusses of concern to the "loyalist" Greeks, Ajax and above all Achilles (and also Patroclus) have not yet taken the stage; they have merely been represented by the powerful but demonstrably tendentious rhetoric of Ulysses. I say "demonstrably tendentious"; herein lies a major oddity of the thought and the plotting of the scene as a whole. Ulysses purports to boost the authority due to Agamemnon as "nerve and bone of Greece" (1.3.55); yet Nestor says, and Ulysses does not deny, that it is Achilles and he alone who might defeat, whether in a staged single combat or, one would suppose, in open battle, the Trojan mainstay Hector:

> *...Who may you else oppose*
> *That can from Hector bring his honour off*
> *If not Achilles?* (1.3.335-37)

Ulysses' conclusion, remarkably, is that *"...therefore 'tis meet / Achilles meet not Hector..."* (1.3.356-57).

Thus Ulysses seems to place the maintenance of Greek subordination and "degree" higher than even the achievement of the goal of Trojan defeat; to put this another way, he neglects the plausible inference that any defensible claims about the importance of "degree" should, given Achilles' acknowledged excellence in battle, set Achilles above Agamemnon. This conclusion, which seems to escape Ulysses, should not escape audiences (though it figures rarely

if at all in the criticism of the play). One is left to wonder; do the Greeks most desire the ransacking of Troy, or the subservience required by their supposed leader(s)?

The next scene, 2.1, is short and noisy, full of interruptions and competing voices – where 1.3. was long and circumspect in its conversational turn-taking. Yet it is vital to the play's exposition of plot, for it stages the "dissident" Greeks who, in 1.3, were verbally represented but not seen. Above all it stages Achilles – who will, with Hector, increasingly occupy the centre of the play's action in its later Acts. The main issue of the scene, logically (though the bluster and horseplay between Ajax and Thersites may camouflage this) is: what might be Achilles' true reason for withdrawal, from active fighting and supposedly appropriate loyalty to Agamemnon? The clue to an answer comes – seemingly unnoticed by critical tradition though not, I think, by actors – at the end of the scene; Ajax (being perhaps illiterate) has asked Achilles the purport of Hector's challenge, and Achilles eventually answers him –

> *That Hector by the fifth hour of the sun*
> *Will with a trumpet 'twixt out tents and Troy*
> *Tomorrow morning call some knight to arms*
> *That hath a stomach, and such a one that dare*
> *Maintain – I know not what – 'tis trash. Farewell.*
>
> (2.1.110-14)

Achilles does, in fact, know Hector's targetted opponent – *"He knew his man"* (2.1.116); that is, himself. Why does he break off his account of Hector's challenge? Because, I take it, he found himself indicated, precisely, by the terms of the challenge, which we heard from Aeneas directly in 1.3 – "a Grecian that is true in love". A concealed but highly plausible inference follows; Achilles has ceased to fight because of his "true" (at this point) love for Patroclus. If he does not indicate that this is his reason then his reticence is, on many grounds, understandable (as might be, in turn, that of Ulysses, who

appears, in 3.3, as likely to be aware of that love and of its salience for Achilles' position).

With, though not until, 2.1 the presentation of the "Greek camp" is complete; 2.2 rounds off and makes fully intelligible the complex network of issues requisite for the play's exposition, by its introduction, for the first time, of Hector – often seen as the play's true hero and main protagonist – and of the heart of Trojan political self-awareness, the royal household of Priam. (Aeneas, a mere warrior, though twice seen already, does not appear here, nor any character unrelated to Priam by blood.) It is regularly known as "the Trojan debate" and obviously invites comparison with 1.3, a scene full of Greek rhetoric and apparent argument. Where the Greek loyalists debated, at most, a choice of attitudes and means for the continuation of war, the Trojan royal family discusses, more fundamentally (as it seems) the very propriety of continued fighting; Nestor has brought a proposal that the return of Helen by the Trojans should end the war. Hector argues for acceptance of this – her retention has been and will continue to be unbearably costly in terms of Trojan lives, *"...she is not worth what she doth cost / The keeping"* (2.2.51-52) and *"...these moral laws /Of nature and of nations speak aloud / To have her back returned"* (2.2.184-86).

On the other side Troilus and Paris argue; Paris, that *"...your full consent / Gave wings to my propension and cut off / All fears attending on so dire a project ..."*(2.2.132-34); Troilus, powerfully though less succinctly, that natural and public law cannot speak where what is at stake is a personal willed preference for a partner in a committed relationship (2.2.61-96). Hector, at the end of the scene, yields to his younger brothers, offering a further consideration:

My sprightly brethren, I propend to you
In resolution to keep Helen still,
For 'tis a cause that hath no mean dependence
Upon our joint and several dignities. (2.2.190-93)

He adds a concluding reference to his challenge, already sent, to the Greeks.

Hector's apparent change of mind has been seen, almost universally, as the main and controversial point of the scene – and I shall consider it shortly in more detail. But 2.2 has other functions too. It indicates the nature, and the processes of formation, of Trojan policy while under siege; it develops a sense of Troilus as not only lover and potential warrior but also policy-maker and, within his family, brother and son; and above all it reveals the deep-seated and probably terminal limits of possible Trojan agency in the play as a whole. It is to this point, and to its place within the counterpoint of the play's four actions, now initiated, that I'll first turn.

Troilus and Cressida, on the evidence of its first five scenes, is a dramatic narrative about a projected love-affair (between Troilus and Cressida) to be prosecuted under two general conditions; the obstacles posed, not by any lack of desire on the part of either lover, but by the fact of ongoing warfare, in which Troilus, in 1.1. and 2.2, acknowledges it to be his duty to participate; and the general consideration that "joy's soul lies in the doing" – that 'doing', or (what Ulysses will later call) 'things in motion' (3.3.183), are more attractive, to others, and, to the agents, the movers, the doers, more enjoyable than "things won" which are by that token also "done". These conditions, which do not preclude physical consummation of love, raise the question whether consummation would be a welcome closure to love, or a closure in any way at all; and this question in turn invites curiosity, or suspense, as to the development of "Troilus and Cressida" after the lovers – as we may say – get together.

It is, further, a dramatic narrative about a Greek project, "to ransack Troy", which is not obviously advancing towards the status of a "thing done" but which some of its main agents assertively refuse to abandon – on grounds less of public morality (the "rape of Helen") than of self-respect, of

perseverance and of sheer irritation with those other Greek agents who do in fact seem to have abandoned the project against Troy. Of those others, Achilles above all has (I have argued) been shown involved in a distinct project, which expresses at once (herein he resembles Troilus) love, self-identity (in which he will appear comparable to Hector) and sheer unfathomability. It can be argued – though there is no space for the argument here – that "love for Patroclus" is just one of several modes, or moods, between which, as Ulysses will put it, "Kingdomed Achilles in commotion rages (2.3.159); as Achilles himself later says "My mind is troubled like a fountain stirred" (3.3.298). On such a view Achilles' project, without lacking at all in energy, lacks determinate direction.

Thus the "loyalist" Greek plans, to arouse Achilles' martial and 'heroic' self-esteem, have projected at least one further 'subordinate' action – subordinate, that is, to the putative main aim of overthrowing Troy (and indeed to the other 'subordinate' aim, posited by Ulysses, of restoring 'degree' and due obedience). Indeed, within the unyielding and undiscussed determination, for ultimate victory, officially exhibited on the Greek part, not one but several sub-projects are shown to be dormant or emergent; alongside Achilles' disdain for battle stands Ajax's moodiness, open to the manipulations of Ulysses and Nestor but in its consequences generally unpredictable; later in the play the silence rather ostentatiously maintained, in 1.3, by Diomedes will issue in a moral condemnation of the cause of war (a woman, Helen) paradoxically subsumed into a vigorous prosecution of personal success in battle in the supposed cause of another woman (Cressida).

Finally, the "Trojan project" has been shown to involve a resistance, to Greek siege and warfare, to which no end, short of defeat and ruin, can be assigned. Unlike the Greeks, the Trojan royal family lacks the luxury of sub-projects or the

self-indulgence of mutual rivalry; they let Paris get them into this and they have to stand together with him whatever their mere feelings, or moral judgements, about the matter. It should be evident, by the end of 2.2, that the several actions, expounded separately across the first five scenes, raise, by their comparabilities with and distinctions from each other, the abstract structural question 'What is a (definable and completable) action?'; evident also, especially from 2.2 itself, that these lines of action are likely to converge upon a resolution, deferred and unpredictable in detail but generally probable – the defeat, if not yet the ransacking, of Troy. It should also seem likely that the problems attendant on love – both in its specific forms more or less directly staged in the play (between Troilus and Cressida, Achilles and Patroclus, and subsequently Paris and Helen and Hector and Andromache) and in its general imbalance (between closure and pleasure, "things done" and the joy in the "doing") – that such problems, scarcely susceptible of resolution in themselves, may add to, and indeed empower, the tensions and energies focussed upon those characters who are staged, by Shakespeare's treatment, as lovers and warriors at once; Troilus, Hector and Achilles. (One might add Cressida.)

I hope this account of the play's exposition, in its necessarily rather full extent, may make the subsequent actions and systematic narrative procedures seem appropriately complex, to some extent intelligible, and capable of arousing, if not initially then in their initial implications, excitement. It is enough to add here that the several actions which I have offered to trace converge, eventually, in Act 4 scene 5. In this exceptionally various scene of staggeringly virtuosic dramaturgy, Cressida experiences, in more ways than one, "the doing", Ulysses finds both the reward and the limitation of his "policy" towards Ajax and Achilles, and Agamemnon and Nestor find every reason to abide by their fall-back trust in mere "perseverance"; Hector, admired by

all, finds his man; Patroclus has the time of his life and sees the end of his hopes for his love; and the man upon whom they both obsessively focus finds the time and place to say, at last, “I am Achilles” (4.5.234). From the discoveries of this scene, and the new mutual exposures to which it subjects almost all of the play's characters, develop the rapid violences and self-betrayals of the final Act – its staging of consequences either unintended or undesired or at least, in detail, unplanned but, in their nature and power, supremely and fascinatingly comprehensible.

I would like, briefly and in conclusion, to return from these vistas of the play's concluding actions to a closer consideration of Hector's alleged 'change of mind', or moral inconsistency, or sheer failure of confrontational nerve, in Act 2 scene 2. Insofar as this 'change', or choice, concludes what I see as the play's long and complex exposition, it can be felt to amount also to its first decisive new action – or, differently put, the point where an overall situation first reveals one of its latent implications for an intelligible, if potentially tragic, closure. Insofar, again, as the play may have seemed to hesitate, in its generic implications, between romantic comedy (1.1-1.2,), politicised history (1.3-2.1) and tragedy (2.2), Hector would here emerge as a plausible protagonist for such a tragedy, at least supposing that his choice here could be made to seem, rather than merely weak-willed or capricious, at once regrettable and generally defensible.

Here I will put together, in summary form, several facts of the dramatic situation – some already surveyed, others also expounded, but with less emphasis, in the first five scenes. Troy, as long as it has to face unremitting Greek siege, depends upon Hector for its day-to-day survival. Hector's own survival, however strongly predicted by his excellence in battle, is necessarily and demonstrably uncertain. Ajax can, even if only once, defeat him in combat – as Alexander,

Cressida's servant, informs her at the start of her first scene (at 1.2.27-31). She does not reply – a token not of indifference, I would say, but of the reverse; at the end of the scene she herself warns us, as she has previously warned Pandarus, not to take at face value either what she says or what she seems systematically not to say. She does, though, remark to Pandarus, after the parade of Trojan fighters has passed across the stage, that *"There is amongst the Greeks Achilles, a better man than Troilus"* (1.2.210-11).

This remark deserves to weigh, in an audience's sense of Cressida's view of her projects and her situation, much more powerfully than Pandarus' tetchy dismissal of it may seem to allow. If Achilles were better than Troilus, if Ajax could get the better of Hector – and, then, if (as 1.3 shows that the 'loyalist' Greeks judge) Achilles outranks Ajax; given all these odious comparisons, what are Hector's chances against a mobilised Achilles? To this velleity must be added the fact, emphasized in both 1.3 and 2.1, that Hector's challenge, whether in its pointedly chosen terms (as I have argued) or as a matter of general probability and salience, has Achilles in view.

These facts and factors, then, are already available to the audience of Act 2 scene 2. How do they illuminate Hector's "resolution" at the end of the scene? Consider the matter in this way. Hector stands not alone but pre-eminent as champion of Troy while fighting continues. The fighting, as far as the Greek "loyalists" are concerned, will not cease, however seemingly unsuccessful its current progress, until Troy falls. To this I would add – though the point may not be staged demonstrably until Act 3 scene 1 – that any idea of "returning Helen" must remain, at best, moot, while it purports to ignore Helen's, no less than Paris', own wishes in the matter; that in any case the Prologue does not suggest that any such "return" would deflect the Greek "ransacking" project; and that Hector may and Troilus surely does, for the

purposes of the Trojan debate, know all this. Hence it follows that Hector, and Troy with him, are doomed. If Ajax can defeat Hector, without generally being his superior in combat – if, that is, battle and war are matters of unforeseen consequences (like love) – then nothing can guarantee, to Troy, survival. Yet such survival is a sine qua non for its royal family, bearing as it does the whole burden of Trojan political self-legitimation, and for any new love-making, and new prospective familial bonds, within it (as between, say, a Troilus and a Cressida), must require. This being so – and, for one of Hector's intelligence as seen in 2.2, recognisably even though not declaredly so – Hector would, by sticking to his arguments for "returning Helen", not only undermine the fraternal unity on which he, as much as his brothers (and sister, and wife) rely for even short-term survival; he would abandon to the Greeks, in Helen, one of the symbols of Trojan identity and one of the rewards of Trojan unified purpose, without any guarantee thereby of ultimate security.

Instead, by his challenge, as a fact and in its specific terms ("true in love"), he has flaunted what may well seem to him distinctive in Troy, as against the Greek camp – sustainable love. More pointedly, given the absence of women in the Greek camp whether "loyalist" or "dissident", he has in effect challenged Achilles to come out into the open about his relationship with Patroclus. Or perhaps his relationship with Polyxena, with which Ulysses reproaches Achilles in 3.3? The issue here is complex – but, either way, Achilles is being provoked into a declaration of identity in relationship; that is, a declaration that, to him (if to no other Greek leader) something matters more than mere success in battle, more than a grinding total destruction of an enemy.

There are another couple of ways in which Hector's challenge and his concomitant "resolution", to continue fighting, can be understood. One of these is fairly simple: he is a superb fighting animal and he flourishes, as much as in

council, on the fields of war; his challenge and his decision at the end of 2.2 evince just this. This, in fact, has earned him, where the point is seen, critical obloquy – not, this time, for inconsistency in argument or for overall characterological incoherence but for wanton self-interest. But a second point, lurking behind that, may finally – if this were desiderated – acquit Hector at least sufficiently to allow him the status of a tragic hero, failed but in many ways admirable.

Suppose the Greeks did put forward, against his challenge, Achilles; or suppose their actual promotion, instead, of Ajax were to provoke Achilles into action, out of pique (as Ulysses seems to hope) or (as seems to happen in 3.3. and 4.5) from more complex and obscure motivations. Suppose – again by the "chance of war" (Prologue 31) – that Hector, whatever the long-term balance of play between them, overthrew Achilles: suppose, that is, either that he were to kill him, or that Achilles, disheartened by defeat, were to opt openly for, beyond his own personal abstention from war, a general Greek withdrawal. If any of this were to happen – and in the course of the play, above all in 3.3. and 4.5, it comes close to happening (hence the immense dramatic excitement and suspense of those scenes in particular) – then Hector would have defended and saved Troy, in the only, and barely possible, way it could be saved and defended. He would have fulfilled, against all the odds, a task as minutely specified, as hard, and as demanding in momentary and responsive action, as Hamlet does in the killing of Claudius just when, and no sooner than, his mother cannot suffer from the consequences.

And if not? If Achilles were provoked, not into acknowledgement of local defeat or of a generally "better way" than endless war, but into the shame, or the vulnerability, or the hatred, to which his own complex emotional arrangements (around Patroclus and Polyxena, around Hecuba and Hector too) render him readily if

unpredictably vulnerable? Then, still, Hector would have done all he could. This – on which I shall end – appears from his moving exchange with Ulysses in 4.5:

...modestly I think
The fall of every Phrygian stone will cost
A drop of Grecian blood; the end crowns all,
And that old common arbitrator Time
Will one day end it. (4.5. 222-26)

But – as the action of *Troilus and Cressida* continues, in and beyond this tremendous scene, to develop its irresistible but unpredictable momentum – it will be, not the chances of Hector's choices, but the uncertain balance of Achilles' loves and moods, that determines most, for both men, and for both parts, loving and strategizing, of both Greek and Trojan groups.

...Dost thou entreat me, Hector?
Tomorrow do I meet thee, fell as death,
Tonight all friends. (4.5.268-70)

It would need a separate article to survey, in relation to Achilles (and indeed to Cressida also, and to their strangely comparable encounters with love and its 'action') the ground I have covered, in this last section, with regard specifically to Hector as a possible focus of the play's action and its emergent themes. For now it will be sufficient to have suggested that, in *Troilus and Cressida,* an immense and often unperceived complexity of dramatic action coexists with, at once, a unique range of individuated characters, a set of intelligible and even admirable personal relationships, and a generic uncertainty which answers admirably to the uncertain closures, and the possible unexpected openings, at once of (the play's ostensible subject) the siege of Troy and (arguably its meta-subject) the possibilities of dramatic form.

УДК: 82-1.111-1.305.

Сластьон Сабрié
(Київ)

Про один приклад гендерного діалогу в британській поезії кінця XVI – 20 років XVII ст.

Стаття присвячена аналізу специфіки діалогу в гендерологічному та інтертекстуальному аспектах у текстах трьох англійських авторів єлизаветинської та яковитської доби. Гендерні смисли у поезії К. Марлоу (1564-1593), В. Рейлі (1552-1618), С. Деніела (1560-1619) розглядаються через функції діалогу в художньому тексті, зокрема: комунікаційну та інформаційно-характерологічну. Стаття репрезентує не тільки особливості творчості англійських поетів, а й взаємодію літературних явищ англомовної лірики в гендерному та мотивному контекстах. Залучення методу реального коментування при аналізі мовленнєвого портрету персонажів аналізованих віршів дозволило виявити, що розглянуті крізь призму «гендер-мовлення» звичні ідеальні/анти-ідеальні образи постають у своїх нових іміджах, часом протилежних до звичних уявлень. Це у свою чергу дозволило по-новому інтерпретувати поетичні тексти, спостерігаючи динамізм чи то через деградацію, чи то через еволюцію їхніх компонентів різних рівнів.

Ключові слова: *гендер, діалог, мотив, мотивування, К. Марлоу, В. Рейлі, С. Деніел.*

У літературознавстві поняття «діалог» досліджується на тлі історико-літературного процесу або як самостійний жанр, або ж як форма художньої презентації думки. Серед вітчизняних та західноєвропейських вчених така неоднозначна сутність діалогу породила низку й досі *актуальних* дискусій, які окреслили наступні

дефініції: 1) діалог, враховуючи його дихотомію (Платон) є суто «перехідним жанром» (“mediate genre”)[1]; 2) діалог знаходиться поза межами системи літератури й належить до «мовленнєвих жанрів», а не літературних[2]; та 3) діалог є літературним жанром, переважно філософсько-публіцистичного характеру.[3] Залучивши історико-літературний, культурний та етимологічний контексти, літературознавець Гутарук О.В. зазначає, що діалог – це «діа» (крізь) + «логос» (смисл), тобто «слово “діалог” вживається і в досить конкретній, прикладній сфері, і в абстрактній, метасемантичній. Постаючи в якості одного з провідних компонентів “словника” європейця, воно прямо корелюється з виразно експресивним, комунікативним характером культури західного типу».[4] Отже, діалогічний жанр обумовлений, перш за все, динамічною комунікаційною суттю самого діалогу як основної форми спілкування. Динамічність ця зумовлена «комунікативною інтенцією підтвердити правильність власної точки зору або ж бажанням спростувати погляди співбесідника» й репрезентує певну картину світу, що надає цьому жанру драматичних рис.[5] Проте, в генеалогічному аспекті жанр діалогу має не лише драматичний характер, а вбирає ще й риси «алегоричних форм поезії», підсилюючи ліричне

[1] *Wilson K.J.* Incomplete Fictions: The Formation of English Renaissance Dialogue / K. J. Wilson. – Washington, D. C. : The Catholic University of America Press, 1985. – P. 24-43.

[2] *Бахтин М.М.* Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – С. 428-472.

[3] Литературный энциклопедический словарь. – М. : Советская энциклопедия, 1987. – С. 96; Словарь литературоведческий терминов / Под ред. Л. И. Тимофеева, С. В. Тураева). – М. : Просвещение, 1974. – С. 67.

[4] Див.: *Гутарук О.В.* Жанрові новації Ніколаса Бретона-прозаїка в контексті творчих пошуків Єлизаветинської доби: дис. канд. філ. наук : 10.01.04 / Гутарук Олена Володимирівна. – Запоріжжя, 2002. – С. 54.

[5] *Simpson D.* Hume’s Intimate Voices and the Method of Dialogue / David Simpson // Texas Studies in Literature and Language. – 1979. – Vol. 21, No 1. – P. 69-70.

начало твору,[6] коли продуктом надскладних видів комунікації стають не тільки автор і читачі, а й персонажі.

Метою цього дослідження є виявлення специфіки функціонування діалогу як форми і як жанру, зокрема в гендерному аспекті на матеріалі поетичних текстів. Реалізація поставленої мети передбачає вирішення наступних **завдань:** виявити особливості інформаційно-характерологічної та комунікаційної функцій діалогу; з'ясувати які додаткові гендерні ознаки мотивів розкривають ті чи інші функції діалогу; простежити, якою постає *гендерність* діалогів на рівні трьох досліджуваних текстів.

Досліджуючи діалог у поезії, ми виокремлюємо поняття «діалогічність» й розуміємо його як окрему модель комунікації, яка сформувалася під впливом конкретних соціокультурних чинників та виступає одним із способів вираження певної картини світу.

В основу **методології дослідження** були покладені гендерний та інтертекстуальний підходи, а також метод реального коментування[7].

Об'єктами безпосереднього аналізу в цій статті постають ліричні вірші К. Марлоу (1564–1593) та В. Рейлі (1552–1618) у формі немаркованого діалогу ("untagged dailogue") із одним наратором та вірш С. Деніела (1560–1619) у формі маркованого ("tagged") діалогу із двома нараторами, де наявний конфлікт між

[6] *Dixon W.* Macneile. English Epic and Heroic Poetry / W. Dixon. – London-New York, 1912. – P. 43.

[7] *Казарин В.П., Новикова М.А.* Стихотворение А.А. Ахматовой «Вижу выцветший флаг над таможней…» (Опыты реального комментария) / В. П. Казарин, М. А. Новикова // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. – 2014. – С. 22-33.

персонажами-комунікантами на рівні одного поетичного тексту.[8]

Інформаційно-характерологічна функція діалогу у віршах визначає гендерну поведінку персонажів, слугує компонентом розуміння його/її «мовленнєвого портрету» та картини світу в цілому. Вірш К. Марлоу "The Passionate Shepherd to His Love" складається з 6-х ямбічних строф, що надає текстові особливої мелодійності й наближає його до народної пісні. Англо-американські літературознавці відзначають, що тема «травневого» кохання Пристрасного Вівчаря символізує безтурботне життя у Садах Едему, або повернення «втраченого Раю». Конфлікт породжується, з одного боку, внутрішньою боротьбою головного героя з власними бажаннями та обов'язками, а з іншого – його незгодою жити у суспільстві із забобонами та обмеженнями, що породжують відчуття нещастя.[9]

Не руйнуючи усталених поглядів на цей поетичний текст, ми спробуємо розкрити додаткові смисли, застосувавши гендерний підхід та метод реального коментування.

Головний персонаж пасторальної лірики К. Марлоу – Пристрасний Вівчар, який звертається до своєї Коханої. Епітет «пристрасний» гендерно маркує чоловіка, сповненого сильним сексуальним бажанням. Але пристрасть – почуття недовготривале, саме тому, пасторальна поезія про безтурботне кохання зазвичай тематично пов'язана із Горацієвим мотивом carpe diem («лови день»). Тож виходить доволі проста схема: є

[8] *Layfield E.* Types of Dialogue Poems [Електронний ресурс] / E. Layfield // Synonym.com. – 2016. – Режим доступу: http://classroom.synonym.com/types-dialogue-poems-22365.html. – 3.10.16 – Загол. з екрана.

[9] The Passionate Shepherd to His Love (and the Nymph's Reply) [Електронний ресурс] // eNOTES – Режим доступу: http://www2.latech.edu/bmagee/210/marlowe/shepherd_&_notes.htm. – 3.10.16 – Загол. з екрана.

Вівчар, є пристрасть, яку краще задовольнити негайно, бо життя швидкоплинне, сповнене прикрощів і розчарувань, а «миттєве кохання» може подарувати відчуття щастя й гармонії хоча б на деякий час. Таку невигадливу тематико-мотивну лінію можна простежити у назві вірша. Але сам текст у формі звертання-діалогу дозволяє нам зрозуміти глибинні мотиви твору через додатковий компонент в образі головного героя – через його мовлення.

Пристрасний Вівчар починає своє звертання зі слів: "*Come live with me and be my love".* Друга частина рядка, як бачимо, цілком відповідає іміджу ліричного героя: "*...be my love*" – у цю саму хвилину. Що стосується першого компонента, то тут усе набагато складніше, адже запрошення спільно прожити тривалий час (усе життя?): "*Come live with me…*" говорить про зовсім інші мотиви й мотивування, а головне, руйнує ту саму безтурботність пасторальної лірики. Далі Вівчар заманливо розповідає про їхні побачення; він певен, що прогулянки лісами, гаями, долинами, пагорбами, полями, вздовж річок та пасовищами подарують їм незабутню насолоду. Після романтичних побачень-мандрівок Вівчар обіцяє пошити коханій сукню, оздоблену миртом, насадити клумби з трояндами й подарувати їй тисячі ароматних квітів. Взимку вона носитиме вовняний жупан та черевички із золотими пряжками. Навесні він сплете їй вербовий пояс із кораловою застібкою, для комірців він купить бурштинові запонки. А кожний травневий ранок їм співатимуть діти вівчарів.

Завершує Пристрасний вівчар своє звертання наступними словами:

And if these pleasures may thee move
Come live with me and be my love.
...If these delights thy mind may move
Then live with me and be my love".

Слово *"If"* у сильній позиції останніх двох строф, з одного боку підсилює ефект надії (сподівання) Вівчаря на позитивну відповідь коханої, з іншого, "if" – це умова та застереження. Але про які умови чи застереження говорить Вівчар, якщо експліцитно – це пасторальний вірш про прекрасне гармонійне життя двох закоханих? У них буде все: прогулянки, квіти й подарунки та навіть уранішні співи дітей.

Спробуємо, однак, залучити метод реального коментування, аби краще розтлумачити текст і зрозуміти часом непомітні, але надзвичайно важливі мотиви «підтекстового» рівня. Перші дві строфи присвячені майбутнім прогулянкам Вівчаря з коханою серед місць, де вони отримуватимуть справжню насолоду *("pleasures prove"*). Тут перелічений майже весь можливий рельєф: *"valleys, groves, hills, fields, woods, steepy mountain yields, rocks, shallow rivers"*. Враховуючи географічні особливості Великобританії, «прогулянка» Вівчаря хронологічно могла тривати кілька днів, дистанційно, аби побачити все перелічене, вони мали б рухатися у південно-західному напрямку, перетнувши межу поміж Високою та Низькою Британією.[10] Це – доволі нетиповий маршрут для прогулянки із коханою, однак цілком реалістичний шлях вівчаря під час випасанні овець. Тож заманлива прогулянка насправді стає випробуванням на витривалість для коханої.

У третій строфі Вівчар обіцяє устелити коханій постіль пелюстками троянд: *"...And **I** will make thee beds of roses"*, дарувати їй квіти й пошити сукню, але сукня ця незвичайна, вона із миртового листя. В Англії, під впливом античних міфів, мирт вважали весільною

[10] Гірничий енциклопедичний словник: у 3 т. / за ред. В. С. Білецького. – Донецьк : Східний видавничий дім, 2004. – Т. 3. – С. 432-465.

рослиною, символом вірності та родинного добробуту.[11] Отже, клумби, квіти та сукня – це все весільні подарунки Вівчаря своїй нареченій. Згодом він обіцяє забезпечити їй зимовий гардероб, проте тут виникає цікава розбіжність із попередніми рядками:*"…A gown made of the finest wool / Which from our pretty lambs* ***we*** *pull"*. Цього разу кохана вже не наречена, а дружина й господиня, тож їй доведеться разом із чоловіком напрясти приблизно 776 метрів (849 англійських ярдів) вовняної нитки, бо саме така кількість нитки піде на теплу зимову одіж.[12]

Наступним етапом у «безтурботних» стосунках Вівчаря та його коханої буде плетіння вербового поясу ("*belt of straw and ivy buds*"). У західноєвропейських країнах вербові пояси носили монахи, як обереги від спокус. У шлюбних стосунках верба – символ вірності.[13] Плели такі пояси у березні чи квітні місяці. Вівчар знає, що через місяць у травні він знову піде на пасовище, залишивши дружину на тривалий час саму; тож він поклопотався заздалегідь, аби його кохану оберігав вербовий амулет.

Останні радощі, запропоновані Пристрасним Вівчарем – це вранішні співи дітей у травні. З одного боку, що може бути прекраснішим за дітей та їхні голоси, з іншого, сонце в Англії сходить у травні о 4:30, тож активний ранок для пастухів починається о 5.00, діти ж

[11] Flower meanings: symbolism of flowers, herbs, and trees [Електронний ресурс] // The 2009 Old Farmer's Almanac. – 2009. – Режим доступу : http://www.almanac.com/content/flower-meanings-language-flowers. – 2.10.16 – Загол. з екрана.

[12] Knitting Calculator [Електронний ресурс] // Jimmy Beans Wool. – 2016. – Режим доступу : https://www.jimmybeanswool.com/secure/html/onlineec/knittingCalculator.asp – 2.11.16 – Загол. з екрана.

[13] Shakespeare's Sexual Language. A Glossary. ed by Gordon Williams. – London : Continuum, 2006. – P. 172-173, 212.

співають, бо проводжають батьків на пасовища – до праці.

Отже, безтурботне пасторальне життя Вівчаря – це насправді чітко організоване сільське буття, де все відбувається за сезонним річним циклом: від травня й до травня, від випасання овець, до їхньої стрижки, зимівлі, та нового випасання на пасовиськах. Його топоси чітко обумовлені природним (більшою мірою поганським, аніж космічним) хроносом. Травень – Вівчар на галявинах, у лісах, у долинах випасає овець. Влітку він з ними вже біля річок та водойм. Восени він повертається додому, настає сезон весіль; стрижка овець і приготування до зими. Із ранньою весною розпочинається підготовка до нового сезону на пасовиськах.

Наведений аналіз дозволяє зробити висновок, що у пасторальній ліриці К. Марлоу пристрасть Вівчаря є лиш мотивуванням, мотивом постає – випробування *шляхом* та *шлюбом*,[14] але вже із дещо зміненими (не архаїчними) гендерними ролями, де перевірятимуть не його, а її (кохану) – й перевірятиме не вона, а він. Показова безтурботність перетворюється на архіскладну відповідальність (можливо, на «довічний» тягар) його як чоловіка та її як дружини.

Гендер та комунікаційна функція діалогу. У 1600 році в антології пасторальної поезії «Гелікон Англії» (England's Helicon) під анонімним авторством (Ignoto) з'явився твір "The Nympth's reply to the Shepherd" – поетична відповідь на пасторальну лірику К. Марлоу. Лише через 55 років, коли у другому виданні книги «Майстерний Рибалка» ("Angler Walton") Ісаака Волтона її укладач назвав справжнє ім'я автора цього вірша-

[14] *Новикова М.* Міфосвіт Бернса: Шлях і шлюб / Марина Новикова // Марина Новикова. Міфи та місія. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2005. – С. 86-97.

відповіді, стало відомо, що він належав перу Волтера Рейлі[15].

Етимологічно Німфа в поезії кінця XVI ст. позначала: а) міфологічну істоту, яка мешкала у лісах, біля водоймищ тощо, або б) наречену, молоду жінку.[16] В англо-американській критиці, через таку амбівалентність номінації головного персонажа, тематичні лінії твору В. Рейлі представлені наступними двома варіантами: одні розглядають пастораль у реалістичній призмі, як відповідь молодої дівчини на залицяння Вівчаря, інші – як діалог істоти з іншого світу з «реалістичним» персонажем. Але ті й інші суголосні в оцінці самого конфлікту, що породжується незбігом між реальним життям, яке бачить Німфа, та ідеалізованим коханням, яке пропонує їй Вівчар.

Деякі сучасні американські вчені розглядають вірші К. Марлоу і В. Рейлі в екологічному аспекті, вбачаючи у коханні Вівчаря до Німфи (дочки природи) заклик поетів до збереження природних ресурсів нашої планети.[17] У цілому ж, очевидний експліцитний діалогізм цих двох пасторальних творів дозволяє використовувати стосовно них такий термін, як «партнерський/парний вірш», або «супровідний вірш» (“companion poem”).[18]

Слід зауважити, що згаданий текст В. Рейлі досі залишається об’єктом літературознавчих дискусій. Тому

---

[15] England's Helicon / Ed. by A. H. BULLEN. – Henrietta Street, Covent Garden, London : LAWRENCE & BULLEN, Ltd., 1899. – P. 231.

[16] Nymph [Електронний ресурс] // Online Etymology Dictionary. – 2001. – Режим доступу : http://www.etymonline.com/index.php?term=nymph. – 2.11.16 – Загол. з екрана.

[17] The Nymph’s Reply to the Shepherd by Sir Walter Raleigh 1600 [Електронний ресурс] // Encyclopedia.com. – 2009. – Режим доступу : http://www.encyclopedia.com/arts/educational-magazines/nymphs-reply-shepherd. – 2.11.16 – Загол. з екрана.

[18] Literary and Visual Ralegh / ed. by Christopher M. Armitage. – Manchester : Manchester University Press, 2013. – 448 p. – (edition). – (The Manchester Spenser MUP; вип. 978). – P. 177-179.

ми вважаємо за необхідне залучити гендерний метод інтерпретації тексту та здійснити аналіз «мовленнєвого портрету» головного персонажа пасторального вірша, аби дати відповідь на наступні три питання: *хто/що* є Німфа?; *яка* вона?; *чому* вона така?

Свою відповідь Німфа починає зі слів: "***If all the world*** *and love were* ***young****/…"*. Тут "*If*" у сильній позиції строфи, що, з одного боку, може позначати *умову,* за якої вона згодна бути із Вівчарем; а з другого – *надію* на вічність світу та кохання, яка виражена у наступних компонентах речення:*"all the world… love… young"*. Якщо вона – завжди молода божественна Німфа, то її світ природи й так вічний (все у природі континуально відроджується), і до чого тоді сподівання на нескінченість її світу (життя)? Але якщо Німфа – це молода дівчина, то її власне життя настільки швидкоплинне порівняно зі Всесвітом, що турбота про кінець світобудови не має жодного сенсу. Стає зрозумілим, що Німфа таки з породи божеств, але говорить вона не про свій простір постійно поновлюваної молодості (життя) та незмінного кохання (чи постійної ненависті), а про світ і заповіти людські, – про мінливе життя та кохання Вівчаря-чоловіка. Отже, виконання першої умови Німфи непідвладне Пристрасному Вівчарю.

Друга умова така: "*And* ***truth*** *in every* ***shepherd's tongue****…"*. З одного боку, цей рядок можна інтерпретувати як недовіру до Вівчаря з боку Німфи, як її «жіночу інтуїцію» щодо лихої (ворожої) натури чоловіків тощо. З іншого боку, в контексті всієї строфи та вірша в цілому слово *"truth"* не є синонімом слова *«чесність, **правдив**ість» ("honesty"),* це, скоріше, відповідник українських лексем *«істина, **праведн**ість, віра»*.[19] За

[19] *Новикова М.А.* Комментарии / М. А. Новикова // Шотландии кровавая луна : Антология шотландской поэзии (с XIII-го века до века XX-го). – Симферополь : СОНАТ ; Крымский Архив, 2007. – С. 34-38.

семантикою це подібне до імені головного персонажа шотландської балади «Правдивий Томас» (“Thomas the Rhymer” чи “True Thomas”).[20] Отже, якби Вівчар знав і говорив не правду (свою, чужу), а істину, яка є загальною для всіх, то друга умова могла б бути ним виконана.

Нарешті, третє, що обумовлює Німфа – це її космічний хронос, де відсутні людські поняття дати, віку та часу: “*…No date no age no need/*”. Єдине, що зовсім не цікавить Німфу – це матеріальні речі: *“Thy gowns, shoes, cap, kirtle, posies, coral clasps…**all these in me no means can move/…”***.**

Отже, аби бути з коханою, Вівчареві потрібно змінити: а) свій простір, б) свій час, а головне, в) свою картину світу. Зрозуміло, що без величезної жертовності ані він, ані будь-хто інший, не в змозі виконати усі ці три умови Німфи. Тож єдиним прийнятним варіантом для нього залишається відмовитися від коханої. Але своїми вимогами вона, по-перше, перевіряє справжність пристрасті обранця, адже завжди важче відмовитися від неї/нього (принести свої почуття у жертву) заради добробуту коханої/коханого. По-друге, вона виявляє при цьому не стільки жорстокість божественної діви, скільки *милість*, адже її *шлях* із Вівчарем перетворить його життя на нескінченну боротьбу двох різних світів. І по-третє, вона демонструє мудрість, оскільки *шлюб,* укладений із пристрасті, може швидко перетвориться для обох на важкий тягар нещасть та мати найжахливіший кінець. Саме такої мудрості, як думається, й не вистачило Мавці у стосунках із Лукашем у «Лісовій пісні» Лесі Українки.

Відповідаючи на питання «якою й чому саме такою є Німфа?», найскладніше визначитися з тим, «ким є Німфа?». Ким є це божество, яке перевіряє Вівчаря-

[20] *Тулуп Е.Р.* Героїчні мотиви в Середньовічній шотландській поезії XIII–XV ст.: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 / Е. Р. Тулуп; ТНУ ім. В.І. Вернадського. – Сімферополь, 2013. – 20 с. – укр.

людину на стійкість віри та духу; яке краще знає той шлях, що він-людина має пройти у своєму житті; яке виявляє милість, рятуючи його-людину від великих страждань і «маленьких» трагедій, а головне, підказує йому-вівчарю, що осліплений пристрастями, єдине правильне рішення? Божество – це, безумовно, іншосвітнє, але не просто природнє, як от Мавка у Лесі Українки, а космічне, або всюдисуще, що у світових релігіях номінується Богом.

Третій аналізований нами текст – це вірш-діалог «Улісс та Сирена» (“Ulysses and the Siren”) Семюела Деніела. Ця поезія була написана через 5 років після вірша-відповіді В. Рейлі у 1605 році. За якихось п’ять років діалог у вірші стає однією з найпопулярніших форм організації поетичного тексту та згодом виступатиме одним із літературних ознак епохи Ренесансу.

Гендерологічний[21] *та інтертекстуальний аспекти.* Сюжетно вірш С. Деніела – це переробка поеми Гомера «Одіссея». Улісс – це давньоримський варіант грецького імені Одіссей. Міфологічна істота Сирена має декілька образів. Гомерівські сирени – це морські німфи із прекрасними голосами, проте з лихою натурою, які, заманюючи мореплавців до острова своїми співами, прирікали їх на загибель. В деяких британських казках зустрічаються Сирени – напівптахи-напівжінки.[22] Існує вже й більш осучаснений образ Сирени – брехливої жінки. Проте С. Деніел не змінював традиційного іміджу своїй Сирені, в його творі вона постає саме морською лихою німфою.

[21] Дефініцію поняття «гендерологічний» див.: *Гульбин Г.К.* Об определении, основных частях и проблемах философии гендерологии / Г. К. Гульбин // Современные проблемы науки и образования. – 2012. – № 3; URL: www. scienceeducation.ru/103-6381 (дата звернення 15.10.2016).

[22] Siren [Електронний ресурс] // Merriam-Webster. – 1828. – Режим доступу: http://www.merriam-webster.com/dictionary/siren. – 2.11.16 – Загол. з екрана.

Цей діалог подається автором у формі віршованої дискусії з відкритим філософським конфліктом та гендерними підтекстами. Починається він із заманливої пропозиції Уліссу від Сирени владарювати разом на квітучому острові: *"Come, worth Greek, Ulysses, come,/* ***Possess these shores with me****;/..."*. Улісс відмовляється, мотивуючи це тим, що тільки честь (*"honour"*) та слава (*"fame"*) є вартісними надбаннями для справжнього чоловіка; тож, поки цих двох властивостей йому бракує – він буде їх шукати, ризикуючи власним (і не тільки) життям. Його розуміння «честі» та «слави» Сирена зводить до рівня лихої примари. Вже у наступній строфі Улісс зізнається, що показова «мужність» ("manliness") насправді, – це яскрава, однак безглузда, гра із часом, яка ніколи не набридає, бо є цілком непередбачуваною. Завершальні три строфи присвячені їхній дискусії на мілітарну тематику. Тут представлені два – фемінний та маскулінний – погляди на війну. Для Сирени війна – це вдови, кров, біль, а для Улісса – міцний дух, вищі цілі, добрі накази. Відкрита війна для нього краща за хибний (слабкий) мир.

Отже, у неї і у нього різні системи цінностей, а відповідно, й різні картини світу (принципові позиції щодо війни розставляють ці акценти); вона керується фемінною та іншосвітньою картиною світу, він – маскулінною і людською. Для неї існує лише природний устрій гармонії та вроди, для нього людський – соціальний, де ієрархія побудована на гендерній статусності. Право мовити останнє слово автор надає Сирені, яка завершує 9-ту строфу словами: *"...For beauty hath created been/ T'undro, or be undone.//"*. Тим самим вона робить ставку на силу, що є сильнішою за будь-які людські закони, – силу вроди. Встоявши перед спокусою влади, він не зміг стриматися від пристрасті воювати, – він «занадто» чоловік і в цьому його Ахіллесова п'ята.

Саме тому, прагнучи підкорити його мужність, вона вдається до використання останньої своєї зброї – жіночої вроди. До речі, з руйнації *геройськості* образу Улісса у вірші С. Деніела розпочалася й деградація в англійській поезії загального маскулінного ідеалу «чоловік-солдат» та «він-герой».

Отже, здійснений аналіз трьох поетичних текстів єлизаветинської та яковитської доби дає можливість зробити наступні узагальнюючі висновки:

1) Якісні зміни окремих мотивів та мотивувань, а також їх співвідношення саме й забезпечують історико-літературну динаміку гендерологічного дискурсу.

2) Комунікаційна функція діалогу в поетичних текстах підключає глибинні смисли та підтексти, тим самим маркуючи гендерну діалогічність.

3) Залучивши метод реального коментування при аналізі мовленнєвого портрету персонажів у наведених віршах, ми виявляємо, що звичні ідеальні/анти-ідеальні образи у призмі «гендер-мовлення» постають у своїх нових іміджах, часом протилежних до звичних уявлень. Це дозволяє по-новому інтерпретувати поетичні тексти, спостерігаючи динамізм чи то через деградацію, чи то через еволюцію їхніх компонентів різних рівнів, що потребує додаткового дослідження у перспективі.

V. Полемічна трибуна

821.111 : 81’255.4 Чосер

Торкут Наталія
(Запоріжжя)

Внутрішньомовні переклади «Кентерберійських оповідок» Джеффрі Чосера

У статті представлений аналітичний огляд внутрішньомовних перекладів «Кентерберійських оповідок» Дж. Чосера, здійснений з урахуванням тих соціокультурних, лінгвістичних і естетичних чинників, які зумовлювали появу та визначали специфіку цих артефактів. Детально прослідковується еволюція перекладацького підходу до відтворення унікальних поетологічних особливостей Чосерового шедевру, визначаються ключові функції внутрішньомових перекладів «Кентерберійських оповідок» та акцентується їхня популяризаторська й освітня значимість. Такі переклади не тільки надають можливість сучасним читачам ознайомитися з творчістю «батька англійської мови», а й слугують матеріалом для екранізацій, мультиплікаційних версій, театральних постановок і музичних інтерпретацій (мюзикли, пісні, реп-композиції та ін.), створюваних за мотивами «Кентерберійських оповідок».

Ключові слова: *Джеффрі Чосер, «Кентерберійські оповідки», внутрішньомовні переклади. середньоанглійська мова, модернізація, адаптація, прозовий переклад, віршований переклад.*

Традиційно Джеффрі Чосера називають «батьком англійської мови», але ця метафора аж ніяк не означає, що геніальний середньовічний поет був її творцем, адже таке пряме тлумачення суперечило б фундаментальним

уявленням про ґенезу і розвиток мови. Цим улесливим титулом автор «Кентерберійських оповідок» завдячує своїм сучасникам, які високо оцінили його поетичний талант і роль у становленні національної літературної традиції. Ще за часів життя колеги по письменницькому цеху називали Чосера «благородним» (*"noble"*), відзначаючи у такий спосіб його надзвичайно високу риторичну майстерність, що вважалася в ті часи покажчиком шляхетності й освіченості. Невдовзі по його смерті відомий філософ і письменник Томас Окклів, який був особисто знайомий з Чосером та вважав його взірцем у царині красного письменства і власним наставником, назвав свого вчителя «першовідкривачем нашої прекрасної мови» (*"the first findere of our faire language"*[1]). Висока літературна репутація Чосера зберіглася і протягом наступних століть: ще задовго до офіційного запровадження такої форми публічного визнання, як поет-лауреат[2], поряд з його іменем уже ставили атрибутиви *aureate* (золотий) або *laureate* (лауреат).

Заслуги Дж. Чосера перед національною культурою важко переоцінити: в ті часи, коли англійська знать розмовляла здебільшого старофранцузькою, а документи писалися латиною, він використав англійську мову для написання художніх творів (чим суттєво підняв її престиж у вищих колах суспільства і серед літераторів), а також збагатив арсенал тем, мотивів і риторичних

[1] Цит. за: *Grosse M.W.* Chaucer / M. W. Grosse. – N.Y.: Arco Pub, 1969. – P. 154.

[2] Ця почесна посада є формою офіційного визнання заслуг поета перед англійською короною і державою. Першим поетом-лауреатом став Джон Драйден, призначений Карлом II у 1668 році. До того часу лауреатами називали придворних поетів, а в добу Відродження – тих, хто сприяв глорифікації Англії. Цікаво, що Бен Джонсон, перу якого належить уїдлива сатирична п'єса «Собачий острів», у 1616 році отримав пенсію від англійського короля, і це, по суті, стало одним із важливих кроків на шляху офіційного запровадження титулу «поет-лауреат».

стратегій. Головним результатом впливу літературної діяльності Чосера на подальший розвиток англійської мови стало не стільки розширення її вокабуляру (на думу укладача *"New English Dictionary"* Г. Бредлі, кількість слів, введених поетом до англійського лексикону була доволі скромною[3]), скільки те, що його поетичні твори продемонстрували великі художньо-естетичні й образотворчі можливості національної мови. За словами Ф.М. Робінсона, саме Чосер підняв англійську мову до рівня мови літературної[4]. Що стосується розширення лексичного діапазону англійської мови, то воно відбувалося, головним чином, за рахунок активного залучення поетом французьких слів. І це, до речі, матиме в подальшому вельми неоднозначну оцінку. «В наступні століття, – пише Е.Дж. Говард, – одні красно дякували Чосерові за збагачення мови, а інші проклинали його за її забруднення»[5]. У цілому ж словник Дж. Чосера, за підрахунками фахівців, налічував біля 8000 слів, що для середньовічної Англії було свого роду проривом. Г. Беннет, автор фундаментальної монографії «Чосер і XV століття», стверджує, що вокабуляр Чосерового сучасника Гауера, приміром, був удвічі меншим[6].

Як зауважує грузинський медієвіст З. Гачечиладзе, практично всі англійські письменники двох наступних століть зазнавали потужного впливу автора «Кентерберійських оповідок», наслідували «його стиль і версифікацію, використовуючи окремі сюжети і

[3] Дет. див.: *Robinson F.N.* Introduction / F. N. Robinson // The Complete Works of Geoffrey Chaucer / Ed. by F. N. Robinson. – Oxford : Oxford University Press, 1985. – P. XXX.

[4] Ibid.

[5] *Howard E.J.* Geoffrey Chaucer / E. J. Howard. – N.Y. : St. Martin's Press, 1964. – P. 195.

[6] *Bennett H.S.* Chaucer and the Fifteenth Century / H. S. Bennett. – London, 1961. – P. 83.

вдаючись до запозичень»[7]. Серед тих, хто почав писати англійською саме під впливом Чосера, варто згадати Томаса Окклів, Джона Лідгейта, Джона Гауера, Генрі Скогана, Джона Скелтона та ін. Так звану «чосерову строфу» використовували, приміром, Джон Лідгейт, Сліпий Гаррі – автор шотландської поеми «Воллес», шотландський поет Роберт Генрісон (який у продовження Чосерової поеми «Троїл і Крессида» написав віршований «Заповіт Крессиди»), а також найвидатніший з-поміж шотландських середньовічних сатириків Вільям Дунбар.

Найвідоміший твір Дж. Чосера – «Кентерберійські оповідки» (1387–1400) – уже протягом шести століть незмінно привертає увагу як широкого читацького загалу, так і науковців. Дослідницький дискурс, сфокусований на вивченні цієї «енциклопедії середньовічного життя», є надзвичайно багатоаспектним у проблемно-тематичному плані. На сьогодні детально вивчені першоджерела[8], особливості мови Чосера[9], художньо-композиційна структура різних текстових версій манускриптів і перших видань «Кентерберійських оповідок», кореляції змісту та ідеологічного

[7] *Гачечиладзе З.Г.* Джеффри Чосер и пути развития английского ренессанса : дис. на соискание науч. степени докт. філол. наук в форме научного доклада : спец. 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии» / З. Г. Гачечиладзе. – Тбилиси, 1991. – С. 22. URL: http://docplayer.ru/62702376-Gachechiladze-8aza-givievich.html.

[8] Chaucer: Sources and Backgrounds / Ed. by Robert P. Miller. – Oxford : Oxford University Press, 1977. – 528 p.; *Brewer D.* Tradition and Innovation in Chaucer / Derek Brewer. – Palgrave Macmillan UK, 1982; *Edwards R.R.* Source, Context, and Cultural Translation in the “Franklin’s Tale.” / R.R. Edwards // Modern Philology. – 1996. – V. 94.2. – P. 141-162.

[9] *Eliason N.E.* The Language of Chaucer's Poetry: An Appraisal of the Verse, Style, and Structure / Norman E. Eliason. – Copenhagen: Rosenkilde and Bagger, 1972; *Elliott R.V.* Chaucer's English R. V. Elliott. – London: Deutsch, 1974; *Kerkhof J.* Studies in the Language of Geoffrey Chaucer / J. Kerkhof. – Leiden U.P., 1966; *Burnley D.* The language of Chaucer / David Burnley. – London: Macmillan Education Ltd., 1989.

навантаження оповідок з широким соціокультурним контекстом, проблемно-тематичний спектр, специфіка гумору і версифікаційні особливості твору[10]. До речі, серед ентузіастів вивчення творчості Чосера зустрічаються такі, хто ставить за мету віднайдення прототипів кентерберійських прочан. І деякі з них іноді пропонують доволі цікаві версії. П. Аккройд, приміром, висловлює припущення, що чосерівський господар заїзду «Табард» «списаний» з Гаррі Бейлі – власника таверни у Сатверку, а Кухар як персонаж походить від знаменитого в ті часи повара Роджера Верського на прізвисько Верський Кабан[11].

Чосерознавці відзначають, що за часів Ренесансу навіть співвітчизники митця, які ставилися до його творчого доробку з глибокою і щирою повагою, вже мали певні труднощі зі сприйняттям ритмомелодики Чосерового вірша. Це зумовлювалося тим, що «традиція метричної декламації поезії, яка передбачала вимову «e's» наприкінці слів, була повністю забута»[12]. Крім того, сама мова Чосера сприймалася єлизаветинцями як малозрозуміла, оскільки значна частина слів застаріла. Попри те, що в середині XVI століття повне зібрання творів Чосера (підготовлене Вільямом Тіндейлом у 1532 році) неодноразово перевидавалося (1542, 1550, 1561), в останні роки правління королеви Єлизавети інтерес до творчості митця помітно згасав.

---

[10] Дет. див.: *Griffith D.D.* Bibliography of Chaucer 1908-53 / D. D. Griffith. – Seattle: University of Washington Press, 1955; *Crawford W.R.* Bibliography of Chaucer 1954-63 / W. R. Crawford. – Seattle and London: University of Washington Press, 1967; *Baird L.Y.Y.* A Bibliography of Chaucer, 1964-73 / Lorra Yne Y. Baird. – Boston, Mass. and London: Hall and Prior, 1977; *Baugh A.C.* Chaucer, Goldentree Bibliographies in Language and Literature, 2nd edn. / A. C. Baugh. – Arlington Heights, Illinois: AHM Publishing Corporation, 1977.

[11] *Geoffrey Chaucer*. The Canterbury Tales: A Retelling by Peter Ackroyd. – L. : Penguin Classics, 2010. – P. 15.

[12] Цит. за: *Howard E.J.* Op. cit. – P. 193.

У літературно-естетичних дискусіях того часу мова Чосера поставала як синонім «простої англійської» (*plain English*), яка протиставлялася штучній мові, що рясніла заумними словами (*inkhornisms*). У 1598 році вийшло повне видання творів Чосера з глосарієм застарілих і незрозумілих слів, яке підготував до друку Томас Спейт (*Thomas Speght*). І хоча протягом наступного століття воно тричі перевидавалося (1602, 1687, 1689), нарікання на незрозумілість Чосерової мови не вмовкали й поступово стали загальним місцем літературного дискурсу. До речі, тогочасний поет Сер Естон Кокейн (*Sir Aston Cokayne*) із цього приводу зазначав, що не Чосер винний у тому, що його складно читати, а читачі, які погано знають свою рідну мову[13].

Цікаво, що після виходу у 1635 році латиномовного перекладу поеми «Троїл і Крессида», здійсненого Сером Френсісом Кінестоном (*Sir Francis Kynastone*), його сучасник Вільям Картрайт (*William Cartwright*) висловив щиру подяку перекладачеві за те, що лише завдяки латинському тексту він зміг читати Чосера без словника[14].

За шість століть, що віддаляють нас від Чосера, суттєво змінилися не лише фонетичні та лексико-граматичні особливості мови, але і культурний тезаурус[15]. Тексти, що входили до лектури середньовічного автора і алюзивний зв'язок з якими з легкістю «розпізнавався» більшістю тодішніх його читачів, сьогодні маловідомі навіть фахівцям. Тож цілком природно, що для широкого загалу написані середньоанглійською мовою «Кентерберійські оповідки»

[13] Цит. за: *Howard E.J.* Op. cit. – P. 197.

[14] *Kerling J.* Chaucer in early English dictionaries / Johan Kerling. – Leiden: Leiden UP, 1979. – P. 17.

[15] Детальніше про особливості мови Чосера див. *Burnley D.* The language of Chaucer / David Burnley. – London: Macmillan Education Ltd., 1989.

є надзвичайно складним текстом, і далеко не всі спеціалісти з середньовічної англійської літератури можуть похвалитися тим, що вільно читають Чосера мовою оригіналу. Про це, зокрема, пише Джозеф Джибалді – автор монографії «Підходи до вивчення "Кентерберійських оповідок" Чосера»[16]. Він зазначає, що сьогодні все ще тривають дискусії стосовно того, як треба викладати Чосера в університеті – чи варто наполягати на тому, щоб текст його широковідомого шедевру читався мовою оригіналу, тобто середньоанглійською, чи, заради кращого розуміння, можна дозволяти студентам користуватися перекладами на сучасну англійську. За інформацією цього вченого, у практиці західних університетів зустрічаються три основні підходи:

- «Кентерберійські оповідки» читаються виключно мовою Чосера, адже тільки так студент може отримати максимально повне враження від тексту, відчути його ритм і мелодику;
- «Кентерберійські оповідки» спочатку читаються у сучасному перекладі, а потім в аудиторії детально аналізується середньовічний текст оригіналу, тобто текст мовою Чосера;
- вивчення «Кентерберійських оповідок» здійснюється в два етапи. На першому етапі, що покликаний сформувати розуміння мовник особливостей середньовічної поезії і стильової манери Чосера, студенти знайомляться із «Загальним прологом», який рекомендовано читати мовою оригіналу. На другому етапі, що має створити цілісне уявлення про художню структуру, тематику, систему образів твору Чосера, вивчаються тексти оповідок, які, задля

[16] *Gibaldi J.* Approaches to Teaching Chaucer's Canterbury / J. Gibaldi. – New York, 1980. – 175 p.

економії часу, студенти читають в перекладі сучасною англійською мовою[17].

Мета цієї історико-літературної розвідки полягає в тому, щоб створити цілісне уявлення про внутрішньомовні переклади «Кентерберійських оповідок» Дж. Чосера, акцентуючи увагу на тих соціокультурних, лінгвістичних і власне естетичних чинниках, що зумовлювали їх появу та певною мірою визначали їхню специфіку.

Вперше думка про те, що тексти Дж. Чосера потребують оновлення або «мовного відшліфовування», була артикульована наприкінці XVII ст. англійським літературним критиком Джоном Драйденом. Щоправда, ще у 1630 році Джонатан Сіднем (*Jonathan Sidnam*) переклав три перші книги «Троїла і Кресиди» сучасною йому англійською мовою, однак цей текст так і не було надруковано[18].

В епоху Реставрації (1660–1688) в Англії розгорталися бурхливі дискусії стосовно шляхів удосконалення літературної мови, каталізатором яких став твір французького мандрівника Самюеля Сорбьєра (1664)[19]. Описуючи звичаї, побут і культуру англійців, Сорбьєр гостро критикував англійський театр за невідповідність нормам неокласицизму та висловлював низку ганебних закидів на адресу англійської мови. Її він вважав «спотвореною тевтонською чи німецькою», а останні називав «бідними мовами»[20]. Представники Лондонського королівського товариства (створеного незадовго до того) і тогочасна інтелектуальна еліта

[17] Ibid. – P. 10-11.

[18] *Kerling J.* Op.cit. – P. 17.

[19] *Кузьмичев А.И.* Дискуссия вокруг подражания языку Шекспира в английской культуре в последней трети XVII – начале XVIII века / А. И. Кузьмичев // Знание. Понимание. Умение. – 2016. – № 3. – С. 305-317.

[20] Цит за: *Кузьмичев А.И.* Цит. вид. – С. 307.

постали на захист англійської культури, що зрештою вилилося в широку полеміку про стан і перспективи розвитку національної мови. Одні її захисники, зокрема, Томас Спрат, Джон Денніс, Томас Раймер, заявляли, що треба зберігати самобутність англійської мови, та проголошували Чосера і Шекспіра гордістю нації. Інші ж, як приміром, Вільям Давенант, Томас Шедвелл чи Томас Келлігрю, наполягали на необхідності адаптації давніх текстів до нових культурних реалій і художніх смаків. До цієї групи належав і авторитетний критик Джон Драйден, який, з одного боку, відзначав важливу роль Чосера у становленні англійської мови, а з іншого – називав мову його творів грубою і неотесаною, таким собі «невідшліфованим алмазом», що потребує огранки[21].

Поділяючи популярну з часів Ренесансу оцінку Чосера як ерудита і віртуозного майстра реалістичного зображення людських характерів, Дж. Драйден переконливо обґрунтував потребу перекладу його творів сучасною для читачів мовою. У передмові до збірки власних перекладів, куди ввійшли п’ять Чосерових оповідок, він дав відповіді на закиди своїх опонентів. Одні з них вважали, що «Кентерберійські оповідки» настільки застаріли, що взагалі вже не можуть цікавити сучасну публіку. Їм Драйден відповідає, що позачасова цінність Чосерового твору в поєднанні загальнолюдського та унікального, в глибині змісту, яку іноді важко зрозуміти чи навіть помітити через мовні труднощі. Персонажі Чосера не тільки індивідуально неповторні і дуже схожі на реальних мешканців сучасної поету Англії, але й наділені рисами, характерними для людей у будь яку епоху. «Перед нами, – пише Дж. Драйден, – праотці й прабабки, якими вони були за

[21] *Dryden J.* Essays of John Dryden. In 2 Vol. / John Dryden / Ed. by W. P. Ker. – Oxford, 1926. – Vol. 2. – P. 265.

часів Чосера ... Їх загальні прикметні ознаки все ще можна зустріти у людства і особливо в Англії»[22].

Інших своїх опонентів, які вважали, що геніальні тексти Чосера внаслідок осучаснення зазнають непоправних втрат, Драйден порівнював зі скнарами, які таємно милуються своїм скарбом і не дозволяють іншим (тобто тим, хто через застарілість мови не може розуміти зміст написаного) насолоджуватися ним. Власну ж місію критик вбачав у тому, щоб долучити своїх сучасників до видатного твору, який стоїть біля витоків англійської поезії, і тим самим «увічнити, чи принаймні освіжити пам'ять про великого Чосера»[23].

У передмові до своїх перекладів Дж. Драйден декларує власне творче кредо та пояснює потенційним читачам причини непоодиноких відхилень від оригіналу. «Виявивши у Чосера певну надмірність (адже це так просто, будучи людиною ординарною, знаходити якийсь недолік у когось із великих!), я не намагався перекладати буквально; я пропускав те, що здавалося мені зайвим або недостатньо шляхетним, щоб стояти поруч з високими думками. Я дозволив собі, – пише він, – продовжити деякі місця і додавав дещо від себе там, де, як мені здавалося, мій Автор не був досконалим і не навів належного глянцю на свої думки, оскільки у мові тих часів ще бракувало потрібних слів. Я на таке наважився тому, що (якщо дозволите мені так про себе говорити) я зрозумів, що душа моя конгеніальна його душі і я займаюся тією ж справою, якою займався він»[24].

Дж. Драйден запропонував читачам вільний переклад Чосера римованим дистихом, оновивши не лише мову, але і зміст оригіналу. Завдяки його творчим зусиллям інтерес читацького загалу до «Кентерберійських

[22] Ibid. – P. 262-263.
[23] Ibid. – P. 265.
[24] Ibid.

оповідок» у добу Просвітництва не згасав і слава поета не тьмяніла, хоча дехто з тогочасних критиків, зокрема Джозеф Аддісон, вважав, що популярність цього поета залишилася далеко в минулому:

Long had our dull forefathers slept supine,
Nor felt the raptures of the tuneful Nine,
Till Chaucer first, a merry bard, arose,
And many a story told in rhyme and prose.
But age has rusted what the poet writ,
Worn out his language, and obscured his wit;
In vain he jests in his unpolished strain,
And tries to make his Readers laugh in vain.[25]

Втім, більшість із них була переконана, що ім'я Чосера «житиме доти, доки існуватиме сама англійська мова»[26].

Перший повний внутрішньомовний переклад «Кентерберійських оповідок» побачив світ у 1775 році завдяки подвижницькій праці Томаса Тирвітта (*Thomas Tyrwhitt*), який видав текст у чотирьох томах, додавши біографічну довідку про поета та ґрунтовні есе про його мову і версифікацію[27]. Це розкішне видання коштувало недешево, тож навряд чи можна стверджувати, що протягом наступного століття з ним ознайомилося широке коло читачів. Тим не менше, репутація Чосера залишалася стабільно високою, про що свідчать, приміром, непоодинокі апологетичні згадки про нього у творах романтиків, а також той факт, що 1868 року в Англії було засноване Чосерівське товариство. Поет-романтик С.Т. Колридж, як відомо, відзначав любов

[25] *Addison J.* An Account of the Greatest English PoetsAccount of the Greatest English Poets / Joseph Addison. URL: https://www.bartleby.com/332/396.html.

[26] Так про «батька англійської поезії сказав інший відомий тогочасний критик Джон Олдміксон (цит. за. *Howard E.J.* Op. cit. – P. 198)

[27] The Canterbury Tales of Chaucer. To which are added an essay on his language and versification, and an introductory discourse, together with notes and a glossary by the late Thomas Tyrwhitt. Oxford, Clarendon Press, 1798. URL: //liblamp.uwm.edu/omeka/SPC2/exhibits/show/classictext/item/115.

середньовічного поета до природи та захоплювався високою майстерністю у її зображенні. Авторитетний тогочасний критик Лі Хант акцентував увагу на гуманізмі автора «Кентерберійських оповідок» та його вправності у творенні гумористичного ефекту.

Одним із аргументів на користь тези, що протягом XIX століття Дж. Чосер незмінно залишається символом споконвічної вітальності національної літературної традиції, є постійне включення його текстів, чи радше їхніх адаптацій, до кола дитячого і підліткового читання. Так, коли у 1810–1830-ті роки здійнялася хвиля письменницької уваги до переказування чи переписування серйозних текстів з урахуванням вікових особливостей дитячої аудиторії (пригадаймо хоча б славнозвісні «Шекспірівські історії» (1807) Чарльза і Мері Лемів), твори Чосера виявилися також затребуваними. У 1833 році Чарльз Кауден Кларк (*Charles Cowden Clarke*) видав прозовий переказ поеми під назвою «Оповідки від Чосера», куди включив, окрім «Загального прологу» та десяти історій, доволі розлогу передмову про їх автора, його епоху і творчість. У ній він відзначив заслуги Дж. Драйдена, висловивши щире захоплення його поетичним перекладом. Однак той переклад, на думку Ч.К. Кларка, виявився надмірно складним і не зовсім прийнятним, якщо вести мову про перше знайомство з шедевром середньовічної поезії. Саме тому він і вирішив «переодягнути його у сучасні шати»[28].

Головною метою своєї праці перекладач вважав виховну і наголошував на тому, що Чосерові оповідки здатні пробуджувати доброчесність та збагачувати мову читачів. Але водночас він розглядав свій переклад як

[28] *Clarke Ch.C.* Tales from Chaucer / Charles Cowden Clarke. – L.: Published by G. M. Dent & Sons, 1911. – P. 2. URL: https://archive.org/details/afw4581.0001.001.umich.edu/page/n7).

перший крок на шляху до серйозного читання, що здатний пробудити інтерес до автора та стимулювати до ознайомлення безпосередньо з самим поетичним текстом.[29].

Наприкінці XIX – на початку XX ст. спроби наблизити тексти Чосера до читацького загалу, який погано розумів середньоанглійську, почастішали: з'явилися нові адаптації, коментовані видання «Кентерберійських оповідок» і навіть повні зібрання творів поета сучасною мовою. У 1894–1897 роках, приміром, в Оксфорді вийшло друком фундаментальне семитомне видання творів Чосера, підготовлене відомим медієвістом Волером Скітом (*Waler W. Skeat*)[30] – автором популярного й понині «Етимологічного словника англійської мови» (1879-1882). Унікальність згаданого перекладацького проекту полягала в тому, що, акумулювавши досвід сучасної йому світової медієвістики, В. Скіт реконструював Чосерові тексти в максимально близькому до середньовічних манускриптів вигляді (зокрема, для «Кентерберійських оповідок» він обрав Елсмерівський манускрипт). але при цьому намагався зробити їхній зміст зрозумілим для своїх сучасників. Цей творчий експеримент, за словами С. Елліса, може бути цікавим як приклад такої собі часткової модернізації: певне осучаснення архаїчних слів, ідіом та застарілих конструкцій сприяє проясненню смислу, але такий варіант не є перекладом у сучасному розумінні, адже сам Волер Скіт настільки глибоко занурений в оригінальний текст, що його Чосер потрапляє у часовий розлом між минулим і теперішнім[31].

[29] Ibid.

[30] *Chaucer G.* The Complete Works of Geoffrey Chaucer, edited from numerous manuscripts by the Rev. Walter W. Skeat (2nd ed.). 7 vols. – Oxford: Clarendon Press, 1899. URL: https://oll.libertyfund.org/titles/1796.

[31] *Ellis S.* Chaucer at Large: The Poet in the Modern Imagination / Steve Ellis. – Minneapolis, London: University of Minnesota Press, 2000. – P. 101.

Особлива роль В. Скіта як популяризатора Чосера зумовлюється не стільки його власне перекладацькими інтенціями, скільки ґрунтовними і розлогими аналітичними розвідками, що супроводжують художні тексти, надаючи читачам детальну інформацію про специфіку вимови, синтаксису і просодії чосерівських часів. Разом із глосаріями, які висвітлюють семантичні розбіжності конкретних лексем на різних етапах розвитку мови, ці академічні за змістом, але цілком доступні за формою викладу матеріали допомагають читачеві глибше зрозуміти середньовічні твори та відкривають можливість прочитання чосерівських віршів уголос. Це, у свою чергу, дозволяє повною мірою осягнути масштабність мистецьких здобутків середньовічного автора, чия поетична велич тривалий час затінювалася апологетикою суто змістових аспектів його творчості.

На останню чверть XIX – початок XX ст. припадає і своєрідний видавничий бум, внаслідок якого з'явилося чимало дитячих книжок, де популяризувалися «Кентерберійські оповідки». Одна за одною, приміром, виходили адаптації Чосера, здійснені у вікторіанському стилі. В них середньовічний поет поставав доброчесним джентльменом-наставником молоді та вихователем чеснот. Тож цілком природно, що Г.Р. Гевейс (*Mrs. H.R. Haweis*) – авторка книжки «Чосер для дітей: Золотий ключ» (*"Chaucer for Children: A Golden Key"*, 1877) – та Френсіс Сторр (*Francis Storr*) і Гейвіс Тернер (*Hawes Turner*), які у співавторстві видали переказ «Кентерберійські дзвони» (*"Canterbury Chimes"*, 1878), взагалі оминули увагою фабліо та не включили до своїх збірок ті фрагменти, де наявні еротичні мотиви або йдеться про гріховні пристрасті. При цьому Г.Р. Гевейс, як стверджує Стів Елліс, ще й свідомо посилила антиклерикальність окремих оповідок, надави їм відверто

антикатолицького звучання[32]. Що стосується Ф. Сторра і Г. Тернера, то вони, за їх власним зізнанням, відмовилися від історій, де зображені сексуальні вади і збочення, через те, що юні читачі не можуть зрозуміти таких речей, поки не подорослішають, «але краще б їм взагалі ніколи такого не знати»[33].

Така вибірковість і вільне поводження з композиційною структурою Чосерового твору зберігалася практично у всіх дитячих адаптаціях наступних десятиліть. У «Простих переказах Чосерових історій» (*"Chaucer's Stories Simply Told"*, 1884), що вийшли з-під пера Мері Сеймур (*Mary Seymour*), середньовічний автор поставав перед читачами то як такий собі незіпсований життям дотепний хлопчина, то як нудний моралізатор, що закликав до праведної поведінки. Дженет Келмен (*Janet Kelman*) у своїй адаптації 1906 року навіть змінила назви чосерівських оповідок, відмовившись від принципу атрибуції за оповідачем-прочанином на користь винесення у заголовок імені протагоніста тієї чи іншої історії. У читачів «Дитячої книжки від Чосера» (*"A Child's Book of Chaucer"*, 1927), в основу якої була покладена уже згадувана перша адаптація Ч.К. Кларка, складалося враження про твір середньовічного поета як про таку собі суміш високого роману, авантюрної повісті й казки[34], що значно збіднювало, чи навіть спотворювало уявлення про жанрову палітру Чосерового оригіналу.

Завдяки появі великої кількості текстів-адаптацій юний читач отримував можливість долучитися до найвідомішого з-поміж Чосерових творів, який на початку XX ст. було включено до шкільних програм. Втім, при цьому відбувалася й певна деформація

[32] Ibid. – P. 50.
[33] Цит. за *Ellis S.* Op. cit. – P. 54.
[34] *Ellis S.* Op. cit. – P. 47.

загального бачення «Кентерберійських оповідок», що зумовлювалася самим характером тогочасних адаптацій, які суттєво відрізнялися від Чосерового першоджерела через вилучення окремих оповідок, жанрових форм, тем і мотивів, а також внаслідок руйнації композиційної структури та відмови від віршованого наративу.

Новий сплеск інтересу до «Кентерберійських оповідок» у неакадемічної читацької аудиторії припадає на середину XX століття. У 1948 році вийшло друком фундаментальне видання вибраних оповідок з підрядковим перекладом сучасною англійською мовою, здійсненим Вінсентом Ф. Гоппером (*V.F. Hopper*) – професором Університету Нью-Йорка[35]. При перекладі Чосера, зазначає він у передмові, треба обов'язково пам'ятати про «одну специфічну проблему, зумовлену тим, що Чосер писав мовою, яка є дуже близькою до сучасної англійської, але далеко не завжди виявляється достатньо зрозумілою і читабельною. Буквальний переклад завдає мові Чосера навіть більшої шкоди, ніж та, якої він міг би завдати, якби поет писав іноземною мовою. До того ж, відмінність між Чосеровою англійською і сучасною англійською є настільки очевидною, що фрази, які виглядали цілком природно за часів Чосера, сьогодні видаються коструватими та недоречними в сучасному мовленні. Цієї проблеми можна уникнути, якщо звертатися до вільного перекладу, але й таке рішення здається невиправданим, адже, якщо здійснюється насильницька модернізація, то це неодмінно призводить до втрати індивідуальності поета. І як наслідок, сам Чосер також стає малозрозумілим»[36].

[35] *Hopper V.F.* Chaucer's Canterbury Tales an Interlinear Translation (selected) / V. F. Hopper. – Woodbury, New York, 1948. – 448 p.

[36] *Hopper V.F.* Preface / V. F. Hopper // Hopper V.F. Chaucer's Canterbury Tales an Interlinear Translation (selected). – Woodbury, New York, 1948. – P. vi.

Спираючись на власний досвід читання та викладання Чосера, В. Гоппер зауважував, що постійно звертатися до глосарія або словника – незручно і нераціонально, набагато легше і для ока, і для вуха йти за оригіналом, підглядаючи у підрядник там, де слова здаються малозрозумілими[37]. До свого видання він включив Загальний Пролог, а також оповідки Лицаря, Ігумені, Монаха з монастиря, Продавця реліквій, Жінки з Бату та Франкліна. Усі оповідки, окрім першої, мають власні Прологи, а розповідь Монаха ще й Епілог. Свій вибір перекладач пояснював прагненням продемонструвати читачам розмаїтість Чосерових історій, зберігши при цьому зв'язок між ними[38].

У тому ж таки 1948 році з’явився і прозовий переклад американського медієвіста Роберта М. Люмянськи (*R.M. Lumiansky*). У передмові до цього видання відомий поет і літературний критик Марк ван Дорен, наводячи резони, які спонукали перекладача віддати перевагу прозі, зазначав: «Тільки найвидатніші поеми можуть бути перекладені без втрат, або принаймні без фатальних втрат, на які наражаються більшість творів, тільки-но вони наважуються заговорити іншою мовою. Більшості поем судилося жити лише у їхній власній мові. І вони є вишуканою стравою для тих, хто цю мову знає. Але зовсім інша річ, коли йдеться про твори Гомера або Данте, чиє життя проживається серцем і розумом, і чия краса розквітає скрізь, де є люди, здатні її відчути. Те ж саме у різних країнах нам кажуть і про Шекспіра. Це стосується і Чосера, чия мова сприймається як іноземна навіть сучасними носіями англійської,... але зображене у його творах життя настільки зачаровує, що немає сил цій чарівності опиратися. Все, що кожному з нас потрібно – це мати хоча б п’ятдесятивідсотковий

[37] Ibid. – P. viii.
[38] Ibid. – P. xv.

шанс почути, як говорить Чосер, як він розповідає свої історії. Хоча б п'ятдесятивідсотковий шанс! Не думаю, що до цього часу у нас такий шанс був. І якщо завдяки перекладу Р. Люмянськи ймовірність отримати такий шанс збільшується, то це тільки тому, що переклад прозовий»[39].

Сам же перекладач у власній передмові наголошував, що у виборі між віршованою і прозовою формами керувався насамперед прагненням відтворити те, завдяки чому ця «людська комедія» (як нерідко називають твір Чосера) здатна дарувати читачам величезне задоволення, тобто гумор гамірливих вулиць Лондона XIV століття, його розмовні ідіоми, з яких згодом виростали і Шекспір, і сучасна американська ідіоматика. А це, на думку Р. Люмянськи, можна відтворити тільки у прозовому перекладі[40].

Втім, уже наступного року з'явилися поетичні версії окремих частин «Кентерберійських оповідок» сучасною англійською мовою, що ввійшли до збірки «*The Portable Chaucer*"[41] (1949), перекладачем і видавцем якої був Теодор Моррісон (*Theodore Morrison*). Це видання включало також деякі інші твори середньовічного генія, зокрема поему «Троїл і Кресіда», фрагменти з «Книги герцогині» та «Пташиного парламенту», а також ґрунтовну бібліографію наукових праць, присвячених аналізу його творчості. Перекладаючи Чосерові оповідки,

[39] *Doren M. van.* Preface / Mark van Doren // The Canterbury tales of Geoffrey Chaucer. A new Modern English prose translation by R. M. Lumiansky. – N.-Y. : Washington Square Press, 1954. – P. vii.

[40] *Lumiansky R.M.* Some Introductory Observations for the Modern Reader of The Canterbury tales / R. M. Lumiansky // The Canterbury tales of Geoffrey Chaucer. A new Modern English prose translation by R. M. Lumiansky. – N.-Y. : Washington Square Press, 1954. – P. xiii.

[41] The Portable Chaucer / Selected, translated and edited by Theodore Morrison. – New York: The Viking Press, 1949.

Моррісон намагався відтворювати насамперед їхню поетичну форму та схему римування.

У 1951 році вийшов друком поетичний переклад[42] Невіла Когхілла (*Nevill Coghill*) – романіста і театрального режисера, який був блискучим знавцем англійської літератури, викладав в Оксфорді, разом з Дж.Р.Р. Толкіним та К.С. Льюїсом входив до славнозвісного філологічного гуртка інклінгів. Біля витоків творчого задуму перекладача стояло, з одного боку, захоплення давніми текстами, суто науковий інтерес до яких вилився у низку наукових праць, а з іншого – замовлення радіокомпанії BBC, що планувала підготувати ряд радіопередач з читанням віршованого тексту «Кентерберійських оповідок».

Переклад Н. Когхілла мав великий успіх не лише у читачів і радіослухачів: у 1968 році вийшов у світ однойменний мюзикл, що здобув нагороди на престижних фестивалях у кількох номінаціях. На думку Дж. Джибалді, цей переклад читабельний, точний та відповідає оригіналові за ритмомелодикою[43]. Щоправда, в ньому представлено не повний текст «Кентерберійських оповідок», а лише частина – Загальний Пролог та декілька історій.

Версифікаційні характеристики цієї перекладацької версії оцінюються зазвичай доволі високо. Чосерознавці визнають, що, на відміну від свого попередника в царині віршованих перекладів (1934) Дж. Ніколсона (*J. Nicolson*), який заради рими привніс у текст Чосера багато слів і образів, які спотворюють оригінал, Н. Когхілл виявив себе професіоналом високого ґатунку. Тим не менш, одразу після виходу перших радіопрограм, в яких прозвучали віршовані переклади «Кентерберій-

[42] *Chaucer G.* The Canterbury Tales / Geoffrey Chaucer / Translated into Modern English by Nevill Coghill. – London : Penguin Books, 1977.
[43] *Gibaldi J.* Op. cit. – P. 11.

ських оповідок», здійнялася хвиля критики. Щоправда, її об'єктом, за твердженням С. Елліса, була не майстерність перекладача, а сам задум осучаснення класичного тексту[44].

У 1964 році побачило світ білінгвальне видання «Кентерберійських оповідок», яке підготували А. Кент Гайіт (*A. Kent Hieatt*) та Констанс Гайіт (*Constance Hieatt*). На лівій сторінці у цій книзі розміщено текст мовою Чосера, а на правій – сучасною англійською мовою. Видання містить глосарій, а в тексті наявні позначки біля тих слів, що представлені в глосарії. Крім того, тут є також написана видавцями передмова, яка розповідає про Чосера та його епоху.

Одним із найзавзятіших перекладачів «Кентерберійських оповідок» у XX ст. вважається Девід Райт (*David Wright*), який у 1964 році опублікував прозову версію твору, а згодом – у 1985-му – віршований варіант. У першому виданні він спробував поєднати середньоанглійську мову із сучасною, але спроба ця виявилася невдалою: його текст подекуди справляв враження мішанини і важко читався. Залишившись невдоволеним результатами свого прозового експерименту, Д. Райт протягом двадцяти років самовіддано працював над віршованою версією. Втім, на догоду римі він іноді так сильно зловживав перекладацькими трансформаціями та надмірно модернізував лексику першоджерела, що робив його невпізнаваним. Дослідник С. Елліс вкрай критично оцінює цей поетичний «експеримент», називаючи його «претензійною постмодерною деконструкцією Чосера», «курйозним випадком боротьби перекладача з першоджерелом, боротьби, що змушує коливатися між раболіпством і повстанням»[45].

[44] *Ellis S.* Op. cit. – P. 111.
[45] *Ellis S.* Op. cit. – P. 114.

У 1993 році світ побачив ще один перекладацький проект, автором якого став Рональд Р. Еккер (*Ronald Ecker*). Цей дослідник працював над своїм перекладом протягом 20 років, поставивши за мету бути максимально вірним оригіналові як в поетичних рядках, так і в прозі. Біля витоків його творчого задуму стояв викладацький досвід. Працюючи в Університеті Флориди, він зіткнувся з тим, що жоден з існуючих на той час перекладів Чосера сучасною мовою не відтворював належним чином поетичної віртуозності митця. Саме на відтворення ритмомелодики середньовічного оригіналу і спрямував свої зусилля Рональд Еккер. За зізнанням перекладача, його версія не претендує на повну і адекватну передачу поетичних властивостей оригіналу, однак вона «ґрунтується на припущенні, що якісний переклад римованої поезії Чосерівських віршованих «Кентерберійських оповідок» теоретично можливий, і така мета варта того, щоб до неї прагнути»[46].

Підсумовуючи викладене, хотілося б процитувати резюме Петера Бейдлера (*Peter G. Beidler*): «Як би не старалися Чосерові перекладачі, і якими б вправними вони не були, їхні тексти все одно не настільки гарні, як оригінал»[47]. Водночас, слід визнати, що це аж ніяк не заперечує доцільності внутрішньомовного перекладу «Кентерберійських оповідок». Адже саме він створює можливості для розширення кола шанувальників середньовічного поета за рахунок долучення тих пересічних читачів, які не мають спеціальної

[46] *Ecker R.L., Crook E.J.* Preface to the 1993 Printed Edition / R. L Ecker , E. J. Crook // Geoffrey Chaucer. The Canterbury Tales. A Complete Translation into Modern English Ronald L. Ecker and Eugene J. Crook. URL: http://arequipa.byethost7.com/preface.html.

[47] *Beidler P.G.* Chaucer and the Trots: What to Do about Those Modern English Translations / Peter G. Beidler. – The Chaucer Review. – 1985. – Vol. 19. – No. 4 (Spring,). – P. 300.

лінгвістичної підготовки, та школярів, які знайомляться з адаптованими версіями оповідок ще в юному віці.

Крім того, завдяки таким перекладам зростає популярність Чосера як оригінального автора, чий доробок може бути цікавим сучасній людині. Саме осучаснені тексти обираються зазвичай матеріалом для різного роду міжсеміотичних перекладів – екранізацій, мультиплікаційних версій, театральних постановок і музичних інтерпретацій (мюзикли, пісні, реп-композиції та ін.), які створюються за мотивами «Кентерберійських оповідок». Згаданий аспект, безперечно, вартий окремої уваги, оскільки перенесення літературно-художнього твору в іншу знакову систему є надзвичайно цікавим різновидом прооактивної інтерпретації, таким собі творчим діалогом з автором першоджерела. В процесі такої «співтворчості», яка, по суті, долає когнітивні бар'єри, що виникають через хронологічну віддаленість змальованого у творі Чосера світу, нашу необізнаність щодо окремих культурних практик і нерозуміння певних конвенцій Середньовіччя, відбувається актуалізація запитуваних сучасною свідомістю смислів класичного тексту.

І зрештою, сам досвід створення внутрішньомовних перекладів має беззаперечну цінність для гуманітарного дискурсу, оскільки вони відображають не тільки специфіку очікувань реципієнта та його смаки, а й ті вимоги до перекладацьких імперативів, які панують на певних етапах розвитку перекладацтва.

УДК: 821.111:82-2(043.3)

Корнелюк Богдан
(Запоріжжя)

Конструювання художнього світу Шекспірового «Річарда ІІІ»: досвід рецептивного пересотворення

В історичній хроніці «Річард ІІІ» В. Шекспір залишив ряд смислових лакун, які здатні інспірувати творчу активність реципієнтів. Потенціал таких лакун може актуалізуватися при спробах реципієнта домислити візуальні іміджі персонажів, інтерпретувати їх невербальну поведінку (жести, міміку), «побачити» інтонаційний малюнок реплік та глибше зрозуміти особливості сценографії п'єси. Сучасні театральні та кінематографічні конвенції потребують чіткої сценічної репрезентації місця дії, тому проактивні реципієнти активно підключаються до процесу креативного діалогу з автором першоджерела. Шекспірів текст інспірує сценографічні експерименти. Тож потенційно можуть з'являтися як версії хроніки, де детально відтворено колорит доби, так і спектаклі із позаісторичною сценографією. Відсутність чітких інтер'єрних вказівок відкриває широкі перспективи для використання символічних декорацій.

Ще одне потужне джерело рецептивно-феноменологічних інтенцій у п'єсі – це так звані «проблемні» сцени. На перший погляд, такі епізоди здаються психологічно невмотивованими, що стимулює пошуки їх раціоналістичного потрактування. Адекватна інтерпретація цих сцен потребує від реципієнта особливого підключення до тексту і передбачає виявлення мотивів, якими керуються персонажі, визначення специфіки інтонування реплік дійових осіб, модулювання просторової взаємодії актантів у сцені.

Великий текстовий обсяг хроніки спонукає проактивних реципієнтів до скорочення твору. Відбір тих епізодів, які

елімінуються при постановці чи екранізації, яскраво відображає характер інтенціональності таких реципієнтів.

Читання та/або інсценування «Річарда ІІІ» стимулює прояв індивідуальних рис реципієнтів, сприяє їхньому залученню до процесу інтерпретації, надихає на креативні пошуки.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, художній світ рецепції, внутрішній світ твору, герменевтичні інтенції, рецептивно-феноменологічні інтенції, проактивний реципієнт.*

Шекспірознавчий дискурс початку XXI століття демонструє підвищений інтерес до вивчення інтермедіальних проекцій п’єс Великого Барда та інспірованого ним міжсеміотичного діалогу. Тому **актуальним** виявляється поетологічний текстовий аналіз, націлений на виявлення іміджетворчого та сенсотворчого потенціалу шекспірівських творів, що реалізується як через прочитання драматичного тексту, так і через рецепцію постановок та екранізацій.

Це, в свою чергу, ставить на часі розробку комплексного **методологічного підходу**, який, поєднуючи досвід феноменології (Ж.-П. Сартр, Р. Інгарден, Н. Голланд, Г. Ліхтенстайн та М. Шварц, М. Мерло-Понті, В. Маринчак, Ю. Черняк), герменевтики (Ф. Шлеєрмахер) та рецептивної естетики (Р. Інгарден, В. Ізер, У. Еко), уможливлює розкодовування тих імпліцитних смислів, які мають універсальний характер і, водночас, здатні відповідати на екзистенційні запити індивіда в конкретних гостроконфліктних ситуаціях. Такий підхід вибудовується в річищі теорії інтенціональності, літературознавча продуктивність якої реалізується через нові «прочитання» відомих творів з урахуванням духовних потреб та мистецьких пошуків так званого проактивного реципієнта, який створює на основі сприйнятого тексту власний інтелектуально-креативний продукт (театральну постановку, екранізацію тощо).

Фінальним продуктом авторської інтенціональності є художній текст, що іманентно спрямований на сприйняття реципієнтом. Адресат художнього артефакту не лише отримує естетичне задоволення від тексту, але і здійснює на його основі побудову художнього світу. Лише в художньому світі розкривається авторський інтенційний горизонт, який, з одного боку, передбачає розкодування письменницьких месседжів (герменевтичні інтенції), а з іншого боку, сприяє прирощенню смислів, яке здійснюється сприймаючою стороною (рецептивно-феноменологічні інтенції). Саме у свідомості реципієнта специфічним індивідуально-ситуативним чином поєднуються візуалізовані хронотоп, сюжет та інтенціональності персонажів твору, що у сукупності творять цілісний фікціональний світ, який можна назвати художнім світом рецепції.

Художній світ рецепції літературного твору формується у свідомості реципієнта. Зауважимо, що в акті сприйняття взаємодіють декілька факторів. Це, передусім, власне художній текст, який створений певним автором. Автор-творець наділяє свій інтелектуальний продукт герменевтичними інтенціями, тобто смислами, які об’єктивно присутні в ньому та мають бути сприйняті реципієнтом. Думається, що саме завдяки герменевтичним інтенціям у свідомості реципієнта відбувається формування своєрідного каркасу художнього світу, який наділяє цей ментальний конструкт цілісністю – так, приміром, читач, розкодовуючи герменевтичні інтенції, визначає часові та просторові координати художньої дії, знайомиться із персонажами, формує загальне уявлення про їх зовнішність та характер, дізнається про різноманітні випадки взаємодії персонажів із середовищем, іншими персонажами або ж їх власним внутрішнім світом.

Тож герменевтичні інтенції формують своєрідну систему координат – так званий внутрішній світ художнього твору. В його рамках, з одного боку, відбувається художня (взаємо)дія, а, з іншого боку, саме ці рамки визначають перебіг ментального процесу формування художнього світу рецепції. Герменевтичні інтенції не лише визначають магістральні напрямки рецепції і стимулюють процес сприйняття, а й виступають своєрідними обмежувачами, що, водночас, забезпечують цілісність будь-якого прочитання і унеможливлюють гіперінтерпретацію. Саме тому будь-який рецептивний варіант зберігає генетичний зв'язок із першотекстом, який виступає у продукті індивідуальної інтерпретації смисловою основою, своєрідним тригером, що інспірує розгортання читацької креативної енергії.

У процесі творення художнього світу рецепції, читач/проактивний реципієнт стає не тільки декодером авторських смислів, а й творцем, що активно домислює, фантазує, інтерпретує. Важливим фактором рецепції будь-якого художнього тексту є процес творення смислів, який реалізується читачем під впливом рецептивно-феноменологічних інтенцій тексту. На основі герменевтичних інтенцій створюється своєрідний каркас майбутнього художнього світу (тобто внутрішній світ), який іманентно наділений смисловими «пустотами». Саме ці лакуни запускають механізм сенсотворення, змушуючи реципієнта здійснювати креативний пошук, який виливається у прирощення смислів. Характер такого прирощення залежить від кількох чинників. Це, по-перше, апперцептивна складова, що включає особистий досвід реципієнта та інтеріоризований досвід культури, а по-друге, сугестивно-темпоральний компонент, який безпосередньо пов'язаний із фізичними та психологічними умовами, в яких здійснюється рецепція.

Очевидно, що інтенціональність реципієнта є індивідуально-специфічним феноменом, а тому художній світ рецепції завжди є неповторним ментальним конструктом, що несе відбиток особистих рис персони-інтерпретатора, його життєвого досвіду, та залежить навіть від умов, в яких відбувається рецепція. Втім, видається можливим визначення основних напрямків розгортання феноменологічно-рецептивних інтенцій. Тож **мета** цієї статті полягає у визначення тих елементів Шекспірового «Річарда III», які потенційно формують поля сенсотворення, залучаючи реципієнта до активної співтворчості.

Об'єктом аналізу в ній виступає внутрішній світ історичної хроніки «Річард III», а **предметом** безпосередньої уваги – смислотворчі тригери, які постають у внутрішньому світі п'єси та спрямовують її рецепцію, стимулюючи креативну діяльність читача/проактивного реципієнта.

У хроніці В. Шекспіра «Річард III» міститься цілий ряд смислопродуктивних лакун, які здатні інспірувати творчу активність реципієнтів. Так, приміром, логічним є припущення про те, що місцем дії твору є Англія XV століття, адже ця п'єса заснована на реальному історичному факті – правлінні короля Річарда III. Втім, Шекспір універсалізує хронотоп і відмовляється від скрупульозного відтворення історичного колориту часів війни Ланкастерів і Йорків. Локуси, в яких відбуваються сцени, не описуються детально. Слід зауважити, що оригінальний текст п'єси не містив навіть тих нечисленних ремарок, які сповіщають про місце дії того чи іншого епізоду. Ці вказівки були додані редакторами видань пізніше, вони виводилися ними на основі смислового аналізу сцен[1].

[1] *Аникст А.А.* Шекспир. Ремесло драматурга / А. А. Аникст. – М. : Советский писатель, 1974. – С. 85.

За декілька століть видавничої річардіани сформувалася певна традиція відносити сцени хроніки до певних локусів. При цьому більшість із цих локусів може бути легко трансформована залежно від специфіки інтенціональності реципієнта. Варто зазначити, що у більшості англомовних видань хроніки взагалі немає вказівок на те, в якому саме місці відбувається дія п'єси – приміром, у виданні авторитетної серії *The Arden Shakespeare* на початку першої дії першого акту маємо таку ремарку *«Enter Richard, Duke of Glocester, solus»*[2]. Тож нам стає відомо, що герой перебуває наодинці і саме в цій ситуації складаються необхідні умови для виголошення ним рефлективного солілоквію.

В українському перекладі хроніки місцем дії цієї сцени вказується «Лондон. Вулиця», однак теоретично перший монолог протагоніста цілком органічно звучатиме і у королівському замку, або ж на подвір'ї перед ним, чи поблизу Тауера, куди ведуть заарештованого Кларенса і де протагоніст зустрічається із Гастінгсом, якого тільки-но звільнили. Не вказано Шекспіром і час, коли розпочинається дія п'єси – це може бути денна пора, або ж ніч. Невідомою залишається навіть пора року, в яку розгортається дія, адже вказівки на зиму і літо, що містяться у перших двох рядках тексту п'єси, мають більше метафоричну, аніж фактичну природу.

Так само і звaблення леді Анни може відбуватися як на відкритій місцевості (на вулиці міста чи на дорозі за його межами), так і у приміщенні (приміром, у каплиці). Неодноразово місцем дії хроніки обираються замки, що пов'язуються з кривавими діяннями Річарда. Так, перед Тауером королева Єлизавета дізнається про ув'язнення

[2] *Shakespeare W.* King Richard III / William Shakespeare / [The Arden edition of the works of William Shakespeare; [ed. by A. Hammond]. – London, New York : Routledge, 1990. – P. 125.

власних дітей, у самому Тауері відбувається вбивство Гастінгса і принців, а також таємна рада, на якій виноситься смертний вирок Гастінгсу. У замку Помфрет страчують Вудвілів. Думається, що логічно репрезентувати ці локуси як похмурі та безрадісні, однак цей здогад виникає внаслідок сприйняття смислів та сугестії, а не через пряму авторську вказівку.

Шекспір не надає жодної інформації щодо інтер'єрів приміщень, у яких взаємодіють персонажі (тронний зал та кімнати королівського палацу, кімната для в'язнів у Тауері, будинок Гастінгса, кімната в домі лорда Стенлі, намет Річарда ІІІ). Так, приміром, декілька сцен п'єси (спроба примирення лордів, здійснена Едвардом IV, перша поява Глостера в статусі короля) відбуваються у тронній залі. Зі слів Річарда, звернених до Бекінгема *«Thus high, by thy advice / And thy assistance is King Richard seated»* (пер. Б. Тена – *Лиш порадами твоїми / І поміччю сів королем тут Річард*; дослівний переклад – Так високо твоїми порадами і з твоєю поміччю король Річард був посаджений)[3], можна зробити припущення, що в залі знаходиться високий трон. Зауважимо, що у тексті не міститься жодної додаткової інформації стосовно цього локусу. Ми не знаємо напевне, чи знаходиться поряд із Річардом королева, скільки підданих присутні в залі, як саме вони розташовуються.

При цьому, сценічна реалізація цього епізоду можлива як за присутності, так і за відсутності Анни, як із натовпом підданих, так і за наявності лише кількох придворних. Тож проактивні реципієнти при підготовці постановки мають змогу обирати із ряду опцій – на сцені можна детально відтворювати кожне із цих приміщень, можливо обмежитися певним типом декорацій, які символізують дію в чотирьох стінах, а то й взагалі

[3] Ibid. – P. 264.

обійтися без будь-якої сценографії, адже місце дії стає зрозумілим із ситуативного контексту та зі слів дійових осіб.

Зауважимо, що дія цієї п'єси часто переноситься із приміщень на відкриту місцевість. Лондонські локуси (різноманітні куточки на вулицях столиці) у п'єсі асоціюються із появою персонажів-містян, які не є придворними – це троє городян, що обговорюють долю країни та писар, який готував обвинувальний вирок Гастінгсу. У п'ятому акті дія виходить за межі столиці й переноситься на Босвортське поле, де має відбутися вирішальна битва армій Річарда та Річмонда. На цьому полі зводиться два намети воєначальників-супротивників. В тексті немає жодних вказівок на те, якими мають бути ці локуси. Так, приміром, намети можуть бути різних кольорів та форм, або ж мати ідентичний вигляд. Зауважимо, що тут домисел проактивних реципієнтів творить додаткові смисли, які відчутно впливають на рецепцію тексту – ідентичні намети натякатимуть на подібність Річмонда до кривавого Йорка. Таким чином персонаж, який значно ідеалізується в тексті хроніки, може бути сприйнятий як лицемір завдяки візуальним інноваціям проактивних реципієнтів.

В останньому акті дія відбувається в оніричному просторі – у кошмарному сні протагоніста з'являються привиди його жертв. Втім, драматург не робить жодних вказівок на те, як саме виглядають привиди, чи є вони потворними/лякаючими, яким чином вони пересуваються сценою, якими є їхні жести та міміка. Ще один оніричний локус – сон Кларенса – детально описується самим персонажем. Слід зауважити, що цей опис вражає своєю рельєфністю та кінематографічністю. Поетичний монолог персонажа схожий на відеокліп: історія, яка тут розповідається, має напружений сюжет, при цьому наратив наповнений предметністю, що постійно чергу-

ється, потрапляючи у фокус уваги Кларенса. Можливості сучасного кінематографу дозволяють перетворити цей епізод на візуально захоплююче видовище.

Рецепція драматургії в цілому та драматичних історичних хронік зокрема, також має ряд цікавих рис, які потребують додаткового висвітлення. Варто окремо наголосити на тому, що сприйняття тексту драми читачем та рецепція театральної версії глядачем – це відмінні рецептивні операції, які проходять за різними алгоритмами. Так, свідомість читача драматичного тексту має два шляхи умоглядної репрезентації драматичного простору. З одного боку, читач може бачити дію драматичного твору як таку, що відбувається на сцені. В такому випадку реципієнт виконує функції одразу декількох театральних діячів, зокрема режисера, художника-сценографа та акторів. Таке сприйняття, як думається, можна назвати інсценуючим читанням. В рамках інсценуючого читання задіюється особлива рецептивна оптика, яка характерна, передусім, для читачів, котрі мають так звані телеологічні інтенції, тобто в подальшому планують здійснити театральну постановку цього драматичного твору.

З іншого боку, існує ще один спосіб прочитування драматичних творів, який можна назвати емулюючим. За умов такої рецепції у читацькій свідомості виникає не сценічний, а життєподібний, природний простір, такий, яким він був би у реальному житті. Думається, що можливість емулюючого прочитування драматичного твору передбачає також вірогідність його екранізації, адже мова кіно є менш умовною у порівнянні з мовою театру (Г. Товстоногов зазначав, що «умовність кіно та умовність театру відмінні. Сучасне кіно вимагає

тривимірності, достовірності, натуральності як людей, так і середовища, в якому вони знаходяться»[4]).

Шекспіровий текст може розглядатися у двох рецептивних вимірах – водночас як об'єкт емулюючого та інсценуючого читання. У першому випадку читачі створюють цілісний художній світ рецепції, який є фінальним продуктом сприйняття і не передбачає створення сценічної проекції. За умов емулюючого читання реципієнт стає справжнім співавтором твору, адже йому доводиться самостійно заповнювати смислові «пустоти», зокрема і домислювати специфічні риси локусів, в яких відбувається дія п'єси.

Стосовно ж інсценуючого читання «Річарда III» слід зауважити, що його специфіка зазнала докорінних змін у порівнянні із шекспірівськими часами. Єлизаветинський театр обходився майже без декорацій, про місце дії глядачі дізнавалися або із контексту сцени (приміром, якщо на сцені придворні персонажі, то дія може відбуватися у палаці, або ж у покоях), або зі слів персонажів, які описували свій поточний локус[5]. У наш час театральні та кінематографічні конвенції потребують більш чіткої сценічної репрезентації місця дії п'єси, отже проактивні реципієнти мають активніше підключатися до процесу креативної творчості. В сучасних умовах Шекспірів текст інспірує до сценографічних експериментів. Тож потенційно можуть з'являтися як постановки хроніки, що детально відтворюють колорит доби, так і спектаклі із позаісторичною сценографією. Відсутність чітких інтер'єрних вказівок відкриває перспективи використання символічних декорацій, сценічних трансформерів тощо. Загалом же можна

[4] *Товстоногов Г.А.* Зеркало сцены: в 2 кн. / Г. А. Товстоногов; [сост. Ю. С. Рыбаков]. – М. : Искусство, 1984. – Кн. 1. О профессии режиссера. – С. 101.

[5] *Аникст А.А.* Цит. вид. – С. 87.

стверджувати, що хронотоп хроніки актуалізує потужні рецептивно-феноменологічні інтенції та змушує реципієнтів активно реалізувати власну смислотворчу креативність.

Прикметною рисою внутрішнього світу Шекспірового «Річарда ІІІ» є акцент не на предметно-речовій стихії, а на ідейно-аксіологічному тезаурусі – у фокусі свідомості персонажів частіше опиняються не матеріальні об'єкти, а різноманітні події, феномени та духовні цінності. Дійові особи хроніки говорять про свої почуття та побоювання, коментують вчинки інших дійових осіб, передусім, криваві злочини Глостера, обговорюють питання філософсько-історичного характеру (про істинність історичного знання, природу королівської влади, моральність монарха тощо).

Правомірно стверджувати, що той ідейно-аксіологічний тезаурус, який складає основу внутрішнього світу цієї хроніки, має позачасовий характер, адже стосується феноменів, які не втрачають актуальності. Завдяки цьому топіка «Річарда ІІІ», який є твором, що заснований на історичному сюжеті, зберігає актуальність і в наші часи. Водночас, апеляція до загальнолюдського та позачасового уможливлює модернізацію твору, або ж поєднання у його структурі кількох темпоральних шарів (Річард ІІІ як історична фігура середньовіччя + Шекспіровий текст, створений в добу Ренесансу, + оформлення сцени або ж знімального майданчика, яке може відсилати до пізніших епох, зокрема і сьогодення).

Ще одним полем творчої активності реципієнтів «Річарда ІІІ» може стати візуалізація зовнішнього вигляду персонажів хроніки. Зовнішність протагоніста характеризується ним самим у першому солілоквії. Здійснюючи самоопис, Глостер використовує фрази *«not shaped for sportive tricks»* (*«Та не для мене ігри ті*

любовні»), *«nor made to court an amorous looking glass» («Чи ніжні заглядання у дзеркала»*), *«want love's majesty»* (*«Мені бракує величі кохання»*), *«curtailed of fair proportion»* (*«Ні постаті, ні вроди я не маю»*), *«cheated of feature by dissembling Nature»* (*«Невдатна скривдила мене природа»*), *«deformed, unfinished, sent before my time»* (*«Потвора недороблена, у світ цей / Дочасно кинута»*), *«scarce half made up» («напівлюдина»)*, *«lamely and unfashionable»* (*«такий бридкий, кульгавий»*)[6]. Зауважимо, що ці слова останнього Йорка можуть бути сприйняті реципієнтами або буквально, або ж як своєрідна гіперболізація. Масштаб зовнішніх недоліків Річарда залежить від інтенціонального горизонту реципієнта – протагоніста можна уявити і справжнім відразливим чудовиськом/потворою, і калікою, що страждає від вроджених захворювань, і людиною із легкими фізичними вадами, яка вкрай перебільшує їх через власні комплекси або ж внаслідок неприйняття оточуючими.

Цікавими об'єктами креативного творення стають візуальні іміджі жіночих персонажів хроніки. Так, приміром, саме реципієнт має визначитися чи довіряти словам протагоніста про те, що королева Єлизавета *«well struck in years»* (тобто підстаркувата). Знаючи про притаманну Глостерові іронію та його зневажливе ставлення до братової дружини, подібний опис можна вважати дошкульною насмішкою. Втім, слова протагоніста можна і прийняти на віру – в такому випадку Єлизавета у художньому світі рецепції постане досвідченою жінкою, яка перемагає Річарда завдяки власній життєвій мудрості.

Леді Анна з'являється у п'єсі двічі – у другій сцені першого акту, коли вона погоджується на шлюб із

[6] *Shakespeare W.* Op. cit. – P. 126.

Глостером, та у першій сцені четвертого акту, коли вона йде коронуватися із останнім Йорком. При цьому в другому епізоді жінка виглядає змарнілою, оскільки страждає через безсоння: *«For never yet one hour in his bed / Did I enjoy the golden dew of sleep»* (переклад Б. Тена – *Снів золотих цілющої роси / Я в ліжку Річарда й на мить не знала*)[7]. Саме реципієнт вирішує, яким чином візуалізувати цю трансформацію у зовнішності героїні. Інспірує до креативного пошуку і зовнішній вигляд королеви Маргарити – її можна уявити і як божевільну, що втратила розум через смерть близьких та втрату трону, і як відьму, чиї містичні прокльони збуваються, і як вигнанку, що доведена до крайнього відчаю поневіряннями у Франції.

Образ Річмонда також може бути реалізований у двох протилежних варіантах – герцога можна показати і абсолютним антиподом останнього Йорка, і новим тираном, який перебирає криваву естафету Глостера. Зауважимо, що у тексті немає жодної інформації про зовнішність цілого ряду другорядних персонажів, зокрема Бекінгема, Гастінгса, Кларенса, Стенлі. Невідомо і від якої хвороби страждає король Едвард IV. Таким чином зовнішність персонажів «Річарда ІІІ», їх інтонації, жести – це комплекс рецептивно-феноменологічних інтенцій, які стимулюють рецептивну фантазію та домислювання.

Сюжет хроніки сконцентрований навколо фігури протагоніста. Глостер вступає у пряму взаємодію з усіма придворними персонажами хроніки. Дійові особи, що репрезентують місто (наймані вбивці, троє городян, писар), у своїх репліках згадують Річарда або ж обговорюють його вчинки. Зважаючи на значний текстовий об’єм хроніки, перед проактивними

[7] Ibid. – P. 262.

реципієнтами постає необхідність скорочення твору, почасти за рахунок виключення окремих персонажів або ж вилучення певних сюжетних перипетій.

Слід зауважити, що взаємодія різних персонажів із Річардом втілена в окремих сюжетних лініях, які є відносно незалежними по відношенню до сюжету в цілому, а тому можливою є елімінація певних колізій або персонажів хроніки без втрати загальної цілісності твору. Так, приміром, припустимим є повне або ж часткове вилучення тих сцен, де задіяні персонажі міського фону п'єси. Скороченою або ж навіть елімінованою може бути практично будь-яка сюжетна лінія з розряду «придворний персонаж – Річард Глостер», окрім взаємодії протагоніста з Бекінгемом. Цю лінію, як думається, можна лише скоротити, однак не виключити повністю, адже цей персонаж активно задіяний у ключовій сцені п'єси – саме завдяки акторській майстерності та винятковому красномовству герцога Глостер отримує омріяний трон.

Можливою також видається повна елімінація одного із жіночих персонажів – королеви Маргарити. Виключення цієї дійової особи, щоправда, дещо послаблює провіденційні імплікації твору – цей образ не просуває дію вперед, однак прокляття королеви-вигнанки створюють містичну атмосферу, актуалізуючи роль року і долі. Крім того, саме у репліках цієї героїні міститься значна кількість флешбеків до подій «Генріха VI», які можуть бути незрозумілими для реципієнтів і потребуватимуть додаткового роз'яснення.

Ще одне потужне джерело рецептивно-феноменологічних інтенцій у п'єсі – це так звані «проблемні» сцени. На перший погляд такі епізоди здаються психологічно невмотивованими, тож інспірують пошук реалістичного потрактування. Адекватна інтерпретація цих сцен вимагає від реципієнта

особливого підключення до тексту і передбачає пошук мотивів персонажів, визначення специфіки інтонування реплік дійових осіб, модулювання просторової взаємодії актантів у сцені. Думається, що до «проблемних» сцен «Річарда ІІІ» можна віднести другу сцену першого акту, в якій відбувається зваблення Анни Глостером, та структурно подібну їй четверту сцену четвертого акту, в якій король Річард домовляється з Єлизаветою про шлюб із племінницею. Сцена з леді Анною є своєрідним амбівалентним смисловим трансформером – зміщуючи у ній смислові акценти, використовуючи проактивні інновації, реципієнт може віднайти різні пояснення перемоги протагоніста. Структурна подібність цієї сцени до епізоду з Єлизаветою також створює для реципієнта поле креативного пошуку – читач/проактивний реципієнт повинен визначити як саме трансформувалася інтенціональність протагоніста від початку п'єси. Ще одним епізодом, який містить парадокс, є друга сцена четвертого акту, де герцог Бекінгем у вкрай невдалий момент вимагає у Річарда графство Герефорд. Саме реципієнт має визначити, чому обачливий Бекінгем вирішує ризикнути і звернутися до короля за подарунком тоді, коли той розгніваний.

Ключовий момент хроніки – сцену смерті Річарда ІІІ – Великий Бард реалізує схематично. У хроніці міститься лаконічна ремарка щодо перебігу дії на сцені: *«Alarum. Enter King Richard and Richmond; they fight. Richard is slain, then, retreat being sounded, [exit Richamond; Richard's body is carried off]»* (переклад Б. Тена – *«Гамір бою. Входять король Річард і Річмонд, бючись один з одним; Річмонд убиває короля Річарда й виходить. Військо короля Річарда відступає.*)[8]. Тож цей епізод продукує рецептивно-феноменологічні інтенції,

[8] Ibid. – P. 329.

стимулюючи пошук нових, почасти символічних, його сценічних рішень.

Заповнюючи смислові лакуни, реципієнти (передусім проактивні) мають можливість не просто долучитися до Шекспірового творіння, а й стати його співавторами. Отже прочитання або інсценування «Річарда ІІІ» всіляко стимулює прояв індивідуальних рис реципієнтів, залучає їх до процесу інтерпретації та інспірує креативний пошук.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

УДК: 821.111 : 81’255.4 Чосер

Стріха Максим
(Київ)

Передмова до українського перекладу «Кентерберійських оповідок» Джеффрі Чосера

Стаття містить нотатки і роздуми перекладача щодо української версії «Кентерберійських оповідок» Джеффрі Чосера – одного з найвпливовіших авторів «західного літературного канону». Шедевр славетного англійського поета, що відіграв визначну роль у формуванні національної літературної мови, репрезентується в контексті тогочасної бурхливої доби (Столітня війна між Англією й Францією, «велика церковна схизма», реформаційний рух лоллардів під керівництвом Джона Вікліфа, «Велика Чума» 1347–50 років, селянське повстання під проводом Вота Тайлера, нескінченні війни англійців з шотландцями та ірландцями, заколоти баронів тощо).

У статті висвітлюється життєвий шлях видатного англійського поета та розглядаються окремі аспекти його творчості. Особлива увага зосереджується на структурі й змісті «Кентерберійських оповідок» (збірка з 22-х віршованих і 2-х прозових новел), на особливостях їх перекладу українською мовою, а також на тих труднощах і проблемах, з якими стикається сучасний інтерпретатор поетичного шедевру, що написаний середньо-англійською мовою.

Ключові слова: *збірка «Кентерберійські оповідки», Джеффрі Чосер, віршовані новели, середньоанглійська мова, український переклад.*

Слід розпочати з невтішної констатації: Джеффрі Чосер, другий за важливістю (після Шекспіра) з англійських письменників, і одна з найвпливовіших постатей усього «західного літературного канону» – користуюся тут із визначення відомого сучасного американського дослідника Гаролда Блума[1] – в Україні досі фактично не присутній. Причина тривіальна: брак дотепер українського перекладу його шедевру – «Кентерберійських оповідок».

Адже українська версія, що її тримає в руках читач – перша. Досі мали тільки давні й незавершені спроби покійного Євгена Крижевича, яких забракло навіть для цитування в університетських підручниках, кілька напіваматорських уривків в інтернеті, – та ще й невеликий фрагмент з «Оповіді Лицаря», майстерно перекладений Ігорем Качуровським (щоправда, не з середньоанглійського оригіналу, а з поетичного перекладу Невілла Коґхілла сучасною англійською – на жаль, далеко не завжди точного). Тож не випадково Жінка з Бату – один з найколоритніших персонажів світової літератури, пряма попередниця Шекспірового сера Джона Фальстафа, тільки в жіночій іпостасі! – взагалі ані словом не згадана в найпоширенішому на сьогодні в наших вишах підручникові з історії літератури Середніх віків та Відродження авторства М. Шаповалової, Г. Рубанової та В. Моторного[2].

Відтак пересічний український філолог виносить з університету приблизно таку скупу інформацію: Джеффрі Чосер (бл. 1343–1400) – славетний англійський поет, що відіграв визначну роль у формуванні англійської

[1] Див.: *Блум Г.* Західний канон: книги на тлі епох / Гарольд Блум / пер. з англійської під заг. ред. Р. Семківа. – К. : Факт, 2007. – 720 с.

[2] *Шаповалова М. Рубанова Г., Моторний В.* Історія зарубіжної літератури: Середні віки та Відродження / М. Шаповалова, Г. Рубанова, В. Моторний. – Львів : Світ, 1993. – 312 с.

літературної мови в добу домінування французької і латини. Найвідоміший його твір, що увійшов до канону європейської літератури, – «Кентерберійські оповідки» – написано під впливом «Декамерону» Боккаччо (щоправда, свої історії тут оповідають не десять шляхетних флорентійців, які рятуються від пошесті чуми, а тридцять англійських прочан найрізноманітніших станів і занять, яких доля звела на шляху від Лондону до Кентербері з його святинею – могилою єпископа-мученика Томи Беккета).

Цей наш філолог (якщо він сумлінно вчився) знатиме: Чосер народився в родині заможного торговця винами, отже, до шляхти сам не належав; перебував на різних посадах на королівській службі, брав участь у військових походах, виконував дипломатичні доручення (зокрема, і в Італії – звідси добра обізнаність із творами Данте й Боккаччо); переклав англійською «Роман про троянду» – один із знакових творів Середньовіччя; захоплювався філософією, астрономією, алхімією – і сліди широкої освіченості розкидано по його текстах.

Але самих текстів Чосера наш філолог з українського вишу досі винести не міг – з причини фактичної відсутності їхніх перекладів. Звісно, цього філолога (коли він спеціалізується з германських мов) змусять вивчити пару уривків з оригіналу – в курсі історії англійської мови. Але середньоанглійська й для сучасного англійського читача вже потребує перекладу (або, щонайменше, докладного коментування рядок у рядок), – тож навряд чи за цими лінгвістичними вправами для багатьох відкриється тло блискучої Чосерової іронії і стане зрозумілою широчінь барв його поетичної палітри в описі найрізноманітніших людських характерів і ситуацій. Отже, цьому філологові (й не-філологові) залишалися хіба що російські переклади – доволі архаїчні і не завжди точні.

***

Але знайомство з Джеффрі Чосером варто почати з його доби. У фундаментальній сучасній історії Європи пера визначного британського історика Нормана Девіса[3] розділ, присвячений часові кризи християнського світу, в якому припало жити англійському поетові, названо латиною «Pestis» – з приміткою «Чума. Нещастя. Бич».

Тогочасну Європу справді роздирали війни й чвари. Від 1337 року, коли англійський король Едвард III оголосив про свої законні права також на французьку корону, розпочалася Столітня війна між Англією й Францією. З 1378 по 1417 рік тривала «велика церковна схизма», коли на папському престолі перебували одночасно двоє, а часом і троє пап, обраних тією самою колегією кардиналів. Тому «Велика Чума» 1347–50 років, яка скоротила населення континенту принаймні на третину, справді могла здатися карою Божою за гріхи.

Географічна карта Європи за часів Чосера так само була доволі несхожа на сучасну. Наслідки завоювань хрестоносців у Святій Землі було безповоротно втрачено ще наприкінці XIII століття. Над Босфором доживала віку, стискаючись під ударами турків-османів, неначе шагренева шкіра, Візантійська імперія. Наші предки-українці на пограниччі з Диким полем, контрольованим Ордою, саме переходили в сферу впливу Великого Князівства Литовського й Польської Корони. Сотні держав і державок Німеччини було об'єднано в Священну Римську імперію, яка, після невдач Дантового кумира імператора Арріго (Генріха VII), остаточно втратила вплив на Італійському чоботі (теж поділеному на десятки держав і державок), де вже починалося те, що невдовзі назвуть «Відродженням». В Іспанії тривала

[3] *Девіс Н.* Європа : Історія / Норман Девіс / Переклали з англійської П. Таращук, О. Коваленко. – К. : Основи, 2000. – 1464 с.

Реконкіста – відвоювання півострова від маврів. У Франції точилася вже згадувана Столітня війна, і більшу частину королівства контролювали англійці.

На цьому тлі Англія, попри Столітню війну, нескінченні війни з шотландцями та ірландцями, заколоти баронів та селянські повстання, могла здаватися справжнім острівцем стабільності. Фактично все Чосерове життя (не таке вже й коротке за тодішніми мірками – майже шістдесят років) на троні перебували тільки двоє останніх королів з династії Плантагенетів: Едвард III (1327–1377) і Річард II (1377–1399). Помер поет уже за правління першого Ланкастера, уславленого Шекспіром Генріха IV (1399–1413), який насправді по узурпаторському захопив трон, вкинувши свого попередника до в'язниці, де той і загинув через рік за досі нез'ясованих обставин.

Слід нагадати: ще від часів Нормандського завоювання (1066) англійське суспільство виявилося різко поділеним між завойовниками-французами і завойованими англо-саксами. При дворі і в замках баронів розмовляли старофранцузькою (й на сучасному гербі Сполученого Королівства девіз подано саме цією мовою!). Натомість селяни-кріпаки (число яких дедалі зменшувалося), йомени (клас дрібних вільних землевласників) та залишки старої англо-саксонської знаті трималися своєї мови, яку тепер прийнято називати середньоанглійською (на відміну від староанглійської героїв «Беовульфа», створеного кількома століттями раніше). Цей поділ яскраво зображено у відомому історичному романі Вальтера Скотта «Айвенго».

Так було приблизно до Чосерового дитинства і юності. Перші гучні перемоги Столітньої війни, здобуті під Кресі (1346) і Пуат'є (1356) озброєними великими луками англійськими йоменами (прямими нащадками легендарного Робіна Гуда!) над закутою в важку броню

французькою лицарською кіннотою, піднесли англійський патріотизм на небачену досі висоту. Відтак законом 1362 року було встановлено, що справи в судах загальної юрисдикції мають розглядатися не французькою, а англійською. Через рік Едвард III уперше відкрив англійською мовою сесію парламенту. Англійська приходить і в шкільництво – тож цілком ймовірно, що Чосер перекладав свої шкільні завдання з латини вже так само рідною мовою. А Генріх IV ще за поетового життя став першим англійським королем від часів Нормандського завоювання, чиєю рідною мовою від дитинства була таки англійська.

За часів Чосера в Англії (яка отримала Велику хартію вольностей з гарантіями особистих свобод ще 1215 року) вже утвердився парламентаризм. Монархи погодилися: жодні нові податки не можуть бути накладені на підданців без згоди народного представництва. Відтоді Вестмінстерський палац у Лондоні став постійним місцем засідань лордів, вищого духовенства і депутатів від громад (одним із яких був певний час і Чосер).

Основною англійського господарства дедалі більше стає вівчарство, що витісняє традиційне рільництво. Великі мануфактури у Фландрії, що забезпечують сукном усю Європу, потребують дедалі більше вовни. Англія активно експортує її через Лондон (населення столиці досягає позначки в 40000) та інші порти. Натомість до Лондона привозять вина й вироби іноземних майстрів. Утім, ремесла і ткацтво активно розвиваються і в самій Англії.

***

Так стояв «матеріальний» бік справи. Але Норман Девіс не дарма пише про «добу кризи християнського

світу». Вже кілька століть інтелектуалів (церковних, а потім і світських) мучила разюча невідповідність християнських заповідей добра, рівності й простоти – та дедалі більшого збагачення духівництва, яке відверто вдавалося до симонії (продажу церковних посад). Практика продажу індульгенцій (відпущення гріхів за плату) діставала дедалі більше розповсюдження – й наражалася на осуд не лише церковних дисидентів, а й значної частини цілком лояльних вірян та кліру.

Спроби реформування й очищення виникали в межах самої церкви (найяскравіший приклад – заснування Франциском з Ассізі ордену вбогих францисканців). Але часто поставали і єресі, прибічники яких цілком відкидали наявні церковні правила та ієрархію. За сто років до Чосера південною Францією прокотився жорстоко придушений інквізицією рух альбігойців (катарів), в Італії доби Данте набув поширення рух «апостольських братів» на чолі з Дольчіно. В цілому ж атмосферу інтелектуальних та моральних пошуків того кризового часу талановито відображено в бестселері Умберто Еко «Ім’я рози».

В Англії саме за життя Чосера розвивався реформаційний рух лоллардів. Його провідником був Джон Вікліф, який переклав Біблію з латини народною мовою і за це був посмертно спалений за ухвалою Констанцського собору – того самого, який повелів спалити іншого церковного реформатора, Яна Гуса, живцем. До руху належав і парафіяльний священик Джон Болл, який проголошував у відомому двовірші: «Адам орав, а Єва пряла; Тоді ще шляхти не бувало». Вже з цього егалітаристське спрямування руху лоллардів цілком очевидне.

У 1381 році кілька графств Англії охопило селянське повстання. Причому, на відміну від дещо раднішої французької «Жакерії», основною причиною

повстання були зовсім не злидні, – економічне становище англійського селянства покращувалося. Як свідчать хроністи, провідники повстанців були людьми цілком заможними. Мотивацією для повстанців було прагнення відновити порушену євангельську справедливість. Не випадково одним з провідників повсталих стає уже згадуваний Джон Болл.

Звісно, справедливість повстанці відновлювали у цілком традиційний кривавий спосіб – як це робили безліч разів до них і після них. У червні 1381 року селяни під проводом Вота Тайлера й Джека Стро підійшли до Лондона. Вони повісили архієпископа, стратили чимало заможних городян, спалили кілька палаців та будинків знаті, зокрема й дім Джона Гонта, батька майбутнього короля Генріха. Тільки загибель Вота Тайлера в сутичці з почтом короля Річарда II деморалізувала повстанців. Вони розбіглися й були суворо покарані спеціальними виїзними судами.

Про той жах, який справило повстання на освічену частину суспільства, можемо судити з того, що Чосер ніде в своєму архітворі не згадує про нього ані словом. Певно, що з тих самих причин, з яких (за Шевченком) українські кобзарі ні слова не згадали про різанину в Батурині. Надто сильний був жах від пережитого…

Але повстання зійшло нанівець – і англійці знову зосередилися на торгівлі з Фландрією, Столітній війні й «розбудові держави». Цікаво, що за законом 1393 року, підписаним Річардом II, усі англійські заїзди повинні були мати вивіски. Відтак, було «узаконено» й вивіску знаменитого заїзду «Табард», звідки кількома роками раніше рушили в путь Чосерові прочани…

Поетові не судилося дожити ані до найактивнішої фази Столітньої війни, яка припала на 1420–30-ті роки й закінчилася прикінцевою поразкою англійців та втратою ними всіх французьких володінь, ані до кривавої війни

Червоної й Білої троянд між прибічниками Ланкастерів і Йорків, яка привела в кінцевому підсумку на трон Тюдорів. Отже, він так і лишився в пам'яті поколінь співцем «доброї старої Англії».

***

Про точну дату й місце народження майбутнього поета нічого не відомо. Скоріш за все, це сталося близько 1343 року в лондонській оселі успішного торговця винами Джона Чосера, батько якого мав той самий фах. Отже, Джеффрі від дитинства міг бачити і повну купецьких вітрильників Темзу, і метушливе життя всередині міських мурів, і лицарські турніри на луках поза ними, і урочисте повернення короля Едварда III після здобутих у Франції перемог до Вестмінстерського палацу, розташованого тоді десь на дві милі вище від міста за течією Темзи.

Відомо, що в майбутнього поета була принаймні одна сестра, Катаріна. А ось про його шкільне навчання дослідники тільки висловлюють припущення, що він міг ходити (як і діти інших заможних лондонських купців) до школи при соборі Святого Павла. Але достеменно відомо, що вже в доволі ранньому віці Джеффрі добре знав французьку (яка все ще була мовою вищих верств Англії) й латину (мову законів, церкви і науки), до яких пізніше додалася ще й італійська.

Завдяки батьковим зв'язкам при дворі, Джеффрі у 12 чи 13 років стає пажем графині Елізабет, дружини Ліонеля, герцога Ольстерського, другого сина короля. Обов'язки пажа виявилися важливими для його майбутньої літературної кар'єри: адже він, зокрема, мусив читати шляхетним дамам уголос різні книжки. Тож саме тими роками, очевидно, датується знайомство і з романами «Артурового циклу», і з французьким

алегоричним і сатиричним «Романом про Трояндy», який тоді читали в кожному феодальному замку Європи.

Служба пажа була не надто обтяжлива – тож вважають, що паралельно молодий Джеффрі відвідував і вищу школу в Темплі. Причому вивчав там не тільки право, з якого школа спеціалізувалася, а й інші дисципліни. Адже його пізніші твори позначені усебічною освіченістю, – він вільно цитує Святе письмо, трактати отців церкви, римських класиків (і особливо Овідія), наукові трактати римлян, греків і арабів, твори сучасних італійських письменників і насамперед Данте й Боккаччо. А диплом правника дозволив йому отримати судову посаду, яка стала початком його великої й успішної адміністративної кар'єри.

Ще дуже молодим Чосер супроводжує герцога Ольстерського під час військових походів до Франції, виконуючи функції кур'єра. Він навіть потрапляє 1360 року в полон під Реймсом – і король Едвард III наказує заплатити 16 фунтів – на той час великі гроші – за його звільнення. Отже, майбутній поет уже заслужив при дворі репутацію незамінної людини. Невдовзі потому він виконує перші дипломатичні доручення короля у Фландрії, Франції й Іспанії. Не виключно, що тоді ж він відвідує часто згадувану в його творах гробницю святого Якова в Компостелла.

Про наступні кілька років поетового життя невідомо майже нічого. Припускають, що він супроводжував свого патрона-герцога до Дубліна. Приблизно 25-річним Чосер бере шлюб з Філіппою де Роет, фрейліною дружини Едварда III королеви Філіппи. Цей шлюб далі зміцнює його позиції при дворі, – він, зокрема, потрапляє до числа клієнтів Джона Гаунта, найбагатшого лорда Англії, батька майбутнього короля Генріха (рідна сестра Чосерової дружини Філіппи зробиться його коханкою, а згодом – і третьою дружиною). 1369 року Чосер супроводжує свого

нового покровителя під час чергової військової кампанії у Франції.

Відомо, що в родини Чосерів було двоє синів: старший Томас і молодший Льюїс. Припускають, що Елізабет і Агнес, які належали до кола дам Джона Гаунта, були дочками Чосера.

Протягом 1370–78 років поет виконує чергові дипломатичні доручення. З погляду впливу на подальшу літературну творчість найважливішими виявляються дві поїздки до Італії (Чосера було обрано для цієї місії, бо італійську він вивчив у Лондоні від італійських купців). Перша з них, до Генуї, в справах унормування мита з італійських товарів в англійських портах, тривала з осені 1373 по весну 1374 року. На той час великий Петрарка завершував свій життєвий шлях поблизу Падуї, а Боккаччо, автор «Декамерона» і перший біограф Данте, доживав віку під Флоренцією, куди Чосер завітав із Генуї. Другу дипломатичну подорож Чосер здійснив 1378 року до Мілану. У перерві поет відбув кілька секретних поїздок до Фландрії. Про успішне виконання покладених на нього завдань свідчить те, що король Едвард III надав Чосеру довічний привілей отримання галлона (близько 4 літрів на сьогоднішні мірки) вина щоденно, а його наступник Річард II перетворив цю виплату на грошову.

Немає достеменних свідчень щодо того, чи зустрічався в Італії Чосер із Петраркою й Боккаччо особисто (хоч таке припущення, з огляду на допитливу вдачу англійського поета, більш ніж імовірне). Але по Чосерових творах розкидано багато переконливих свідчень того, що він уважно читав і Петрарку, і Боккаччо, і їхнього великого попередника Данте. У Боккаччо Чосер знайшов те, чого очевидно бракувало йому в «Романі про троянду» – глибоке проникнення в характери чоловіків і жінок, які діють у його новелах.

Саме «Декамерону» Чосер завдячує ідею свого шедевру – «Кентерберійських оповідок».

Невдовзі після повернення на батьківщину, 4 червня 1374 року, Чосер обіймає важливу посаду наглядача митниці Лондонського порту. Саме йому належалося визначати правильність стягування вивізного мита з головних статей англійського експорту – вовни й вичинених шкур. Від міста поет отримав безкоштовне помешкання у вежі над однією з міських брам (так званою «Старою» – Олдгейт), де прожив 12 років (хоч і зобов'язався з'їхати на першу вимогу в разі виникнення військової потреби в цих кімнатах). Від помешкання й до митниці слід було йти близько десяти хвилин пішки через луки – що, напевно, сприяло появі поетичного натхнення. Інтенсивності літературних занять сприяло й те, що від 1385 року Чосер отримав дозвіл покладати частину обов'язків на митниці на заступника.

Саме до цих років належать перші відомі Чосерові твори. «Книга герцогині» була елегією на смерть Бланш Ланкастер, першої дружини Джона Гаунта. За цю елегію вельможа ухвалив сплачувати поетові щорічну ренту в 10 фунтів – запис про це від 13 червня 1374 року зберігся. Слідом було написано «Анеліду й Арсіту» (поему на античний сюжет на 357 рядків) й «Дім слави» (поему на 2000 рядків у жанрі видіння, де йдеться про роль поета у збереженні слави минулих подій та героїв). У поемі «Пташиний парламент» (700 рядків) сонного оповідача через небесні сфери проводить дух Сципіона Африканського – отже, маємо пряму ремінісценцію з Данте; в ній також уперше згадано про День святого Валентина як про день усіх закоханих. «Легенду про добру жінку» теж написано в жанрі видіння, і цікава вона тим, що в ній Чосер уперше застосовує попарно римовані рядки п'ятистопового ямбу, що стануть основою для «Кентерберійських оповідок».

Перший англійський роман у віршах, «Троїла і Хризеїду», Чосер написав також п'ятистоповим ямбом, але вже запровадженими ним в англійське віршування семирядковими «королівськими строфами» (за схемою римування ababbcc – ці строфи пізніше зустрічатимуться і в «Кентерберійських оповідках»). Сюжет Чосер запозичив з «Філострата» – довгої епічної поеми Боккаччо, але битви Троянської війни для нього – не більш як тло для любовної історії двох героїв. Троїл, син троянського царя Пріама, закохується в грецьку дівчину Хризеїду, яку її дядько Пандар залишає на певний час у Трої. Вона присягається любити Троїла, але, повернувшись до греків, забуває свого коханого й віддає серце грецькому героєві. Зраджений Троїл гине на полі бою.

Герої Боккаччо є просто усередненими шляхетними італійцями своєї доби, натомість Чосер наділяє кожного зі своїх героїв глибокою індивідуальністю. Якщо вся розповідь у Боккаччо ведеться в сентиментальному ключі, то Чосер часто вживає іронію, яка дозволяє відтінити розвиток характерів на тлі подій. Дослідники вважають: у цьому тексті вже закладено всі основні риси, що визначають чесноти пізнішого англійського роману.

Втім, творча спадщина Чосера включає не тільки оригінальні поеми. Він перекладає живою народною англійською вже неодноразово згадуваний «Роман про троянду» (цей переклад не зберігся) та знаменитий трактат «Розрада через філософію» «останнього римлянина» Боеція. Нарешті, він пише (як вважають, для власного сина) «Трактат про астролябію» – перший науковий текст англійською мовою, в якому докладно описано цей астрономічний інструмент (теж згадуваний на сторінках «Кентерберійських оповідок»). При цьому Чосер використовує давній арабський астрономічний трактат.

Вважають, що Чосер розпочав роботу над «Кентерберійськими оповідками» навесні 1387 року. Цікаво, що рік перед тим поет виконував обов'язки члена парламенту саме від графства Кент, де розташовано місто Кентербері з його святинею. Але працю над книгою сильно сповільнює отримана Чосером нова посада – наглядача за королівськими роботами, до обов'язків якого входило контролювати ремонт різних палаців. Тепер поет, який уже овдовів, мусив часто подорожувати, везучи з собою великі суми, щоб розплатитися з робітниками. У вересні 1390 року його двічі пограбували розбійники, побивши й поранивши. Тому в наступному році Чосер відмовився від посади, хоча й зберігав ласку і цілковиту довіру короля Річарда II. Потому він обійняв посаду помічника лісівничого (тобто управителя королівських лісів) у Сомерсеті, що також не сприяла зосередженості на поезії.

Останніми роками фінансові справи Чосера йшли зовсім не так добре, як раніше. Призначену ренту йому часом «забували» виплатити; натомість збереглися судові документи про стягування з нього боргів. Врешті, до нас дійшов датований 1399 роком і написаний з нагоди коронації Генріха IV вірш із промовистою назвою «Нарікання Чосера на свій гаманець». Віршований натяк подіяв: виплату колишньої ренти поновили, до неї додали й нову в сорок марок. За це на останньому році життя немолодий поет виконував відповідальні доручення вже нового короля.

Скориставшись із поліпшення грошових справ, тоді ж Чосер винайняв на 53 роки будинок у садку Вестмінстерського абатства, сподіваючись нарешті спокійно завершити тут «Кентерберійські оповідки». Але менш ніж через рік, 25 жовтня 1400 року, він помирає. Саме цю дату викарбовано на його надгробку в побудованому за 12 років перед тим Вестмінстерському

абатстві. Пізніше навколо його могили утворився «куточок поетів», де поховано тих, хто утвердив поетичну славу Британії.

Чосер не був першим автором, який став писати народною англійською. Цією мовою писали його старші сучасники – вже згадуваний перекладач Біблії Джон Вікліф і автор написаної в жанрі видіння поеми «Петро-ратай» Вільям Ленгленд. Але за літературними чеснотами між їхніми текстами й спадщиною Чосера лежить прірва. За вмінням описувати людське життя, за неповторним м'яким гумором (як правило, зовсім не скерованим на те, аби когось образити) Чосер залишається однією з найбільших постатей в історії світової літератури.

***

Чосерів шедевр – його «Кентерберійські оповідки» – це збірка з 24 новел, здебільшого віршованих, хоча є в ній і дві прозові. Всі ці історії розповідають майстерно і з любов'ю описані в авторському «Загальному пролозі» прочани, що прямують в Кентербері, аби вклонитися гробниці святого єпископа-мученика Томи Беккета, вбитого за понад 200 років до описаних подій з наказу короля Генріха II, і майже відразу ж канонізованого папою Олександром III. Попри величезний обсяг – понад 17000 рядків (це більше, аніж усі три кантики «Божественної комедії» Данте разом), – «Кентерберійські оповідки» в тому вигляді, який до нас дійшов, є тільки незавершеною частиною первісного масштабного задуму написати загалом 120 новел. Адже, згідно з поетовим наміром, кожен з 30 прочан мав розповісти чотири історії (дві на шляху в Кентербері і дві дорогою назад). Призом переможцеві, за задумом ініціатора такого змагання Гаррі Бейлі, господаря заїзду «Табард» у Савтверку,

тодішньому південному передмісті Лондона, мала стати велика учта.

Формально Чосер писав «Кентерберійські оповідки» з 1387 року аж до смерті. При цьому, наприклад, розповідь Кухаря так і залишилася незавершеною, – адже вона раптово уривається ще до того, як встигла зав'язатися її інтрига. Деякі зі згаданих у «Загальному пролозі» 30-ти (не рахуючи самого поета) персонажів залишилися без розповідей взагалі, як-от п'ять лондонських ремісників і селянин-ратай. Натомість про одного оповідача (Слугу каноніка) в Загальному пролозі не згадано – він разом з паном долучається до валки прочан уже десь у дорозі.

Але деякі з новел було насправді створено задовго до початку роботи над «Кентерберійськими оповідками». Так, для «Оповіді Лицаря» поет використав довгу (понад 2200 рядків) написану за кілька років перед тим поему (чи, точніше, повномасштабний лицарський роман) «Паламон і Арсіта», сюжет якого було запозичено з Боккаччо.

«Кентерберійські оповідки» переважно написано так званим «героїчним куплетом» – попарно римованим п'ятистоповим ямбом, який ідеально пасує для невимушеної плинної розповіді. Але для розповідей Правника, Студента і Законниці поет використав уже згадувану «королівську строфу» (за схемою римування ababbcc), а розповідь Монаха написано восьмирядковою строфою (ababbcbc). Свою першу, коротку й незакінчену, розповідь про Сера Топаса сам Чосер оповідає вигадливою шестирядковою строфою (aabaab), натомість другу, значно більшу, оповідь про Мелібея, виголошує прозою (як і коротке заключне «Зречення»). Прозою оповідатиме і парафіяльний Панотець. Отже, тут для Чосера не існувало усталених правил: поет обирав ту

строфу, яка, на його думку, найбільш личила характерові розповіді.

Оповідачі Чосера належать до майже всіх верств середньовічного англійського суспільства (окрім вищої аристократії, – та ще й упосліджених кріпаків, яких, утім, в Англії на той час уже майже не лишалося): серед них є лицар, його син-сквайр, ціла група духовенства (монах із монастиря, жебрущий чернець, парафіяльний панотець, ігуменя тощо), економ, управитель, студент, лікар, правник, судовий урядовець, продавець реліквій, моряк, купець, мірошник, ткаля, кухар тощо. Їхні історії частково походять з традиційних новелістичних сюжетів, що були використані, зокрема, в «Декамероні» Боккаччо (якого напряму, на відміну від Данте, Чосер ніде прямо не згадує, але вплив якого безсумнівний), та в інших античних і середньовічних збірках. Деякі з них мають оригінальний характер. Але і запозичені сюжети Чосер збагачує цілком оригінальними ходами.

Розповіді паломників вельми різноманітні за тематикою. Дуже часто вони пов’язані з темою ідеальної любові (найперша ж оповідь Лицаря про ідеальне кохання Паламона й Арсіти до Емілії, яке змушує двох колишніх побратимів стати смертельними супротивниками), або ж цілком земного перелюбу (уже наступні за нею оповіді Мірошника та Управителя). Причому цей перелюб змальовано настільки реалістично й соковито, що серед святенників книга Чосера віддавна має репутацію мало не порнографічної (хоч сам автор декілька разів застерігає: він лише відтворює мову своїх персонажів; кому вона здається надто грубою – може перегорнути кілька сторінок і перейти до іншої оповіді уже з «високим» сюжетом).

Іншою поширеною темою є сатиричне змалювання постатей і практик церкви, далеких від євангельських заповідей. З усіх численних перелічених представників

духовенства справжнім носієм чеснот є тільки невимовно тепло описаний у Загальному пролозі парафіяльний Панотець. Усіх інших змальовано відверто сатирично: Монах вправно полює і взагалі далекий від зосередженості на молитві, Чернець не менш вправно лупить гроші з пастви, Ігуменя манірна й не цурається суто земних утіх. Продавець реліквій взагалі не має за душею нічого святого. В оповіді Возного змальовано вбивчий портрет ченця, який має один клопіт: видурити гроші з довірливих селян і містян.

Книга Чосера (як і «Божественна Комедія» Данте) є своєрідною енциклопедією життя тодішнього суспільства. Через три століття після її написання поет Джон Драйден сказав про неї: «Цей текст містить усю повноту буття». Ми отримаємо з неї докладну інформацію про те, як жили тодішня шляхта, духовенство, містяни, люди вільних професій, селяни, якими були їхні бажання й сподівання, яким звичаям вони корилися, як було влаштовано адміністративну й судову систему, що вони знали про навколишній світ. А знали не так і мало: Чосер докладно описує географію багатьох країн Європи, він добре знає астрономію (тоді ще нерозривно пов'язану з астрологією), чудово уявляє, якими були погляди тодішніх лікарів (і при цьому усвідомлює, що спілка лікаря й аптекаря часто йде на шкоду хворому). Герої Чосера вправні у філософських дебатах і висловлюють при цьому ознайомленість із творами Святих отців і філософів античності (чого вартий лише знаменитий пролог Жінки з Бату, де вона, спираючись на феєрверк цитат, обстоює право на власну сексуальність!)

Літературна майстерність Чосера полягає в тому, що в «Кентерберійських оповідках» яскраво відображені індивідуальні риси і манера мови оповідачів. Вибухову й гранично щиру Жінку з Бату неможливо сплутати з манірною Ігуменею, а взірцево шляхетного Лицаря – з

грубим Мірошником чи Возним. Одні оповідання мають гумористичний характер, інші – торкаються серйозних тем, та всі вони позначаються точністю в описі людської природи. Як відзначає уже згадуваний Гарольд Блум, Чосер «творить справжню віртуальну реальність навколо своїх персонажів, і вони стають переконливими».

При цьому Гарольд Блум проникливо помічає ще одну відмінність Чосера від його старшого попередника Данте, що вибудував власну «повноту буття» своєю «Комедією». Данте – суворий, схильний частіше до осуду, аніж до прощення апокаліптичний мораліст. Упродовж «Пекла» є кілька випадків, коли він співчуває загиблим душам (зокрема, нещасливим коханцям Паоло й Франчесці, шляхетному безбожникові Фарінаті, вченому содомітові Брунетто Латіні), – але таких епізодів не більше десятка на 34 пісні. Натомість Чосер поєднує в собі жвавість, нескінченну доброту, безмежну довіру до всього, що він чує, і надзвичайне уміння захоплюватися навіть жахливими якостями, які часом виявляють три десятки його попутників дорогою до Кентербері.

Можна навіть стверджувати: Чосер певною мірою пародіює Данте. Це можна бачити на прикладі зіставлення моторошно-величного Люцифера з XXXIV пісні «Пекла», в чиїй пащі зазнають мук найбільші, на думку Данте, грішники – Юда, Брут і Кассій, і цілком «приземленого» Сатани з Прологу до оповіді Возного, де ангел, який проводить ченця пеклом, оповідає, чому навколо ніде не видно ченців:

Тут Сатану ти бачиш, князя злого;
Широкий, як вітрило, хвіст у нього.
Гей, Сатано, хвоста нам підійми,
Щоб у твоєму заді взріли ми
Гніздечко, для усіх ченців готове!»
Й не встиг він закінчити тої мови,
Як, ніби з вулика бджолиний рій,
Повилітали з дірочки мерщій

Ченців аж двадцять тисяч довгим строєм;
Вони крізь пекло пролетіли роєм,
А далі дуже швидко всі уряд
В сідницю поховалися назад.[4]

Водночас іронічний Чосер є прямим попередником Шекспіра: він обирає на позір незацікавлену позицію, що позначає Шекспірове ставлення до власних героїв (ставлення читача до Гамлета, Клавдія, Полонія, Гертруди, Офелії, Ромео, Джульєтти, Тибальда, Меркуціо, Отелло, Яго, Дездемони тощо визначають виключно їхні власні слова й дії, а не авторові ремарки). А деякі шекспірівські герої мають виразних чосерівських прототипів: «чесний Яго» – Продавця реліквій, а сер Джон Фальстаф – вибухову й нестримну Жінку з Бату.

Гарольд Блум не випадково вважає Жінку з Бату (разом з Продавцем реліквій) найбільшим Чосеровим творінням. Перше знайомство читача з цією найколоритнішою жіночою постаттю до-Шекспірової англійської літератури відбувається в Загальному пролозі, коли перед нами проходять усі попутники Чосера:

Була й З-ПІД БАТУ добра ЖІНКА там,
Глуханька трохи, я зізнаюсь вам.
Робила одіж жіночка здавен та
Далеко кращу шат із Іпру й Генту.

Загальний пролог змальовує колоритний образ сильної й заможної жінки (першими до святих дарів підходили ті, хто найбільше жертвували на парафію). Вона вже не молода (як довідаємося пізніше, востаннє одружилася в сорок із удвічі молодшим студентом – але на час описуваної прощі до Кентербері вже поховала і його), – проте досі дбає про свій вигляд, іноді й переходячи при цьому міру (упродовж короткого уривка Чосер двічі іронізує з її неймовірних головних уборів –

[4] Тут і далі всі цитати з Чосера наводжу у власному перекладі. – **М.С.**

святкових і подорожніх). Вона завжди готова постояти за себе. Вона встигла побувати в усіх бувальцях, пройти усіма головними прочанськими шляхами (Гарольд Блум нагадує: тодішні прощі незрідка мали й виразний сексуальний вимір). Але вона досі прагне отримати від життя усе, що тільки можна (сер Джон Фальстаф лишень успадкує від Чосера через Шекспіра цю рису через два століття). Недаремно закінчується цитований уривок виразним натяком на вправність героїні в любовних пригодах:

Розважить вміла в смуткові коханців,
Бо відала мистецтво давніх танців.

Власний (розтягнутий на вісімсот рядків!) пролог Жінки з Бату стає цілим феєрверком образів, ситуацій і просто яскравих сентенцій. Протягом першої його частини героїня веде затяту богословську суперечку зі святим Ієронімом і його послідовниками, які або вважали шлюб безумовно гріховним, або ж вимушено припускали його, але беззастережно віддавали перевагу чистоті. При цьому вона вражає дотепністю і широчінню своєї суто теологічної аргументації:

Вкажіть ви місце у Святім Письмі,
Де проти шлюбу вказівки прямі?
Скажіть мені, я хочу знать достоту,
Чи є наказ плекать довіку цноту?

Є серед її подальших аргументів і такий:

Скажіть, навіщо поміж інших див
Знаряддями злягання наділив
Усіх Творець, на милості багатий?
На те, аби дари сі марнувати?

До власного ж «знаряддя» Жінка з Бату ставиться з неабиякою повагою, називаючи його чи то по-французькому «belle chose» («прекрасна річ»), чи то різними латинськими й англійськими пестливими евфемізмами (як ідеальний відповідник до одного з них

автор охоче запозичив у Юрка Винничука його неологізм «розкішниця» – відразу ж зізнаючись у цій «крадіжці»).

Далі йде розповідь про п'ятьох чоловіків Жінки з Бату – трьох багатих і старих, які зазнали від неї чимало прикрощів, і двох молодих і вбогих, які завдали багато прикрощів їй самій. Але, попри пережите, героїня досі сповнена снаги й надії:

Та, Христе Боже, як тепер згадаю
Я молодість і радощі без краю,
Тепло у серце досі набіга.
І в серці знов з'являється снага,
Бо світ і час були колись моїми.
Хоч підступами вік давно лихими
Красу і силу в мене відібрав,
Тужить не стану, – дідько б їх узяв!
Зів'яв мій цвіт, що й нічого казати,
І залишками мушу торгувати.
Та втіху все ж знайду на зло усім!

Розповідь про п'ятого чоловіка – одне з найважливіших місць із усього величезного корпусу «Кентерберійських оповідок»:

Про п'ятого казати маю влад;
Нехай душа його не втрапить в Ад!
Хоч був він найлихіший поміж ними,
І, кулаками товчені міцними,
Боліли ребра ввечері щодня,
Але була за те мені платня:
Бо ж він у ліжку завше був чудовий
І тішити мою belle chose готовий.
Болять хоч кісточки побиті, знов
Щоразу здобував мою любов.

З цієї розповіді ми довідуємося про причину глухоти героїні, згаданої ще в Загальному пролозі. Адже її останній чоловік був не якимось там невченим молодиком, а колишнім студентом Оксфорду. Тодішні студенти готувалися стати клініками, пов'язаними

обітницею безшлюбності, й, наче на компенсацію, вельми полюбляли вправлятися, як сказали б тепер, у «антифеміністичних писаннях». Не був винятком і Джонні, обранець Жінки з Бату, який докучав дружині численними текстами давніх і нових авторів, що у викриттях «гріховності» і «розпусності» жінок переходили будь-які межі розумного. Героїня реагувала на це прогнозовано:

Та все дарма: мені не йшли до тями
Прислів'я зі старими мудрецями.
Він не навчив нічого, – лиш гнівив,
Як знову брався до моїх гріхів;
Неначе в інших сих гріхів немає!
Се чуючи, лютився він без краю;
Та я не поступалася ні в чім.

Причому ця непоступливість далеко перейшла особисті межі. Героїня доходить слушного висновку: проблема в тому, що всі ці книжки пишуть чоловіки (жінки-письменниці у середньовічній Європі були незнаним дивом). Але, –

Якби писали повісті жінки,
Мов клірики – тепер свої книжки,
Такого написали б, що Адама
Сини ніколи вже б не змили плями!

Нагадаю – цю сміливу феміністичну декларацію Чосер уклав до вуст своїй героїні наприкінці XIV століття!

Проте колишній студент далі знущався з дружини:

Була там не сама старовина:
Убила мужа жіночка одна,
Й сама з коханцем віддалася хоті,
Хоч у кривавім плавав труп болоті;
Забила друга в голову цвяшка,
І мужа в сні спіткала смерть швидка;
А третя мужу підлила отрути; –
Він се читав, і мусила я чути.

Не витримавши зливи антифеміністичних інвектив, героїня врешті-решт видерла три аркуші з улюбленої чоловікової книги – і за це мало не заплатила життям. Та несподівано драматична історія отримала щасливе завершення: тяжко побита дружина вижила, муж цілком скорився їй і спалив осоружну книгу, і вони вдвох прожили ще кілька щасливих літ.

Як стверджує Гарольд Блум, Данте без сумніву запровадив би Жінку з Бату до Пекла. Натомість сам Чосер відверто пишався цим образом, – про це ми знаємо з його короткої пізньої поезії до друга Бактона. В ній Жінка з Бату постає як втілення жаданої свободи.

Другим найцікавішим персонажем Чосера американський літературознавець вважає Продавця реліквій – прямого попередника Шекспірового Яго. Він справді надзвичайно цинічний, поняття «добра» і «зла» для нього цілком відсутні. Він ладен профанувати все:

У торбі наволочку він возив,
Неначе Богоматері намітку;
А ще казав: з вітрила має нитку,
Яке святий Петро в руках тримав,
Коли Ісус по морю йти позвав.
Латунний хрест він мав із камінцями
Й пуделко зі свинячими кістками.

Продавець реліквій – мастак обманювати в будь-якій формі:

Повчання й проповіді він читав,
Найкраще ж – до пожертви закликав.
Бо, вже коли про се лунала мова,
Його язик так промовляв медово,
Що радо витрусити свій гаман
Готовий кожен був з парафіян.

Ззовні Продавець реліквій украй неприваблива (це – чи не єдиний, окрім Возного, випадок, коли за позірною відстороненістю можемо побачити відверто негативне

ставлення автора до свого персонажа): «Мав очі вирячені, мов у зайця». Як вважають сучасні коментатори, поет ще й натякає, що його персонаж, на відміну від вибухово сексуальної Жінки з Бату, є чи то скопцем, чи то гомосексуалістом (ані перше, ані друге в очах Чосера, вочевидь, не було чеснотою):

Не мав він ані сліду бороди:
Рівненько скрізь, мов голено завжди, –
Ну, словом, був як мерин чи кобила.

Отже, справді маємо такого-собі «Яго кінця XIV століття». І все ж за впливом на читача він сильно поступається Жінці з Бату, а серед інших Чосерових героїв є чимало таких, яких можна сміливо назвати не менш колоритними. Тож коротко погляньмо на них у тому порядку, в якому вони з'являються в Загальному пролозі.

Лицар «усіх чеснот був лицарських взірцем» настільки, що сам Чосер м'якою іронією ясно вказує на неможливість існування такого персонажа в реальному житті. Його син-Сквайр – втілення радісної молодості. Їхній слуга – Йомен – наче зійшов зі сторінок роману Вальтера Скотта (чи вийшов із Шервудського лісу, де промишляв разом із Робіном Гудом). Ігуменя – манірна й нещира, що поет майстерно змальовує кількома тонкими штрихами:

Для песиків її звичайна їжа
Були м'ясце, вершки і білий хліб;
Ридала, як один у наглий штиб
Сконав із них, дрючком лихим діставши;
Було то серце, співчутливе завше.

Вона, звісно, говорить «аристократичною» французькою, але ця мова, вивчена в школі в Стретфорді, далека в неї від паризької досконалості (ще один вияв Чосерової іронії, вельми зрозумілий для сьогоднішніх україномовців). Та й латинський напис на

«щирозлотному» кулончику Ігумені – «Любов перемагає все» – має не так духовне, як відверто світське звучання.

Монах у Чосера – яскравий життєлюб і любитель розваг:

Взуття міцне, чудовий жеребець, –
Він справді був прелатам всім взірець!
Йому блідому бути не до речі, –
Тож був рум'яний, наче лебідь з печі…

Жебрущий Чернець (який, на відміну від Монаха, мешкав поза стінами обителі) – не менший життєлюб, але значно більший майстер виманювати гроші в співчутливих парафіян. Купець – хвалькуватий і самовпевнений (хоч насправді, як підкреслює автор, його справи йдуть зовсім не так добре). Студент – класичний приклад людини «не від цього світу». Такі люди зустрічаються в будь-які часи:

Бо, крім науки, він не знав нічого.
І слова зайвого не вчуть від нього,
А те, що промовляв студент нагий,
Було все стисле й сповнене ваги.
Моральними чеснотами багатий,
Він мав за втіху вчитися й навчати.

Судовий сержант – класичний приклад сповненого власної значущості правника. Чосер закінчує його портрет словами: *«Про зовнішність усе я оповів!»* Внутрішній світ героя цими словами схарактеризовано не менш влучно. Натомість багатий Франклін, депутат парламенту й місцевий шериф, з перших рядків постає надзвичайно симпатичним епікурейцем:

Мов стокрот, борода у нього біла.
З комплекції сангвінік був лицем
І снідав хлібом, змоченим винцем.

Шкіпер у Чосера є втіленням усіх стереотипів щодо моряка: бувалого у всіх бувальцях на морі, але незграбного на суші. Він далекий від ідеалів високого

християнського милосердя: *«Потопить у бою судно вороже, – // То рушити на дно й морцям поможе»*. Але в Чосеровому описі він однак дуже повнокровний і привабливий у своїй життєвій достовірності (не випадково цей образ, як і деякі інші, Чосер, який багато спілкувався як митник із моряками, змалював із власного знайомого). Доктор медицини поєднує високу вченість (йде довгий перелік світил лікарського мистецтва від часів античності, чиї праці він досконало вивчив, – теж, схоже, не без відтінку легкої іронії) – і бажання поживитися за рахунок свої пацієнтів:

На хворість кожну знаючи причину,
Він ліки визначав у ту ж хвилину.
І всі аптекарі його в ту ж мить
Були готові ліки ті зробить,
Бо їм людська довірливість давала
Щоразу грошей заробить чимало ...

Погодьмося: цитований вище уривок і досі анітрохи не втратив своєї актуальності!

Парафіяльний Панотець настільки ж сповнений священицьких чеснот, як Лицар – лицарських:

Священик кращий в світі не з'являвся.
Мирської слави не шукав собі,
Був нелукавий в радості й журбі
Христа й апостолів навчав він слова,
Та спершу сам сповняв їх настанову.

Але, на відміну від Лицаря, усі бойові звитяги якого відверто гіпертрофовані, й відтак – очевидно міфічні, ретельний опис добрих справ Панотця робить його живою людиною (хоч, можливо, й занадто доброю для цього жорстокого світу).

Мірошник наділений величезною фізичною силою і злодійкуватий (як і належиться людині його фаху). Водночас він по-своєму дотепний – і прекрасний оповідач:

Міг кожного пересмішити вміло,
Ще й мав він для супутників своїх
Історій купу й дотепів масних.

Не випадково Мірошник кидається (поза чергою!) першим після Лицаря оповідати свою історію: про меткого студента, недолугого теслю, його гарненьку молоду дружину й закоханого в неї дяка. Повнокровність характерів і блиск неймовірних поворотів цієї історії (вельми ризикованої!) вражає й сьогодні. А вигадливість її сюжету просто фантастична: аби розважитися в ліжку з його дружиною, спудей змушує теслю очікувати нового всесвітнього потопу в діжці, підвішеній на горищі! Але дещо переграє в своїй самовпевненості – й отримує в пітьмі тяжку травму від ображеного дяка…

Управитель є зовнішньою протилежністю до Мірошника: він «кощавий і цибатий», спокійний і розважливий, його меч у піхвах вкрила іржа, бо власник давно не використовував його за призначенням. А проте розказана ним оповідь про злодія-мірошника і двох студентів, які відплатили йому за вкрадене борошно і злий жарт із конем, переспавши з його дружиною і дочкою та добряче відлупцювавши його самого, стала гідною відплатою за образу на адресу теслі в попередній оповіді (Управитель замолоду був саме теслею).

Нарешті, за приз авторських антипатій з Продавцем реліквій цілком може конкурувати й Возний (урядовець церковного суду). Він так само украй неприємний ззовні:

Вузькі очиці й пранці на лиці.
Швидкий і хтивий, наче горобці.

Ще неприємніші його вчинки: він не лише промишляє звільненням (за плату!) від відповідальності за злочини, що підлягали юрисдикції церковного суду (насамперед – перелюб і зґвалтування), а й відверто провокує на ці злочини тих, від кого сподівається здобути таку плату в майбутньому. Проте йому належить чи не найяскравіша

оповідь з розвінчанням вад зажерливих церковників і вбивчою сценою того, як чернець отримує від хворого, але заможного парафіянина замість очікуваних грошей – «пердь», який ще й має розділити з дванадцятьма братами в обителі! Це помста Возного Ченцю – який у своїй оповіді перед тим змалював зажерливого і недолугого возного.

Завершує цю галерею образів колоритна постать Гаррі Бейлі (ім'я ми довідуємося з прологу до оповіді Кухаря, й належить воно реальній людині), господаря заїзду «Табард» у Савтверку. Господар сам оповіді не виголошує (хоча за первісним задумом поета мусив би це зробити – адже саме йому належить ідея урізноманітнити таким чином шлях до Кентербері). Але він «диригує» всіма іншими оповідачами:

Господар нас підняв і, наче півень
Слухняних квочок, шикував у рівень…

І вже бодай тому він заслуговує на нашу пильну увагу!

***

За всієї розмаїтості тем і строкатості характерів героїв «Кентерберійські оповідки» (як і «Декамерон») є саме збіркою новел, а не твором із єдиною наскрізною дією. І, якщо у випадку «Декамерона» послідовність новел чітко обумовлена щоразу новою «темою дня», що її обирають собі флорентійські шляхтичі, які намагаються врятуватися від пошесті чуми у заміському відлюдді, то в книзі Чосера навіть «канонічний» порядок розташування новел досі залишається предметом дискусії.

В різний час цей порядок публікатори уявляли собі по-різному. Бо, як відомо, авторський рукопис Чосера не зберігся. «Кентерберійські оповідки» дійшли до нас у 83 середньовічних рукописних списках (з них близько 20 – дуже попсутих і фрагментарних). Але й більш-менш

«повні» рукописи доволі різняться. Причина цього – суто «технологічна»: у XV столітті до винайдення книгодрукування книги для переписування надсилали часто не цілком, а окремими частинами. А після цього переписування порядок оправлення частин-зошитів у палітурку міг виявитися зовсім інший.

Перше друковане видання «Кентерберійських оповідок» з'явилося 1477 року в Вестмінстерській друкарні Вільяма Кекстона – то була взагалі перша друкована книга в Англії. Але які рукописи мав перед собою англійський першодрукар – ми також не знаємо. Тим часом із самого тексту послідовність можна виявити тільки щодо окремих груп новел, де наступна прямо містить посилання на попередню. Так, зрозуміло, що починається книга Загальним прологом, після якого йдуть оповіді Лицаря, Мірошника, Управителя й незакінчена – Кухаря. Зрозуміло, що після прологу й оповіді Жінки з Бату йдуть оповіді Ченця й Возного. Але чи оповідь Ігумені слід, наприклад, розташовувати до оповіді Жінки з Бату, чи після неї – певності немає, адже вони нічим текстуально не пов'язані. Часом підказку дають згадувані географічні орієнтири: прочани ж їдуть від Лондона до Кентербері! Але це теж помагає не скрізь.

Тож у XIX столітті новели «Кентерберійських оповідок» прийнято було розбивати на 9 умовних груп (у рамках кожної між оповідями існують усе ж певні зв'язки). Сучасні ж публікатори слідують порядкові так званого «Еллесмерівського Чосера», – прекрасно ілюстрованого манускрипту, створеного через якісь 10 років після поетової смерті (можливо, що й особистим секретарем поета!). Цей коштовний рукопис після Першої світової війни зберігається в бібліотеці міста Сан Маріно в Каліфорнії (і сьогодні кожен може помилуватися ним у всіх деталях в інтернеті). Тому, якщо «вікторіанські» текстологи, наприклад, ставили оповідь

Ігумені до оповіді Жінки з Бату, то сьогодні вона опинилася після неї.

Отже, сьогодні «Кентерберійські оповідки» друкують так:

1-й фрагмент: Загальний пролог; Оповідь Лицаря; Пролог та оповідь Мірошника; Пролог та оповідь Управителя; Пролог та оповідь Кухаря (незакінчена).

2-й фрагмент: Вступ, пролог та оповідь Правника. У «вікторіанському» каноні її так само вміщували після оповіді Кухаря.

А ось дальший порядок оповідей уже суттєво відмінний від того, як подавали «Кентерберійські оповіді» у старих російських перекладах (і як за цими перекладами у своїй писаній нарочитим суржиком хуліганистій, але насправді доволі серйозній «хрестоматії доктора Падлючча» «Шидеври світової літератури» їх нещодавно талановито переповів Михайло Бриних).

3-й фрагмент: Пролог та оповідь Жінки з Бату; Пролог та оповідь Ченця; Пролог та оповідь Возного.

4-й фрагмент: Пролог та оповідь Студента; Пролог та оповідь Купця.

5-фрагмент: Пролог та оповідь Сквайра; Пролог та оповідь Франкліна.

6-й фрагмент: Оповідь Доктора медицини; Вступ, пролог та оповідь Продавця реліквій.

7-й фрагмент: Оповідь та епілог Шкіпера; Пролог та оповідь Ігумені; Пролог, оповідь та епілог про сера Топаса; Оповідь про Мелібея (дві останні новели оповідає сам Чосер); Пролог та оповідь Монаха; Пролог, оповідь та епілог Священика при законницях.

8-й фрагмент: Пролог та оповідь другої Законниці; Пролог та оповідь Слуги каноніка.

9-й фрагмент: Пролог та оповідь Економа.

10-й фрагмент: Пролог та оповідь парафіяльного Панотця. «Зречення» Чосера, в якому той оголошує все

написане раніше помилковим і не вартим уваги. Адже сам поет вважав своїм безумовним шедевром «Троїла і Хризеїду»! А «Кентерберійські оповідки» трактував як щось незакінчене (та ще й, напевно, таке, що давно вирвалося з-під його влади й контролю!) Але час розставив наголоси по інакшому.

***

Як уже говорилося, мову, якою писав Чосер, філологи називають сьогодні «середньоанглійською» (на відміну від староанглійської, якою англосакси розмовляли приблизно до часів норманського завоювання, і якою складений знаменитий епос «Беовульф», досконалий переклад якого українською вже маємо завдяки Олені О'Лір). Середньоанглійська доволі далека від сучасної. Ось як звучать нею перші рядки Загального прологу:

Here bygynneth the Book of the tales of Caunterbury

Whan that aprill with his shoures soote
The droghte of march hath perced to the roote,
And bathed every veyne in swich licour
Of which vertu engendred is the flour…

А ось як те ж саме звучить у поетичному перекладі сучасною англійською (сьогодні, на щастя, вже не треба неодмінно мати під рукою великих обсягів книгу, – всі ці тексти є в багатьох інтернет-джерелах):

Here begins the Book of the Tales of Canterbury

When April with his showers sweet with fruit
The drought of March has pierced unto the root
And bathed each vein with liquor that has power
To generate therein and sire the flower…

Як легко побачити, загальний зміст середньоанглійського оригіналу, володіючи сучасною англійською, вловити можна. Але для непідготовленого сучасного навіть англомовного читача таке читання

супроводжують приблизно такі ж труднощі, як для сучасного не-філолога українця – вчитування в неадаптований «Літопис Самовидця».

Відтак перед перекладачем відразу постає запитання: якою мірою цю часову відстань має бути відтворено українською? Очевидно, що можна взяти за орієнтир, скажімо, мову наших барокових поетик (на жаль, від українських сучасників Чосера взагалі залишилося лише кілька грамот). Але такий переклад напевно викличе цікавість лише дуже обмеженого числа читачів.

Тож перекладач мусить не повертатися в якийсь певний час, а намагатися «реконструювати» засобами своєї мови певну «паралельну лінгвістичну реальність», яка зберігає в читача стійке враження часової відстані й водночас не заважає отримувати художню насолоду від читання тексту. Загальних правил такої «реконструкції» не існує. Але неперевершеним майстром її був великий український перекладач Микола Лукаш, який, використовуючи всі стилістичні й лексичні засоби рідної мови, зумів подарувати нам конгеніальні версії «Декамерона» Боккаччо й «Дон Кіхота» Сервантеса, адекватно відтворивши і «високу латину» скрипторіїв, і масні жарти в шинках.

«Кертерберійські оповідки» за широчінню палітри своїх виражальних засобів (від піднесених зізнань «ідеальних» героїв – і до фізіологічних подробиць, позначених найгрубішими словами) були б ідеальним «Лукашевим текстом». Але, на жаль, Микола Олексійович за них не брався.

Відтак, не володіючи хистом Лукаша, автор цих рядків повинен зізнатися: у багатьох місцях він «згладив» грубі барви оригіналу (хоча й те, що таки наважився відтворити в кількох місцях, неодмінно викличе осуд цнотливих «пуристів»). Він меншою мірою, аніж це було можливо, використав ресурси «архаїзації» мови (хоча б

шляхом звернення до тих лексичних багатств, які розкидано по наших барокових «пііїтиках»). Для адекватного відтворення усіх відтінків просторіччя йому, містянину в кількох поколіннях, відверто забракло органічно засвоєного ще в «босоногому дитинстві» фольклору (й де доводилося компенсувати знов-таки літературними джерелами). На виправдання перекладач може сказати одне: нехай колись хтось зробить усе те краще!

Перекладач практично не мав перед собою попередніх українських версій, а відтак ані не міг спиратися на їхні знахідки, ані не мусив боротися зі створеними ними хибними стереотипами. Хоча необхідність боротьби з такими стереотипами, створеними російськими перекладами, таки існувала. Річ у тому, що вони суттєво позначилися не лише на єдиному на сьогодні нашому вартісному тексті на Чосерівську тематику – вже згаданому переказі «Кентерберійських оповідок» у «хрестоматії доктора Падлючча» Михайла Бриниха, а й на україномовній навчальній і довідковій літературі.

І тут усе починається вже з імен Чосерівських прочан. Так, персонаж, якого Чосер називає «Pardoner» (нагадаємо: Гарольд Блум саме його вважає прототипом Шекспірового Яго!), з легкої руки російського перекладача XIX століття Дмітрія Мінаєва зробився «Продавцем індульгенцій». Саме в цій іпостасі він перекочував і до «хрестоматії» Михайла Бриниха, і навіть до українського перекладу класичної праці вже неодноразово згадуваного Гарольда Блума «Західний канон. Книги на тлі епох».

Але ж у самому тексті Чосера про індульгенції (булли від пап і кардиналів) коротко згадано лише в пролозі до власної оповіді цього персонажа. Натомість і в Загальному пролозі, і в пролозі до його власної оповіді

значно більше місця приділено фальшивим церковним реліквіям, які цей герой Чосера неперевершено збував довірливим парафіянам. Тож, коли тільки перекладач не наважиться «викувати» за етимологією оригіналу власний термін (на кшталт «Прощенника» – мені здається, що Микола Лукаш, якби перекладав Чосера, вчинив би саме так), логічніше буде назвати цього «Pardoner»'а «Продавцем реліквій» – що й зробив автор цих рядків у своєму перекладі.

Не кажу вже про те, що «The Wife of Bath» принципово хибно називати «Удовицею з Бату» (як її вслід одному російському перекладу названо в українській версії книги Гарольда Блума), чи «Батською ткалею» (як її вслід другому російському перекладові названо в «хрестоматії доктора Падлючча»). Так, вона справді удова (причому послідовно по п'ятьох чоловіках!). Вона справді ткаля – і її тканини кращі від еталонних тоді виробів з Іпру й Генту. Але найголовніше – вона Жінка, нестримна у своїй сексуальності й у прагненні захистити свою незалежність. Саме так називає її Чосер, і жодних підстав змінювати це ім'я в перекладі немає.

Навряд чи й варто називати персонажа на ім'я «Somnour» (сучасною англійською «Summoner») довгим описовим «Пристав церковного суду». Адже для окреслення цього урядовця єпископського суду, до обов'язків якого належало оповіщати відповідачів і свідків про час слухань, а під час самого слухання вартувати при вході, існує майже ідеальний український відповідник, знайомий кожному ще зі шкільної лави завдяки безсмертній «Наталці Полтавці» Котляревського: возний! Функції возного в старому українському суді були ж приблизно такі самі.

Нарешті, принаймні в одному перекладач вирішив іти таки за вікторіанськими публікаторами, а не за

настановами сучасних текстологів. Річ у тому, що переписувачі доби Чосера майже не розрізняли великих і малих літер. Усе те написання з великих літер не тільки імен персонажів («Лицар», «Ігуменя, «Студент», «Возний», «Кухар» тощо), але й значущих іменників (як-от «Квітень» і «Березень» у цитованому початку Загального прологу) – традиція пізніших часів. Але перекладач зберіг її, аби додати текстові рис «старожитності».

***

«Кентерберійські оповідки» стали улюбленим чтивом англійців ще у XV столітті. Тоді ж вони зробилися й першою друкованою англійською книгою. Судячи з того, що її друге видання вийшло в 1483 році за якихось шість років після першого, сталий попит на неї таки існував. Переробка «Паламона і Арсіти» для сцени з'явилася ще за життя Шекспіра і за його участю (співавторство Вільяма Шекспіра і Джона Флетчера в трагікомедії «Двоє шляхетних родичів», вперше виставленої на сцені 1613 року й надрукованої 1634 року, дослідники визнають, – але до «канону» Шекспірових творів цей текст не включають). У 1961 році шотландський композитор Ерік Чізхолм написав і оперу «Кентерберійські оповідки» в трьох діях (по одній дії на оповіді Жінки з Бату, Продавця реліквій і Законниці).

Але, оскільки в XX столітті «найголовнішим мистецтвом для мас» зробилося кіно, то, починаючи з 1944 року, було знято й декілька фільмів. Найталановитіший і найпопулярніший з них – «Кентерберійські оповідки» П'єра Паоло Пазоліні (1972). Геніальний режисер яскраво відтворив загальну атмосферу Чосерової доби – але з самим текстом повівся вільно. Так, незакінчену оповідь Кухаря він дописав за

автора, а оповідь Ченця скоротив до того епізоду, коли зажерливого возного тягнуть до пекла. Крім того, до фільму ввійшли оповіді Мірошника, Возного, Жінки з Бату і Купця.

А в 1993 році знаменитий рок-співак Стінг видав альбом «Десять оповідей Возного», де Чосерівську новелу подано в десяти музичних епізодах. Саме Возного співак обрав тому, що його справжнє прізвище Самнер співзвучне імені цього Чосерівського персонажа в оригіналі.

Отже, шедевр Чосера давно вийшов за університетські й шкільні стіни і став явищем популярної культури, принаймні в англомовному світі. А сама книга набула статусу такої, яку «важко перехвалити» (Гарольд Блум). Але на питання: що саме Чосер хотів сказати цією величезною (і незакінченою) книгою? – кожен відповідає по-різному. Михайло Бриних переконаний: «одне діло, що Чосер хотів сказати, поки трудився над книжкою, а зовсім інше – що він сказав у послєдній історії монаха (доброчесного парафіяльного Панотця – **М.С.**) і свому зреченні. А сказав він свою главну мисль дуже чотко й настіки просто, що вже почті ніхто не може її зрозуміть. Розкаяння, сповідь і покаяння – се єдиний шлях для всіх: й для святої мученици, й для падонка – митаря. Нима ні вовка, ні овечки, – єзть обща джага-джага люцької мерзості, й табличка зі словом exit теж лише одна, амінь».

Утім, на це запитання можна відповісти й на багато інших способів, і теж не помилитися. На те Чосер і геній, а його «Кентерберійські оповідки» люди перечитують уже понад сім століть.

VII. З майстерні художнього перекладу

Продовжуємо знайомити наших читачів з перекладом «Кентерберійських оповідок» Джеффрі Чосера, що здійснений відомим українським перекладачем Максимом Стріхою. Цього разу їхній увазі пропонується Пролог та Оповідь Ченця із 3-го фрагменту поеми.

Джеффрі Чосер

Кентерберійські оповідки

Пролог та Оповідь Ченця

Пролог до Ченцевої Оповіді

Товариш гідний наш, святий Чернець,
Готовий був звернутись навпростець
До Возного, але натомість чемно,
Без жодних слів, що чути неприємно,
Промовив до премудрої Жони:
«Достойна пані, Бог вас борони!
Неначе ви, я б теж міг розказати
Щось, на глибокі вченості багате.
Ви говорили добре, згідний я.
Але дороги плинна течія
Велить оповідати веселіше
І, Господи прости, таки простіше,
Бо мудрість – то для шкіл і для церков.
Тож, якби втіху гурт у тім знайшов,
Про возного оповідати стану.

Й, хоч слово се уже звучить погано,
Я зможу все вам розказати так,
Нікого не образить щоб ніяк.
Бо возний завше никає усюди
І кличе перелюбників до суду,
Й за це його, бува, добряче б'ють».
Господар мовив: «Се готові чуть,
Та добрий звичай прошу шанувати,
Ні в які суперечки не встрявати.
На сьому прошу повість починать!»
«Ну, – мовив Возний, – я хотів би знать,
Який тут привід знайде він для сміху;
Як буде треба, відплачу на лихо!
Дізнається тоді відразу він,
Яка то честь, – чернечий взяти чин,
І скільки є різновидів обману,
Властивих для його святого стану.
Із ним я поквитаюся за все!»
Господар мовив: «Годі вже про се!»
І до Ченця тоді: «Велебний брате,
Вас прошу вашу повість починати».

Тут починається Ченцева оповідь

«В моїх краях колись за давніх днів
Архідиякон правий суд чинив,
І йменням Церкви він карав сміливо
Тих, що стрибали в гречку нещасливо,
І звідників, і відьом він судив,
І люд, який перелюбом грішив,
Чи тестаменти брався фальшувати,
Святих обрядів прагнув уникати,
Судив лихварство й святокупство теж;
Але карав суворо він без меж
Тих, що розпусту мали за провину,
І тих, що не платили десятину.
Коли про сі провідував гріхи,

Судились винуватцям батоги;
Тож ті, на кому числились несплати,
Прежалісливо мусили співати.
Бо, перш ніж кликав біскуп їх на суд,
Архідиякон вже сповняв сей труд;
Було в його то цілковитій владі
Піддати винного пені й загладі.
При ньому й возний був, – такий лайдак,
Що другого не розшукать ніяк.
Мов нишпорка, усе умів розвідать,
Аби своєму пану те повідать.
Він пощадити міг одного-двох,
Аби на тім зловити двадцятьох.
Хоча і був він на лихе завзятий,
Про се не стану вам оповідати;
Нехай обходить вад його вага,
Кого та юрисдикція сяга,
А ми ж усі, на щастя, поза нею».
«Святий Петро! Жіноцтво за межею
Ріки не підляга мені також», –
Рік Возний, а Господар наш: «Ну що ж!
Час оповідь уже розпочинати
Й на Возного при тому не зважати;
І наш не випробовувать терпець».
«Сей злодій возний, – розпочав Чернець, –
Ще й звідників мав кодло знамените,
Щоб будь-якого сокола зловити,
І знав від них усі новини він:
Для нього в блуді не було новин!
І, відомості вмівши так зібрати,
Здобув собі він користі багато;
Про статків джерело не відав пан.
Хоча й невчений, возний мав талан
Знайти, хто під погрозою лихою
Готовий був ділитися грошвою
І по усіх шинках його поїть.
Так само Юда, нас Писання вчить,

Був злодієм, як злодієм був возний.
Тож пану збиток був з пені серйозний;
Скажу, щоб описать його дожин:
Був разом злодій, звідник, возний він!
Були також дівки у почті в нього;
Для лицаря чи простака якого
Траплялася нагода согрішить, –
Про се довідувався він ту ж мить.
Отак він, спілку з дівкою уклавши,
Зловити на гарячому міг завше,
Обом папір фальшивий показать,
Її – пустить, його – пограбувать.
При сьому рік: «Вам, друже, во спасення
Її я звідси вичищу імення.
Вам більше турбуватися не слід;
Вас порятую від можливих бід».
Знав способів він вас в узді тримати,
Що й за два роки не переказати.
Бо на сім світі жоден пес-гончак
Не вміє оленя догнати так,
Як возний вмів розпусника накрити,
Коли той намірявся блуд чинити.
І, знавши, що поживу принесе,
Він був у тому вправний над усе.
Так сталося: наш возний, як мисливий,
Завжди шукаючи собі поживи,
Подався з позовом до удови,
Аби із неї витрусить грошви,
Й перед собою бачить: йомен бравий
До лісової під'їздить галяви.
При ньому лук і стріли показні,
І весь він у зеленому сукні,
Лиш чорна оторочка капелюха.
«Мій пане, – возний рік, – вітаю зуха!»
«Добридень! – мовив йомен. – Я радий
Товаришеві доброму завжди!
Сьогодні ще вам їхати далеко?»

«Ні, – мовив возний, – в лісі небезпека;
Неподалік збиратиму пеню.
Зробивши так, належно я вчиню,
Високому скоряючись наказу».
«То бейліф ви?» «Так!» – возний мовив зразу;
Напевно, безліч мав на те причин
Стидатись, що насправді возний він.
А йомен: «*Depardieux!* Вітаю брата!
Сам бейліф, радий бейліфа впізнати.
Ще й, бачите, чужий я в сих краях,
Тож вдячний, як покажете ви шлях.
Такому побратимству на відплату
Я маю вдома безліч срібла й злата;
Коли ви завітаєте в наш край,
Все буде ваше, тільки забажай!»
«О, *graunt mercy,* – рік возний, – за довіру».
Потисли руки й склали клятву щиру,
Що побратимами повік їм буть,
І двоє разом рушили у путь.
І возний, повен запалу такого,
Як повен птах сорокопуд лихого,
Про все його спішиться розпитать:
«О, братику, хотів би певно знать,
У бік який іти до твого краю?
Тут йомен мову чемну починає:
«Мій брате, се в північній стороні,
Й тебе гостить ще випаде мені;
Тобі лишу я настанови, й змоги
Уже не буде збитися з дороги!»
«Ще, братику, – рік возний, – поки путь
Удвох верстаєм, краще як здобуть,
Як бейліф бейліфа, навчити прошу,
За праведні труди грошву хорошу.
Назвати прошу спосіб, або й два,
Найшвидше як громадиться грошва;
По-братньому молю настановити!»
А той: «Мій брате, ніде правди діти;

Тому я щиро все повім тобі:
Платня моя мізерна, далебі.
Суворий пан, про мене він не дбає,
Зате роботи завжди вистачає;
Тож мусив би від голоду сконать,
Коли б не брав усе, що можуть дать.
Чи силою беру, а чи обманом,
Та з року в рік все більшим чуюсь паном.
Оце правдива розповідь моя».
Промовив возний: «Так чиню і я:
Все підберу, – така у мене вдача, –
Як річ не заважка й не загаряча.
Як нишком щось поцупить підвезе,
За те мене сумління не гризе.
Без здирництва мені би зле велося.
Хоча про се на сповіді й не йшлося,
Сумління в шлунку жодного нема.
Святих отців нехай бере чума!
Нас Бог та Яків будуть захищати!
Але назви мені своє ім'я ти», –
Так возний мовив, і при сих словах
Ліг йоменові посміх на губах:
«Тож знай, із ким звела тебе мандрівка:
Я – чорт, а пекло – то моя домівка.
А рушити у мандри вчув я тиск,
Аби собі здобути певний зиск.
Щось десь урву, – така моя пожива.
Твоїх бо мандрів теж мета правдива
Така ж, а решта байдуже тобі.
Я на край світу рушу, щоб собі
В дорозі дещицю якусь урвати».
А возний: «Боже! Що ти кажеш, брате?
Мов йоменська постава вся твоя,
Ти ззовні чоловік, неначе я!
Якісь вам риси певні притаманні
У пеклі, у звичайнім вашім стані?»
«Ні, звісно, в нас немає сталих рис;

Та я схотів – і плоттю мов обріс.
Все так зроблю, щоб ти в мені вбачав би
Людську подобу, чи подобу мавпи;
Чи б ангелом постав, коли схотів.
Повір, немає в тому жодних див:
Штукар вошивий може обманути,
А я в мистецтві більше встиг сягнути».
«Чому ж, – рік возний, – на путі своїй
У різних ви подобах, не в одній?»
«Бо перевага є в подоби тої,
Яку найбільш узгоджено з метою».
«А спонукає що до праці вас?»
«Мій любий пане возний, кожний час
То інше щось, – диявол так промовив. –
Та день згаса, а вдалих досі ловів
Для мене ще сьогодні не було.
А саме лови – чорта ремесло,
А не якісь глибокі міркування;
Бо, брате мій, попри мої старання,
Того твій ум убогий не збагне.
Та як про се ти вже спитав мене,
То знай, що часом ми – знаряддя Боже,
Через яке він втілить намір може;
У розмаїтті всіх Його створінь,
Їх образів, і форм, і устремлінь
Нічого на земному видноколі
Не станеться супроти Його волі.
Ми часом біль, що крає, мов ножі,
Завдаємо лиш тілу, не душі,
І в тому може бути Йов за свідка.
А часом бралися ми нищить швидко
Людині зразу й тіло й душу теж.
А часом нам дозволено без меж
Карати душу й не чіпати тіла, –
І в кожному випадку все до діла.
Як муку з честю хтось перенесе,
Напевно душу тим свою спасе;

І все те – попри нас, його спасіння –
То тільки власні віра і стремління.
І людям ми трапляємо у бран:
Над нами силу мав Святий Дунстан;
Сам мусив я апостолу служити».
«Всю правду – возний рік – мені скажи ти:
Чи робите тіла свої земні
Із первнів чотирьох?» – Сказав чорт: «Ні!
Уявності збираємо докупи,
Або ж, бува, вселяємося в трупи
І промовляємо із мертвих тіл,
Мов піднятий відьомством Самуїл.
(Хоч: то не він був, – чую знов і знов я,
Але не лізу в нетрі богослов'я).
Без жартів знаю я одне: що ти
Побачиш, зазвичай які чорти,
Бо прийдеш ти в той край, мій любий брате,
Про котрий взявся завчасу питати!
Тобі все власний досвід розповість,
Не кафедри шкільні, й не книжна вість,
Дійшла що від Вергілія старого
Й нового Данте. Та мерщій в дорогу!
Бо буду я супутником твоїм,
Аж поки піде всяк шляхом своїм».
«О ні, – рік возний, – не бувать такому!
Я ж бейліф, знаний краєві усьому,
І знаю: клятву треба берегти.
Хоч виявився Сатаною ти,
Й надалі любому я вірний брату.
Наобіцяли щойно ми багато:
Що будемо єдині повсякчас.
Нехай же діло випробує нас:
Ти свій збереш ужинок при дорозі,
А я – не пропущу свого по змозі,
Й, коли кому судився більший шмат,
Поділиться тоді із братом брат!»
«Погоджуюся з гадкою такою», –

Промовив чорт. І рушили обоє.
Коли було вже поруч місто те,
Де, возний вірив, здобич щедра жде,
То на дорозі бачать віз із сіном,
Що збочив у болото прикрим чином.
А навкруг нього бігає візник,
Неначе жінка, сходячи на крик:
«Гнідий! Буланий! Втрапили в болото!
Хай візьме чорт вас, коли є охота!
Відколи я отут візникував,
Халепи гіршої не зазнавав!
Хай чорт і сіно, й коні забирає!»
Подумав возний: «Скільки тут добра є!»
До місця чорта ближче він підвів
І в вухо там йому прошепотів:
«Послухай, брате: нині ми щасливі!
Чи чуєш, що візник кричить у гніві?
І віз, і сіно, й коні віддає!
Бери мерщій, бо все воно – твоє».
«Ні, – мовив чорт, – не те на думці в нього!
Не хоче він робить чогось такого.
Коли не віриш – візника спитай,
А як не хочеш – просто зачекай».
Візник ще підбатожив коні кволі,
І ті ступати почали поволі.
«Гей, – він кричав, – Господь вам помагай,
А з Ним увесь Його небесний Рай!
Ти добре потягнув, мій коню сивий!
Святий Елігій, зглянься, милостивий!
Ви врешті витягнули віз з багна!»
«Що, брате, пересвідчився сповна? –
Рік чорт. – І зовсім то не дивина є:
Одне говорить, інше в думці має.
Дорога далі стелеться пряма,
Мені в сім місці здобичі нема».
Вони за місто щойно вийшли, знову
До друга возний розпочав промову:

«Тут, братику, – сказав, – живе стара,
В якої трохи знайдеться добра.
Тож має поділитися грошвою,
Хоча б при тім схибнулась головою:
Бо інакше до суду притягну,
Хоч їй нема що ставити в вину.
Бо коли в сьому ти не можеш краї
Розжитися, я працювати маю».
Постукав возний в двері удови:
«Гей, відьмо, вийди! Є тут хто живий?
Я чув: попи й ченці сюди вчащали!»
«Хто стука? – голос чується охлялий, –
Що пан ласкавий має на умі?»
«Я маю, – каже, – позов на письмі;
Не хочеш ти відлученою бути,
То завтра слід тобі на суд прибути;
Архідиякон сам отак велить».
«О ні, не хочу пана я гнівить,
Але багато днів я слабувала,
Ще й так, що навіть з ліжка не вставала.
Тож не дійти далеко так мені,
Бо досі в боці кольки вогняні.
Мені ви позов дайте, пане возний,
І мій повіренець у час погрозний
Перед судом з'ясує все, що слід».
«Потрібен власний тільки твій прихід.
Або ж мені дванадцять пенсів плати
Давай, і спробую я все владнати.
І не мені, а панові той гріш.
Не хочеш клопотів – плати скоріш
Дванадцять пенсів, і я в путь рушаю».
«Дванадцять пенсів! Діво Пресвятая! –
Вона гукнула. – Праведно жила
Весь вік я, не чинила ближнім зла,
Та в домі ви не знайдете нічого.
Ви ж знаєте: стара я, ще й убога,
Тож згляньтесь на румовище старе!»

«Ні, – мовив він, – диявол забере
Мене, коли ця пільга стане чинна!»
«О горе! Свідок Бог, що я не винна!»
«Плати, – гукнув, – або грошві під стать
Нову пательню мушу я забрать!
Здавен той борг дістать не мав я змоги:
Ти ж чоловіку наставляла роги?
За тебе я сплатив пеню тоді».
«Ти брешеш, свідки в тому всі святі!
Ніколи досі – проклята хай буду! –
Не кликано було мене до суду!
Й невірна я ніколи не була!
Тож хай диявольська пекельна мла
Бере тебе й мою пательню разом!»
Вчув чорт, яким палким пойнята сказом,
Вона кляне, і запитав її:
«О матінко, оці слова твої, –
Чи то насправді є твоє бажання?»
«Бери його негайно й без вагання,
З пательнею і всім, щоб начувався!»
«Стара корово, так не домовлявсь! –
Рік возний. – І тепер, аби купити
Для тебе вибачення цілковите,
Візьму й сорочки, й одіж поготів».
«Ні, брате, – мовив чорт, – вгамуй свій гнів:
Пательня й ти уже мої по праву.
Негайно в пекло рушим на виправу:
Про наш ти взнаєш більше перехов,
Ніж університетський богослов!»
По сих словах схилився чорт до нього
І просто в пекло поволік небогу,
Де є віддавна місце возним всім.
О Боже, що за образом своїм
Усіх створив нас, за гріхи помилуй
І возних стати добрими присилуй!
Панове, оповісти міг би я
Про возних злих пекельні життя

З Ісуса слів, Павла, та ще й Івана
І докторів, що їх вінчає шана.
Серця здригнуться ваші від тих мук,
Не передасть їх жоден людський звук;
Я тисячу б міг зим оповідати
Про муки, пекло що на них багате.
Та, щоб не трапить у страшну глибінь,
Ісусу треба слать слова молінь,
Спокус диявольських слід уникати,
І приклади повчальні пам'ятати.
Пильнує бо нас лев і день і ніч,
Спастись щоб чистому було невміч.
Тому добром нам серце слід вгорнути,
Щоб не потрапити в бісівські пути.
Не має непоборних чорт спокус,
Бо захисник і лицар наш – Ісус!
Молімося ж, щоб возні всі прозріли,
Перш, ніж ухоплять їх пекельні сили».

На сьому кінець Ченцевій оповіді

Примітки

1302. Архідиякон – друга за рангом постать у єпархії після єпископа. Архідиякон головував у місцевих церковних судах, до юрисдикції яких належало покарання перелюбу, пияцтва, роботи у неділю й на свята, подружні конфлікти тощо. Оскільки архідиякон був водночас і обвинувачем, і суддею, у нього був широкий простір для отримання хабарів.

1303-1320. Перелічено типові справи, що належали до юрисдикції церковного суду.

1308. Йдеться про обов'язкові обряди й таїнства Церкви, такі, як хрещення, сповідь, причастя. Четвертий Латеранський собор у 1215 році встановив, що кожен християнин повинен сповідатися й причащатися щонайменше раз на рік.

1309. У Середні віки Церква забороняла лихварство (тому ним у містах промишляли юдеї), а також святокупство – продаж церковних посад за гроші.

1314. Церковний суд зазвичай накладав тілесні покарання, до яких часом додавалася й виплата пені.

1330. Жебрущі ордени (до одного з яких належить і оповідач-Чернець) безпосередньо підпорядковувалися Папі й не належали до юрисдикції місцевого єпископа.

1332-1333. На протилежному від Лондонського Сіті березі Темзи, в Савтверку, за часів Чосера проживали повії, які мали окрему юрисдикцію.

1350. Юді було доручено спільну грошову скриньку Христа й апостолів, і він із неї крав, бо «був злодієм» (див. Євангеліє від Івана, 12, 6).

1380. Йомен – вільна людина в середньовічній Англії (див. примітку до Загального прологу, 101).

1392-1394. Бейліф за часів Чосера – урядовець, який виконував доручення свого лорда.

1395. *Depardieux* – заради Бога (старофр.).

1403. *graunt mercy* – дуже дякую (старофр.)

1408. Птах сорокопуд наколює спійманих ним комах на шипи рослин; у Середньовіччі вірили, що саме це робить шипи отруйними.

1413. Диявола традиційно ототожнювали з північчю (пор. слова Люцифера: «вище за зірки Божі піднесу престіл мій і сяду на горі у зібранні богів на краю півночі», Книга Ісаї, 14, 13).

1443. Святий Яків – найперший мученик християнства. Його гробниця в Сантьяго (Іспанія) була і є місцем прощі.

1491. В біблійній Книзі Йова йдеться про те, як Сатана намовив Бога випробувати праведника Йова, наславши на нього низку нещасть.

1502. Згідно з давніми агіографіями, Святий Дунстан, архієпископ Кентерберійський у 960-988 роках, повелівав дияволами в різних личинах, зокрема й личинах ведмедів.

1503. Владу апостола Павла над демонами описано в Діях святих апостолів, 19, 11-16.

1510. Жінка-чаклунка з Ендора викликала цареві Саулу дух померлого пророка Самуїла, який напророкував цареві поразку у боротьбі з Давидом (І книга Царств, 28, 7-25). У Середні віки була поширена думка про те, що насправді тут діяла нечиста сила.

1519-1520. Вергілій описав подорож до пекла в VI книзі своєї «Енеїди». Аналогічній подорожі присвячена й перша частина

«Божественної Комедії» Данте – «Пекло». Чосер познайомився з творами Данте, перебуваючи в Італії.

1564. Про Святого Елігія існувала легенда, начебто він відрубав коневі ногу, замінив підкову й повернув ногу на місце. Відтак його вважали покровителем коней.

1596. Повіренець міг виступати від імені свого клієнта в суді за його відсутності, обстоюючи його інтереси.

1604. Дві великі паляниці коштували за часів Чосера один пенс. Отже 12 пенсів були не астрономічною, але доволі великою сумою, за яку можна було прожити майже місяць.

1657-1658. Алюзія до Дев'ятого псалма: грішник «підстерігає у засідці, як лев у лігві своїм, щоб схопити бідного, хапає і тягне в сіті свої» (Книга Псалмів, 9, 30).

1661. «Вірний Бог, Який не попустить вам, щоб ви були спокушені більше, ніж можете» (Перше послання до коринтян святого апостола Павла, 10, 13).

З середньоанглійської переклав
і примітки уклав ***Максим Стріха.***

VIII. Рецензії, огляди. повідомлення

УДК: 821.111Шек-028.26:378.147.091.31-059.2

Лазаренко Дар'я
(Софія, Болгарія)

Бути чи не бути Гамлетом: CREW запрошує у віртуальну подорож

Рецензія знайомить читача із інноваційною мультимедійною виставою «Hands on Hamlet» («Інтерактивний Гамлет») – інтермедіальним проектом, створеним бельгійським творчим колективом CREW під керівництвом Еріка Джоріса у співробітництві з низкою вчених літературознавців. У фокусі уваги даної розвідки питання художньої, дослідницької та освітньої цінності сучасних екпериментальних інтерпретацій канонічної трагедії В. Шекспіра.

Ключові слова: *Шекспір, Гамлет, мета текстуальність, CREW, віртуальна реальність, мультимедійна вистава, занурення.*

Так, дійсно, ототожнення із протагоністом історії, неопосередковане переживання і проживання його страждань та злетів – це найнижчий, «примітивний» рівень читання. Але, якщо говорити відверто, хто з нас не уявляв себе розгубленою тінню, що блукає холодними коридорами Ельсінору, замку-пастки, замку-лабіринту, справжнім володарем якого є тільки холодний морський вітер? Хто не тримав у руці брудний череп легендарного блазня і не здригався від однієї лише згадки про цілунки, які колись дарувало цим вустам ніжне, довірливе хлоп'я? Хто не повторював за принцом, здається, такі вже

знайомі, але кожного разу дратуюче загадкові рядки? Потрапити у світ «Гамлета» – запрошення одночасно і безкінечно приманливе, і лякаюче, яке сучасні глядачі отримують від CREW[1], бельгійського творчого колективу під керівництвом Еріка Джоріса (Eric Joris).

Сучасні технології, нові інтермедіальні гібриди, безперечно, грають зі стратегіями реконструкції і редукції класичного тексту. Доволі часто інтермедіальні проекції настільки далеко віддаляються від оригіналу, що виникає питання: «Чи це взагалі Гамлет?» Але ж ця канонічна трагедія завжди була простором для експериментів – від французьких просвітницьких «хеппі-енд» інтерпретацій до сучасних альтернативних версій, які взагалі залишають Чорного Принца «за бортом». Недаремно один із ключових семінарів чергової конференції ESRA (Європейська Шекспірознавча Асоціація) у 2019 має назву «Світ без Гамлета» ("A World Without Hamlet"): він присвячений тим креативним проекціям, що виводять на перший план Гертруду, Офелію та інших персонажів, які традиційно перебували в тіні меланхолійного велета духу. Коли Апдайк зображує Клавдія палким і відданим коханцем, а Кавафіс малює його виваженим і мудрим політиком, вони у жодному разі не руйнують оригінал, не намагаються зняти його з п'єдесталу та сховати у комірчину. Якраз навпаки. Розмова, дискусія, суперечка – усе це форми діалогу, а діалог для літературного твору – це життя. Текст повинен залишатися живим, бути центром запеклих дискусій, інтриг, пліток, ставати об'єктом дописування і переписування, перетікати у сіквели й пріквели, фільми, мультфільми та комп'ютерні ігри, інакше – смерть. Як влучно зауважив Ф. Бегбедер, «шедеври не терплять поклоніння, їм подобається жити –

[1] Див.: crewonline.org.

іншими словами, вони хочуть, щоб їх читали та зачитували до дірок, обговорювали й обговорювали».[2]

Вгадайте, який літературний проект зібрав найбільшу кількість коштів на Кікстартері за всю його історію? Інтерактивна книга Райана Норта «Бути чи не бути: ось в чому пригода» (To Be Or Not To Be: That Is The Adventure). Головна принада цієї надзвичайної книги-гри полягає у тому, що читач на власний розсуд обирає, в які пригоди вплутуватись «його Гамлету», а від яких краще утриматись. Автор обіцяє читачеві: «…на відміну від Шекспіра, я не пропустив піратську сцену в «Гамлеті». Вам таки доведеться битися з ПІРАТАМИ. На МЕЧАХ. І, так, ДІЙСНО, ви можете вибрати ту частину тіла, яку бажаєте відрізати. Чому, питаю я, взагалі писали книгу, в якій цього не можна зробити?»[3] Проект надзвичайно популярний, б'є всі рекорди й зібрав у рази більше коштів, аніж очікував автор. І хто зі школярів XXI століття тепер наважиться сказати, що Шекспір застарів? Шекспір – ще й який наш сучасник!

Отже, серед тих властивостей «Гамлета», що перетворили його на знаковий твір для усього канону західноєвропейської літератури, насамперед варто назвати його унікальну спроможність не втрачати популярності протягом століть. Дивовижним чином «Гамлет» і сьогодні актуальний для реципієнтів, що є представниками різних національних культур, вікових категорій і навіть різних поколінь. Ця трагедія – ніби той обрій, що здається таким близьким, але досягнути якого неможливо. «Гамлет завжди залишається співзвучним із найновітнішою сучасністю, навіть трошки

[2] *Бегбедер Ф.* Лучшие книги XX века. Последняя опись перед распродажей / Ф. Бегбедер. – М. : Флюид / FreeFly, 2006. – С. 2.

[3] Див.: To Be Or Not To Be: That Is The Adventure [Електронний ресурс]. – Режим доступу: https://www.kickstarter.com/projects/breadpig/to-be-or-not-to-be-that-is-the-adventure

випереджуючи її» – пише з цього приводу М. де Граціа, і додає: «Наприкінці XX ст. Гамлет все ще наділений цією дивною спрямованістю у майбутнє, все ще вказує поза межі пункту його найсвіжішої рецепції»[4].

Сьогодні ми намагаємося наздогнати невловимий обрій завдяки сучасним цифровим технологіям. «Hands-on Hamlet» – це одна з найбільш цікавих і перспективних спроб крокувати в ногу з цим «літературним футуристом», а також прекрасна «наживка» для школярів і студентів, які традиційно обожнюють усе дигітальне, інтерактивне, інноваційне.

«Hands on Hamlet» («Інтерактивний Гамлет») – інтермедіальний проект, створений бельгійським творчим колективом CREW під керівництвом Еріка Джоріса у співробітництві з вченими Робіном Нельсоном (Robin Nelson), Анетою Манчевич (Aneta Mancewizc) і Чілем Каттенбельтом (Chiel Kattenbelt). CREW – першопрохідці, що працюють на межі науки і мистецтва (якщо ці два простори взагалі варто розмежовувати), створюючи інноваційні вистави-занурення (immersion-based performances). Ці вистави поєднують відео 360^0 (360^0 ODV) і шолом-дисплей (HMD) для того, щоб надати можливість глядачеві пірнути в альтернативну реальність (AltR). Ви запитаєте: але до чого тут Шекспір? В ренесансній Англії не існувало окулярів ані віртуальної, ані доповненої реальності. Та Шекспіру вони й не були потрібні. Він навіть обходився без декорацій. До сьогодні Шекспірова вербальна магія працює «без перебоїв». Навіщо ж тоді ці технологічні фокуси? CREW дають відповідь: їхня мета – це "insight" (an implicit transfer of knowledge). За допомогою інноваційних технологій вони намагаються знайти відповіді на питання, які, на думку митців, вербалізує Гамлет: як бути моральним суб'єктом,

[4] Цит. за *Hunt M.* Looking for Hamlet / M. Hunt. – N.Y. : Palgrave Macmillan, 2007. –P. 3.

і як людину визначає її культурна парадигма (cultural mind-set)[5].

Занурюючись у віртуальний світ «Інтерактивного Гамлета», глядач потрапляє у 3D реконструкцію ключових сцен трагедії. Наче невидимий дух він здатен спостерігати за спілкуванням дійових осіб. Але, як справжній привид, глядач може не тільки спостерігати, але й пересуватись туди, куди забажає. Біля кожного персонажа розташована дзеркальна куля, що загадково висить у повітрі. Зазирнувши у неї, потрапляєш до студії, де відбуваються обговорення і репетиція відповідної сцени. Таке віртуальне занурення породжує незвичне, навіть певною мірою шокуюче відчуття присутності. Воно електрифікує, освіжає сприйняття та дозволяє глядачеві (а тепер і активному учаснику вистави) принаймні частково зазирнути за лаштунки, побачити на власні очі, що вистава – це тільки вершина айсбергу гамлетівського дискурсу. Глядач вкотре переконується у багатошаровій мереживній складності «Гамлета». Для CREW, так само, як і для Бредлі Пірсона зі славнозвісного роману Айріс Мердок «Чорний Принц», «Гамлет» – це книга, що невпинно рефлексує сама про себе, конструкція зі слів, як сто китайських куль одна в одній, висотою з Вавилонську вежу[6].

Вистава «Інтерактивний Гамлет», як і сама Шекспірова трагедія, завжди залишається простором, відкритим для інтерпретації. Останнє слово завжди залишається за глядачем. Подібно до «Гамлета», це – багатошаровий метатекстуальний конструкт, що розмірковує про мистецтво взагалі та своє місце в ньому,

[5] Див.: "Hands-On Hamlet – CREW," IETM [Електронний ресурс]. – Режим доступу: www.ietm.org/en/ietm-brussels-plenary-meeting-2017/session/hands-on-hamlet-crew.

[6] *Мердок А.* Сон Бруно. Черный принц / А. Мердок; [пер. з англ.]. – К. : БМП «Борисфен», 1995. – С. 430-431.

як конкретного "object d'art", адже не тільки «Гамлет» стає об'єктом дослідження цього проекту. Цілком у дусі постмодерної метатекстуальної гри, сам глядач стає актором і об'єктом спостереження. За кожним його рухом спостерігають інші глядачі, а його пригоди у віртуальному світі транслюються на великий монітор. Стаючи "the most observed of all observers," глядач отримує можливість відчути себе таким собі сучасним Гамлетом. А творча команда CREW збирає унікальні дані про те, як відбувається безпосередня рецепція тієї чи іншої сцени. Усі емоції – подив, цікавість, радість впізнавання – написані на обличчі глядача-актора. Іманентна, сутнісна метатекстуальність «Гамлета» знаходить у цій інноваційній виставі надзвичайно цікаві втілення.

На конференції Європейської Шекспірівської Асоціації у Гданську (2016) в рамках театральної фестивальної програми "Shakespeare – OFF" учасникам було запропоновано зануритись у віртуальний світ «Інтерактивного Гамлета» всього лише на п'ять хвилин. Але навіть такого часу виявилось достатньо, аби побачити значний творчий, дослідницький і освітній потенціал проекту. Уся вистава зазвичай триває 20 хвилин і брати в ній участь можуть лише 6 осіб. У майбутньому, як повідомила арт-директор проекту Валері де Смедт, з'явиться пересувна сцена, з якою трупа подорожуватиме світом, аби дослідити різні національні культурні конвенції в умовах безпосереднього контакту з реципієнтом. Планують завітати і до України, адже українці здатні запропонувати неповторний екзистенційний досвід, вартий осмислення і дослідження, Це досвід української рецепції «Гамлета». Сповнений парадоксів і протиріч, він є чи принаймні може бути таким собі «гамлетівським» sui generis.

Summaries

Olena Lilova

The Vice-figures' interplay in Nicholas Udall's interlude "Respublica"

The play, usually attributed to Nicholas Udall, gives a bright sample of an affiliation of Vice-figures pursuing their goal to gain control over Respublica. The Vice-characters' relations are considered from the point of view of their being a research instrument meant to study the phenomenon of corruption in the play.

The interplay of the Vice-figures (Insolence, Oppression and Adulation, all governed by Avarice) within the group seems to be determined by their vain ambition to usurp power in the country and to get their hands on riches. In such a way links between the characters make it possible for them to spin intrigues against their naïve opponents. At the same time, splitting the principal vice concept – that of the corruptness of the authorities in "Respublica" – into four individualized allegorical figures representing its various aspects, allows "to anatomize" the problem as the playwright saw it. The mentioned strategy gives an all-sided reflection of the phenomenon under consideration, reconstructing it in its diversity and variability.

Besides that, the Vice-function dissemination among several characters helps to enhance the play element in the interlude by tightening its folly repertoire with assumed false names, clowning, singing, brawling etc., which would not be so easy for one character to perform. Thus Vice-figures contribute considerably into the implementation of the dramaturgical strategies of playfulness in "Respublica".

Key words: Tudor drama, Nicholas Udall, "Respublica", Vice-character, corruption, ludic action, psychologism, compound image.

Marina Scherbina

Refugee poet at the time of Shakespeare: the case of Edmund Spencer

Edmund Spenser was much admired in his time. He was known to his contemporaries as the prince of poets as great in English as Virgil in Latin. Edmund Spenser stands with the likes of William Shakespeare and John Milton in the history of English poetry. He is recognized as one of the premier artisans of Modern English verse in its infancy, and one of the greatest poets in the English language. He was greatly preferred over Shakespeare by Queen Elizabeth and many others of the day.

The author of the article examines the exile motive in the life of the English Renaissance "poet of poets" Edmund Spenser. Numerous allusions and explicit hints to certain historical events and some historical figures, political realities and social conflicts of the time, reflected in the works of Edmund Spenser, clarify the author's attitude to the theme of exile that had happened to him after writing the famous "The Faerie Queene".

Edmund Spenser chose Ireland as the place of his exile, where he found the love of her life later and the shelter after the blows of the fate. After finishing the Pembroke Hall, Cambridge Spenser was on the service of Lord Gray two years. Then he began an independent career and worked in the south of Ireland, Munster, where he was lucky to get an estate and land near Cork, where he entered the circle of large landowners and gradually freed from their duties. All this time he worked on "The Fairy Queen". Thanks to Walter Raleigh, English statesman, who at the time enjoyed queen's great favor, and who at that time lived in Munster, offered to show the manuscript of the poem to Queen Elizabeth I.

Walter Raleigh returned with Edmund Spencer to London. Spencer return to London took place nine years after he'd left it. It was nine years of his exile. But by this time Spencer adopted to the life in Ireland, which'd already become his sweet home. Edmund Spenser wrote a poem to express appreciation to Walter Raleigh. It was "Colin Clout's Come Home Again".

Key words: Edmund Spenser, exile, "Colin Clout's Come Home Again", Walter Raleigh, the exile motive, Ireland.

Viktoriia Sheremetieva

The power of a word: moral, political and existential issues in sir Philip Sidney's "Arcadia"

Since the end of 16th century Sir Philip Sidney's Renaissance novel "Arcadia" had quite different reception from complimentary verdicts to unfavourable reviews. Nevertheless, all of them point out the great importance of his literary work to the genesis and development of the English modification of this genre.

The artistic experiments of Ph. Sidney in prose aim at "rereading" the established Renaissance tradition of writing pastoral. The national, cultural, religious, social and gender types of the writer's identity are brought into action in his "Arcadia". The pastoral canon has undergone a significant transformation as it has been widely expanded by means of heroic, chivalric and adventure components. All the three versions of "Arcadia" (the early and manuscript "Old Arcadia", the remade and unfinished "New Arcadia" and the third composite "The Countess of Pembroke's Arcadia") bring into action the aesthetic and epistemological resources of the pastoral genre. Ph. Sidney effectively reaccentuates the dominant themes, enlarges the system of characters and

enriches the text with the topical mentality, axiological, political and philosophical collisions.

The novel offers the reader a reality filled if not deliberately with historical prototypes, still with relevant sociopolitical issues and reflections on the important moral and psychological problems of his time (love, power, education etc.). The variety of philosophical, political and theological thought on the pages of "Arcadia" demonstrated characteristic of Sir Philip Sidney's understanding of the most important feature of a successful novel i.e. realistic heterogeneity and an abundance of exemplary virtues.

Key words: Sir Philip Sidney, English Renaissance romance and novel, New Historicism, Elizabethan pastoral, versions of Sidney's "Arcadia", "Arcadia's" topics and ideology.

Daria Moskvitina

"He is inconceivably wise…": W. Shakespeare in the reception of R.W. Emerson

Early reception of William Shakespeare and his works played a truly crucial role for the intellectual and aesthetic formation of the young American nation. Paradoxically, though, the highest status that the Bard has always been enjoying in the USA was not disturbed even under the circumstances of intense "deanglization" which was observed in America after the War for Independence. On the contrary, the reception of Shakespeare's legacy became a factor of consolidation which enabled the emergence of the American national culture. "Shakespearization" of the USA which began in the late XVIII century as mainly theatrical, by the beginning of the XIX century had developed into a powerful intellectual movement, one of the leaders of which was a famous romantic poet and the founder of transcendentalism, Ralf Waldo Emerson.

It is hard to overestimate the role of Emerson for the promotion of the Bard and his legacy in the United States. Being outstandingly keen on the investigation of the nature of a genius, R.W. Emerson used the phenomenon of Shakespeare as the material for his research. In the essays "The Poet" and "Shakespeare, or the Poet" (the latter is a part of the collection 'Representative Men') he explained his views on the essence of Shakespeare's genius. Emerson was deeply convinced that the mind and talent of the English playwright were far beyond his time and his contemporaries could hardly estimate him properly. As many other romantic authors, Emerson expressed disappointment with the fact that Shakespeare wrote for the stage: he was deeply convinced this to be a waste of genius. In his opinion the Bard was among those rare personalities who could perfectly imitate Nature as they were natural themselves. It is interesting that Emerson's poetic dedications to Shakespeare can be viewed rather as the so-called 'tribunes' for the expression of his religious and aesthetic beliefs.

Key words: R.W. Emerson, W. Shakespeare, American Romanticism, poetic dedication, essay, poet, nature.

Summaries

Natalia Vysots'ka

Three Desdemonas: Shakespeare's model as an analytical tool for the US socio-cultural environment in the late 20th – early 21st Centuries

The paper sets out to explore three works by American authors of the late 20th – early 21st cc. (plays by Paula Vogel and Toni Morrison, a short story by Linda Bamber) who are "rewriting" *Othello* factoring in present-day takes on gender, race, and class. All three texts move female characters center stage as legitimate subjects. Each work, however, is original in terms of genre and style as a unique variation on Shakespeare's topics: events taking place behind the scene (Vogel), setting the play in afterworld (Morrison), and inventing an impossible sequel (Bamber). The authors make use of Shakespeare's pretext to discuss topical issues of today's America.

Key words: William Shakespeare, Othello, Desdemona, feminism, American literature, Toni Morrison, Paula Vogel, Linda Bamber.

Oksana Starshova

Role of Water Space in Exile Discourse (W. Shakespeare's "Tempest" and J. Barth's "Lost in the Funhouse")

The situation of a Creator stranded on an uninhabited island caused comparison of two texts: the play of the English playwright and the experimental book of stories by the American writer. Besides cultural symbolism of water as a tool of death/renovation, water space is also considered as the means of alienation and estrangement from the social norms and conventions, as well as the means of construction of the hero's new identity. Due to the necessity to conquer the elements and the world of the magic Prospero learns to restrain his passions and scraps the violent idea of revenge. Existential solitude of the anonymous minstrel transformed his identity from naïve and gullible Poet Laureate (he was rather considered as a court jester) into an idyllic shepherd inspired by wine and further on into a seasoned Author of his poetry, who would dismiss tradition as exemplary literature in search of his own authorial voice. It is emphasized in the article that exile on an island surrounded by water brings forth optimistic discourse of transformations and spiritual renovations. In "Anonymiad" story by John Barth water space is also interpreted as timeless and unlimited locus of Literature. It generates the currents that carry forth the Word itself between authors, readers, times and countries.

Key words: exile discourse, migration trauma, water space, Minstrel show.

Olha Smolnyts'ka

Shakespeare myth in the chosen works of contemporary Ukrainian poets (using the case of the New York Group): comparative analysis

The article deals with the comparative aspect of the Shakespeare myth as a rethinking of classical stories, images, and symbols using the example of the selected works of the New York group poets. The focus of interest was the poetry of the Ukrainian writer in Brazil, Vira Vovk, the Ukrainian writer in the US Bohdan Rubchak, and also experimentally – the poetry by the authors of Ukrainian origin Anna Akhmatova and Irina Goncharova. The Hamlet-related artistic legacy of all four poets is demonstrated, the Ukrainian and Brazilian contexts of the newly created image of Hamlet are revealed. The mythological subtext of Hamlet is analyzed. For comparison, the tragedy "Romeo and Juliet" and "The Merchant of Venice" are used as a material for Vera Vovk's selected poems. The motivation of characters' actions is analyzed in comparison with the original works, different translations of the key lines considered necessary for research are compared. The plot of "Hamlet" is contrasted to the ancient Greek myth of the tragedy of the House of Atreus. The work has theoretical and practical significance.

Key words: Shakespeare; Vira Vovk; Bohdan Rubchak; the New York Group; translation; myth; allusion; comparative analysis.

Anastasiia Limborska

Crime as an existential motif of estrangement by W. Shakespeare and C. McCarthy (on the basis of historical chronicle "Richard III" and novel "The Child of God")

This article is aimed to analyze existential motif of estrangement in historical chronicle "Richard III" by W. Shakespeare and in the novel "The Child of God" by C. MacCarthy. Among motifs which were represented in the world literature, the motif of power became the central one. According to author's point of view, crimes of characters, who belong to different epochs and authors, have a lot of similarities including psychological state of mind and "metaphysics" of their behavior, which is based on special philosophy of "evil". Characters-criminals have real historical prototypes and image of the criminal is depicted as a character of the future gothic literature (in Shakespeare) or as a representative of postgothic literature in South gothics (C. MacCarthy), which has a wide range of vivid features such as: mix of classic gothic novel with traditions of American South, appeal to crucial social problems (racism, poverty, violence), interest to naturalistic crime depiction, horrible realias of the main character far from civilization with its social norms. The image of Richard III is depicted on background of tragic events in history of England, and philosophy of

history is based on the idea that power is a consequence of secret crimes, unfaithfulness and fraud. Existential motif of loneliness and estrangement in the novel by Cormac McCarthy is full of tragic and symbolic sense; main character is a criminal and victim at the same time, so far as society made him such a kind of person with its cruelty and indifference.

Key words: motif of estrangement, gothic crime, South gothic, historical prototype , metaphysics and philosophy of evil.

Olena Zozulia

Grotesque characters in the works of W. Shakespeare and D. Barthelme: motives of alienation and refuge

In this article the motive of alienation in the literatures of Renaissance and postmodernism has been analyzed. The concept of alienation is associated with the grotesque and comic representations of the protagonists' behavior in the literary works of W. Shakespeare and D. Barthelme. The objective of the article is to determine from the position of the grotesque theory how the problem of alienation is functioning in the texts of different genres written by the authors of different literary epochs. Governed by existential themes, the heroes of Shakespeare's play and Barthelme's short story seek their personal motivation in establishing communication with their surroundings through individual philosophical (as is with Romeo in Shakespeare) and artistic (as is with Edward Lear in Barthelme) vision. Therefore, their paths to these poles lead to the loss of identity from which the alienation emerges. Their painful progress results in total distress and the loss of the feeling of achievements in life. The protagonists are forced to mandate themselves as being marginalized and remote from the society. Thus, Shakespeare's Romeo distances himself from the intercourse with his family who are overwhelmed by his behavior. In "The Death of Edward Lear" the story's tone fibrillates between comic and tragic while the hero does not win acclaim for his absurd art. The grotesque in both writers' narration becomes a heterogeneous means of the distortion of the reality which intensifies the protagonists' feeling of remoteness.

Key words: the motive of alienation and refuge, illogical behavior, grotesque, comical discourse, laughter, Renaissance, postmodernism.

Mykola Korpaniuk

"On the same soil thorns and roses grow"

The research takes a look at the life and activities of one of the first domestic humanists of the Renaissance, Hryhorii Sianotskyi, an intellectual, philosopher, writer, scholar, educational reformer, Roman Catholic archbishop, gentry. He was interested in rhetoric, poetics and ancient literature, wrote his own comedies, poems and prose works. During a trip to Italy, he got acquainted

with the activities and teachings of Italian humanists and became their loyal successor in Poland and Ukraine. After the appointment as the Archbishop of Lviv, he organized the first Humanism group of intellectuals "The House of Poets" in Dunaiv. Hryhorii Sianotskyi laid a solid foundation for the development of the National Renaissance in the fields of philosophy and natural sciences, creating the basis for the further development and establishment of Renaissance humanism. His activities give reason to assert that the era of the Renaissance in Ukraine began in the fifteenth century in close creative collaboration with the Italian humanists.

Key words: Renaissance, humanism, Lviv Bishop Hryhorii Sianotskyi, the circle of intellectuals and humanists in Dunaiv, philosophy, literature, teacher and preacher.

Kseniia Konstantynenko

Communiqué report of a diplomat as a literary genre: the image of Ukrainian territories in the notes of the Venetians J. Barbaro and A. Contarini

The article examines the image of the Ukrainian lands as it is presented in the descriptions and communiqué reports of the Venitian diplomats of the Renaissance, J. Barbaro and A. Contarini. At that time in Italy, and in Venice in particular, travel literature was extremely popular. The growth of interest in such works was facilitated by the merchants' trade and diplomatic missions, the aspiration of humanistic thought for the opening of new territories and the "redevelopment" of lands blessed with the authority of ancient writers. It was also caused by a special place which, according to the Venetians, the territory of Poland and its "Ruthenian" provinces could occupy in the anti-Turkish league they dreamed about.

Describing the territory of present-day Ukraine, the lives and customs of its inhabitants, the Venice travelers-writers J. Barbaro and A. Contarini constantly raise the topic of the frontier – the borders between the "European", "Christian" and "Tatar" world. Moreover, in A. Contarini the latter causes unhidden fear.

Concerning its genre characteristics, the text of A. Cantarini is a report by a diplomat, which is typical of the Venitian literature of fact. It is a so-called "relatione", i.e. communiqué report that gave pictures of lives of other states and peoples; it was written according to a certain scheme and in a certain sequence. Communiqué report is a special genre that has historical nature, but cannot claim the breadth and rigor of principles behind a work on history.

Key words: Josephat Barbaro, Ambrogio Contrastini, travel literature, relational, borderline, image of boundless forest.

Summaries

Rowland Cotterill
Shakespeare's Troilus and Cressida: multiple roles, narrative complexities and moral inconsistency

The article considers one of the most problematic Shakespeare's play Troilus and Cressida, which is unsurpassed in its relational complexity and narrative economy. The author sets out some of the basic choices demonstrably made by Shakespeare in his overall dramatic treatment of the play's material. Special attention is given to numerous major roles in the play, whether measured by numbers of lines, by stage presence or by indispensability to dramatic narrative. Twenty well-defined, narratively necessary, and mutually interacting characters in the play bear familiar names and sustain roles of some narrative and/or thematic and moral salience. The extraordinary virtuosity with which the playwright introduces, defines and sustains in sharp definition the colossal number of roles is stressed.

It is suggested that Troilus and Cressida deploys no fewer, and perhaps rather more, than four plots – that is, four distinguishable and dramatically significant projects for action which are to some recognisable degree developed and are in due course brought to bear upon one another so as to make up the play's overall network of causally connected events. The uniquely large number of distinct agents within the play engenders an extraordinarily complex and many-stranded group of actions, driven by a set of explicit projects which develop into contention with one another.

Amidst many characters whose inconsistencies (between high reputation and low behaviour, between moral professions and actual choices) can be put down to amorous or political immorality, the role of Hector, loyal husband and Trojan mainstay, exhibits a significantly disappointing case of self-defeat and moral dereliction. Several ways in which Hector's challenge and his concomitant "resolution", to continue fighting, are contemplated.

In Troilus and Cressida, an immense and often unperceived complexity of dramatic action coexists with a set of intelligible and even admirable personal relationships, and a generic uncertainty which answers to the uncertain closures, and the possible unexpected openings, at once of (the play's ostensible subject) the siege of Troy and (arguably its meta-subject) the possibilities of dramatic form.

Key words: Troilus and Cressida, plot, role, narrative complexity, character, inconsistency.

Sabrie Slaston
The example of a gender dialogue in British Poetry of late XVI-and the beginning of the XVII century.

The article is devoted to the analysis of a dialogue in two: gender and intertextual aspects. The examples of realization of two following dialogue

functions: communicative and informative are highlighted in the poetry of Elizabethan period and later the epoch of the King James I. Given analyses show not only the specific features of each very poet but also reveal the inner interaction of the poetic texts in their gender and motivic contexts. Analyzed "companion poems" by Christopher Marlowe ("The Passionate Shepherd to His Love", 1599) and Walter Raleigh ("The Nymph's Reply to the Shepherd", 1600) and tagged dialogue-poem by Samuel Daniel ("Ulysses and the Siren", 1605) were observed according to the several methods: intertextual, genderological and the realities commentary method. The motifs of these texts were revealed from two sides textual and subtextual. Therefore, the analyses of poetic texts of the Elizabethan era and the epoch of King James I enable us to make further general conclusions: qualitative changes in individual motifs and motivations (motives) and also in their complementation provide historical and literary dynamics of gender discourse; communication feature of dialogue in poetic texts connects the deep meanings and implications, thereby pointing gender dialogism. Implementing the method of realities commentary on the analysis of verbal portrait of the characters in these verses, we find that the usual ideal / non-ideal character-images through "gender-speech" appear in their new option, sometimes opposite to traditional ideas. This enables a new way to interpret poetic texts, highlighting dynamism either through degradation or through the evolution of different textual levels or its components.

Key words: gender, dialogue, motif, motivations, Christopher Marlowe, Walter Raleigh, Samuel Daniel.

Nataliya Torkut

Intralingual translations of "The Canterbury Tales" by Geoffrey Chaucer

The article aims to form an integral view of the intralingual translations of G. Chaucer's "The Canterbury Tales," taking into account the sociocultural, linguistic and aesthetic context in which they were created, from the fierce literary-aesthetic discussions of the XVII century to poetic experiments of the XX century. Within the six centuries that separate the modern reader from the times of Chaucer, not only the phonetic, lexico-grammatical features of the language have changed, but also cultural thesaurus has been significantly transformed, hence the necessity to review the ways in which Chaucer's canonical text can/should be adapted to the needs of the contemporary readership. The paper traces the evolution of the translation approach to reproducing the poetological specificity of Chaucer's masterpiece, pying special attention to the work of John Dryden, Thomas Tyrwhitt, Charles Cowden Clarke, Waler W. Skeat, H.R. Haweis, Francis Storr and Hawes Turner, Mary Seymour, Janet Kelman, V.F. Hopper, R.M. Lumiansky, Theodore Morrison, Nevill Coghill, J. Nicolson, A. Kent and Constance Hieatt, David Wright, Ronald Ecker, Peter G. Beidler. The author defines the key functions of the intralingual translation of "The Canterbury Tales," emphasizing its importance

for the popularization and educational purposes. The article is intended to highlight undeniable value of the experience of creating intralingual translations for the humanitarian discourse, as they reflect not only the specifics of the recipients' expectations and their tastes, but also those requirements for translation imperatives that prevail at certain stages in the development of the translation tradition.

Key words: G. Chaucer, "The Canterbury Tales", intralingual translations, Middle English, modernization, adaptation, prose translation, poetry translation.

Bohdan Korneliuk

Designing the artistic world of Shakespeare's Richard III: the experience of receptive re-creation

In W. Shakespeare's history "Richard III" one can find a number of semantic gaps that inspire the creative activity of recipients. The potential of such lacunas can be actualized when the recipient attempts to comprehend the visual images of characters, interpret their non-verbal behavior (gestures, facial expressions), imagine the intonation pattern of the lines, and get clearer understanding of the play's scenographic features. Modern theatrical and cinematographic conventions require a clear scenic representation of the scene, so proactive recipients are actively involved in the process of creative dialogue with the author of the original source. Shakespeare's text inspires scenographic experiments. Therefore, there may appear both versions of the history, in which the spirit of the epoch has been recreated in detail, as well as performances with an out-of-historical stage design. The lack of clear interior directions opens wide prospects for the use of symbolic stage sets.

Another powerful source of receptive-phenomenological intentions in the play is the so-called "problem" scenes. At first glance, such episodes seem psychologically unmotivated, which stimulates the search for their rationalistic interpretation. Adequate interpretation of these scenes requires from the recipient a special connection to the text and involves identifying the motives that guide the characters, determining the specifics of intonation of the lines actors say, and modeling the spatial interaction of actants in the scene. To the "problem" scenes of "Richard III" we can attribute scene I, 2, in which Gloster seduces Anna, and a similar in structure scene IV, 4, in which King Richard negotiates with Elizabeth on marriage with his niece, and also scene IV, 2, where the Duke of Buckingham at the time of King's wrath demands from him County Hereford.

The length of the play's text encourages proactive recipients to shorten it. The selection of those episodes that are missed during the production or adaptation, clearly reflects the nature of intentionality of recipients.

Filling the semantic lacuna of the Shakespeare's play, the recipients – especially those whom we call proactive – get an opportunity not only to understand the work of the English genius more deeply, but also to become his co-authors. Therefore, reading and/or staging of "Richard III" stimulates the

manifestation of individual traits of recipients, promotes their involvement in the process of interpretation, inspires their creative search.

Key words: William Shakespeare, artistic world of reception, inner world of work, hermeneutic intentions, receptive-phenomenological intentions, proactive recipient.

Maksym Strikha

Preface to the Ukrainian translation of "The Canterbury Tales" by Jeoffrey Chaucer

The article contains notes and reflections of the translator on the Ukrainian version of "The Canterbury Tales" by Jeffrey Chaucer – one of the most influential authors of the "Western literary canon". The masterpiece of the renowned English poet, who played a prominent role in the formation of the national literary language, is represented in the context of the then-stormy era (Hundred Years' War between England and France, "the Great Ecclesiastical Schism", the reformist movement of lollards under the direction of John Wickliff, "Great Plague" 1347-50 years, the peasant uprising under the leadership of Wat Tyler, the endless wars of the British with Scots and Irishmen, the slaughter of barons, etc.).

The article covers the life of the prominent English poet and discusses some aspects of his work. Particular attention is paid to the structure and content of "The Canterbury Tales" (a collection of 22 verse and 2 prose tales), on the peculiarities of their translation into the Ukrainian language, as well as on the difficulties and problems encountered by the modern interpreter of the poetic masterpiece, which was written in Middle English.

Key words: "The Canterbury Tales", Jeoffrey Chaucer, verses, Middle English, the Ukrainian translation.

Dar'ya Lazarenko

To be or not to be Hamlet: CREW invites on a virtual tour

The review introduces the reader to the innovative multimedia show "Hands-on Hamlet", an intermedial project created by the Belgian creative collective CREW (headed by Eric Joris) in collaboration with a number of literary scholars. CREW are pioneers working on the edge of science and art, creating immersion-based performances. These performances combine 360^0 ODV and HMD video to allow viewers to dive into alternate reality (AltR). Plunging into the virtual world of "Hands-on Hamlet," the viewers find themselves in a 3D reconstruction of the key scenes of the tragedy which includes a possibility to attend the rehearsal of the corresponding scene. The author views this performance as a multi-layered metatextual construct that

reflects on art in general and its own place and function in the cultural context: the project focuses not only on "Hamlet" as its primary subject of investigation, but also – in the spirit of a postmodern metatexual game – involves the spectators into the performance turning them into both actors and objects of scrutiny. The paper dwells on the issues of artistic, research and educational value of "Hands-on Hamlet" and other modern experimental interpretations of Shakespeare's canonical tragedy.

Key words: Shakespeare, Hamlet, metatextual, CREW, Virtual reality, multimedia, immersion.

Резюме

Лилова Елена
Характер взаимодействия персонажей круга Порока в интерлюдии Николаса Юдалла «Республика»

В пьесе, которую обычно приписывают перу Николаса Юдалла, показано, как Пороки объединяются в группу с целью обмануть оппонента – в данном случае, вдову Республику.

Стиль взаимодействия персонажей-Пороков определяется стоящей перед ними задачей, а именно: встав во главе государства, завладеть всеми его ресурсами. В отношениях между Пороками прослеживается строгая иерархия. Можно также говорить о наличии у каждого из них четко прописанной функции или роли, что позволяет увидеть в образах Пороков воплощения единого явления – коррумпированности. Именно борьба с коррупцией в сфере государственного управления была одним из актуальных запросов английского общества середины XVI ст.

Только одна фигура из группы Пороков – Жадность – является воплощением греха как такового. Она же и выступает в качестве основы для тех моделей социального поведения, которые представлены в образах трех остальных персонажей из круга Порока. Это позволяет рассматривать Порок в данной интерлюдии как составной четырехкомпонентный образ, которому присущи элементы психологизации.

Расщепление образа Порока на четыре составляющие, которые выступают отдельными персонажами, делает возможным развёртывание игровой ситуации в пьесе раннетюдоровского драматурга. К приёмам создания игрового напряжения в интерлюдии относятся присвоение персонажами вымышленных имен, переодевание с целью сокрытия своей идентичности, ссоры и соперничество между собой, пение, клоунада и пр.

Ключевые слова: тюдоровская драма, Николас Юдалл, интерлюдия «Республика», персонаж-Порок, коррумпированность, игровая ситуация, психологизм, составной образ.

Щербина Марина
Поэт-изгнанник во времена Шекспира: случай Эдмунда Спенсера

Анализируя творчество английского ренессансного «поэта поэтов» Эдмунда Спенсера, автор статьи рассматривает мотив изгнания в жизни выдающегося поэта. Многочисленные аллюзии и откровенные намеки на определенные исторические события и определенные исторические фигуры, политические реалии и социальные коллизии того времени, отраженные в произведениях Эдмунда Спенсера, проясняют отношение

автора к изгнания, которое постигло его после написания знаменитой «Королевы фей» («The Faerie Queene»).

Местом своего изгнания Эдмунд Спенсер выбрал Ирландию, где впоследствии нашел любовь всей своей жизни и приют после ударов, которые нанесла ему судьба. После окончания Пембрук-Холла в Кембридже Спенсер два года служил у лорда Грея. После этого он начал самостоятельную карьеру и работал на юге Ирландии в Манстере, где ему посчастливилось получить имение и землю в Корке, войти в круг крупных землевладельцев и постепенно освободиться от своих должностных обязанностей. Все это время он работал над «Королевой фей». По настоянию Уолтера Рэли, английского государственного деятеля, который в те времена пользовался большой благосклонностью королевы и проживал в Манстере, Спенсер решился показать рукопись своей поэмы королеве Елизавете I. Он вернулся в Лондон вместе с Уолтером Рэли через девять лет после того, как его покинул. Это были годы изгнания. Но за это время Спенсер привык к жизни в Ирландии, которая стала ему уже родной. Чтобы выразить благодарность Уолтеру Рэли, он написал поэму под названием «Возвращение Колина Клаута» («Colin Clout's Come Home Again»).

Ключевые слова: Эдмунд Спенсер, изгнание, «Возвращение Колина Клаута», Уолтер Рэли, мотив изгнания, Ирландия.

Шереметьева Виктория

Сила слова: этические, политические и экзистенциальные вопросы в романе Ф. Сидни «Аркадия»

Несмотря на то, что ренессансный роман Филипа Сидни «Аркадия» воспринимался литературной критикой весьма неоднозначно, а его рецепция включает как комплементарные вердикты, так и сокрушительные отзывы, роль этого произведения в истории становления и развития английской модификации жанра трудно переоценить.

Анализ проблемно-тематического спектра художественного мира «Полной Аркадии», которая воспринимается критикой как каноническая версия текста, говорит о том, что неправомерно сводить творческие эксперименты этого известного «елизаветинца» к простому подражанию опыту европейского романа. Взяв за основу название романа Я. Саннадзаро, опираясь на маньеристические тенденции ренессансного мышления, Ф. Сидни всё же осуществил собственную интерпретацию общеизвестных идей. Реализация такого смелого проекта стала возможной благодаря интеграции структурных элементов разных жанровых традиций – пасторальной, авантюрной, эпико-героической. Это, в свою очередь, не только указывает на уникальность новаторского мышления автора, но и детерминирует дальнейшее эволюционное движение европейского романного жанра.

Роман Ф. Сидни предлагает читателю реальность, наполненную хотя и не конкретно-историческими прототипами, но весьма актуальной

социально-политической проблематикой, равно как и размышлениями над важными любовно-психологическими проблемами того времени. Многообразие направлений философской, политической и богословской мысли на страницах «Аркадии» демонстрирует характерное для Ф. Сидни понимание наиважнейшего признака успешного романа – реалистическая гетерогенность и обилие образцовых добродетелей.

Ключевые слова: Ф. Сидни, английский ренессансный роман, новый историзм, елизаветинская пастораль, версии романа «Аркадия», проблемно-тематический спектр «Аркадии».

Москвитина Дарья

«Он гениален непостижимо…»: В. Шекспир в рецепции Р.У. Эмерсона

Ранняя американская рецепция произведений Уильяма Шекспира стала одним из факторов, которые обусловили интеллектуально-духовное развитие молодой нации и сформировали ее культурно-эстетические запросы. Во многом парадоксальная (в частности, на нее практически не повлиял процесс интенсивной «деанглизации», который развернулся после Войны за независимость) американская рецепция Шекспира стала также и важным нациеформирующим фактором. Лидер тогдашней американской эстетико-философской мысли, поэт-романтик и основатель трансцендентализма Ральф Уолдо Эмерсон был одним из наиболее влиятельных ценителей и популяризаторов Великого Барда в США. В критических работах («Поэт», «Шекспир, или Поэт») он размышлял о природе шекспировской гениальности, а поэтические посвящения английскому драматургу использовал в качество своеобразной трибуны для высказывания собственных эстетических и религиозных убеждений.

Ключевые слова: Р.У. Эмерсон, У. Шекспир, американский романтизм, поэтическое посвящение, эссеистика, поэт, природа.

Высоцкая Наталия

Три Дездемоны: шекспировская модель как инструмент анализа социокультурного климата США конца XX – начала XXI в.

В статье рассматриваются три произведения литературы США конца XX – начала XXI в. (пьесы П. Вогель и Т. Моррисон, новелла Л. Бамбер), авторы которых предприняли попытки «переписать» трагедию «Отелло» с учетом современных взглядов на вопросы гендера, расы и класса. В центре всех трех произведений – женский субъект, но каждое из них предлагает оригинальную жанрово-стилевую вариацию на шекспировские темы: события «за сценой» (Вогель), перенос действия в загробный мир (Моррисон), фантастический сиквел (Бамбер). При этом шекспировский

претекст используется для анализа актуальных проблем современной Америки.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, «Отелло», Дездемона, феминизм, литература США, Тони Моррисон, Пола Вогель, Линда Бамбер.

Старшова Оксана

Роль водного пространства в дискурсе изгнания («Буря» У. Шекспира и «Заблудившийся в комнате смеха» Дж. Барта)

Ситуация творца на необитаемом острове послужила поводом для сопоставления пьесы английского драматурга и экспериментального сборника рассказов американского писателя. Помимо культурного символизма воды как инструмента смерти/возрождения, водное пространство также рассматривается как средство отмежевания от социума и реактуализации идентичности героя. Из-за необходимости овладения стихиями и миром магии Просперо учится прежде всего покорять собственную страстность, что и приводит его к отказу от идеи мщения. Уединение анонимного менестреля позволило ему переосмыслить суть творчества, отказаться от наследования традиции и приобрести собственный авторский голос. Изгнание на окруженном водой острове породило оптимистический дискурс трансформаций и духовного обновления. В рассказе Джона Барта «Анонимиада» водное пространство также интерпретируется как безграничный и вневременной локус существования Литературы.

Ключевые слова: дискурс изгнания, травма перемещения, водное пространство, менестрельское шоу.

Смольницкая Ольга

Шекспировский миф в избранном творчестве современных украинских поэтов (на примере Нью-Йоркской группы): компаративный анализ

В статье рассматривается компаративный аспект шекспировского мифа как переосмысления классических сюжетов, образов, символов на примере избранного творчества поэтов Нью-Йоркской группы. Внимание, в частности. сосредотачивается на стихах украинской писательницы в Бразилии Веры Вовк, украинского писателя в США Богдана Рубчака, а также на творчестве поэтесс украинского происхождения Анны Ахматовой и Ирины Гончаровой. Представлено гамлетиану всех четверых авторов, раскрыто украинский і бразильский контексты новосозданного образа Гамлета. Анализируется мифологический подтекст трагедии «Гамлет». Для сравнения задействуются пьесы «Ромео и Джульетта» и «Венецианский купец» как материал избранных поэтических произведений Веры Вовк. В

сопоставлении с оригиналами анализируется мотивация поступков героев, сравниваются разные переводы ключевых реплик, необходимых для исследования. Сюжет «Гамлета» сопоставляется с древнегреческим мифом о трагедии рода Атреев.

Ключевые слова: Шекспир; Вера Вовк; Богдан Рубчак; Нью-Йоркская группа; перевод; миф; аллюзия; компаративный анализ.

Лимборская Анастасия

Преступление и экзистенциальный мотив отчуждения у В. Шекспира и К. Маккарти (на примере исторической хроники « Ричард III» и романа «Дитя Божье»)

В статье анализируется экзистенциальный мотив отчуждения в исторической хронике В. Шекспира «Ричард III» и романе К. Маккарти «Дитя Божье». По мнению автора статьи, преступления героев этих произведений, принадлежащих к разным историческим эпохам, имеют много общего в психологическом плане, а «метафизика» их поведения базируется на особой философии «зла». И у Шекспира, и у Маккарти герои-преступники имеют реальные исторические прототипы, а их образы предстают как протогерой готической литературы (В. Шекспир) и как типаж постготической литературы, в частности такого ее ответвления, как южная готика (К. Маккарти). Образ Ричарда III представлен Шекспиром на фоне трагических исторических событий, а философия истории в его хронике базируется на тезисе о том, что власть – это результат тайных преступлений, коварства и мошенничества. В свою очередь, экзистенциональный мотив отчуждения и одиночества героя у К. Маккарти наполнен как трагическим, так и символическим смыслом: он одновременно воспринимается и преступником, и жертвой, поскольку окружающие своим равнодушием и невмешательством сделали его таким, каким он стал.

Ключевые слова: мотив отчуждения, готическое преступление, южная готика, исторический прототип, метафизика и философия «зла».

Зозуля Елена

Гротескное изображение героя у В.Шекспира и Д.Бартельма: мотивы отчуждения и бегства от реальности

В статье исследуются типологические совпадения и отличия ренессансного и постмодернистского воплощений гротеска, которые анализируются на примере произведений Уильяма Шекспира и американского постмодерниста Дональда Бартельма. В центре внимания – выявление характерных особенностей гротескной реальности в произведениях писателей разных эпох в ракурсе воплощения мотива отчуждения. Своеобразие авторского майстерства в изображении

гротескно-комического позволяет по-разному интерпретировать экзистенциальный модус бегства от реальности. Трагикомический гротеск у Шекспира обостряет проблему отчужденного героя в трагедии, тогда как в постмодернистском тексте гротеск усиливает иронический модус видения героя. Это позволяет рассматривать гротеск у ренессансного автора как способ изображения философско-рефлексивной двух-полюсности, а у Бартельма – как элемент умело скрытого иронического дискурса.

Ключевые слова: мотив отчуждения, бегство от реальности, алогизм поведения и действий, гротеск, комическое, смех, Ренессанс, постмодернизм.

Корпанюк Николай

«На одном и том же грунте растут терн и роза»

Статья посвящена жизни и деятельности одного из первых отечественных гуманистов эпохи Возрождения Григория Сяноцкого – интеллектуала-философа, писателя, ученого, школьного реформатора, римско-католического архиепископа, шляхтича. Он интересовался риторикой, поэтикой и античной литературой, писал комедии, стихи и прозаические произведения. Во время путешествия в Италию познакомился с деятельностью и учением итальянских гуманистов и стал верным их последователем в Польше и Украине. После назначения Львовским архиепископом организовал в Дунаеве первый в Украине гуманистический кружок интеллектуалов «Двор поэтов». Григорий Сяноцкий заложил фундамент для развития национального Возрождения в сферах философии и естественных наук, для дальнейшего утверждения ренессансного гуманизма. Его деятельность дает основания утверждать, что в Украине эпоха Возрождения началась еще в XV в. в тесном творческом сотрудничестве с итальянскими гуманистами.

Ключевые слова: Возрождение, гуманизм, епископ Львовский Григорий Сяноцкий, кружок интеллектуалов-гуманистов в Дунаеве, философия, литература, педагог-проповедник.

Константиненко Ксения

Реляция дипломата как литературный жанр: образ украинских территорий в путевых заметках венецианцев Дж. Барбаро и А. Контарини

В статье рассматривается образ украинских земель, представленный в описаниях и реляциях венецианских дипломатов эпохи Возрождения Дж. Барбаро и А. Контарини. В Италии, и в частности в Венеции, литература путешествий в те времена была чрезвычайно популярной.

Резюме

Повышению интереса к таким произведениям содействовали торговая деятельность купцов и дипломатические миссии, направленность гуманистической мысли на открытие новых территорий и “переоткрытие” земель, освящённых авторитетом античных писателей, а также особое место, которое, по мнению венецианцев, могли б занять территории Польши и ее “руських” провинций в вынашиваемой ними антитурецкой лиге.

Описывая территорию нынешней Украины, жизнь и обычаи ее населения, венецианские путешественники-литераторы Дж. Барбаро и А. Контарини постоянно актуализируют тему пограничья – межи между миром “европейским”, “христианским” и “татарским”. Причём у А. Контарини последний порождает нескрываемый страх.

По своим жанровым признакам текст А. Кантарини – это типичный для венецианской “литературы факта” отчет дипломата, relatione, т.е. реляция, которая представляла картины из жизни других государств и народов и писалась по определенной схеме, в определенной последовательности. Реляция – особый жанр, который имеет исторический характер, но не может претендовать на широту и строгость собственно исторического произведения.

Ключевые слова: Джозафат Барбаро, Амброджо Контарини, литература путешествий, реляция, пограничье, образ безграничного леса.

Коттерил Роуленд

«Троил и Крессида» В. Шекспира: многочисленные роли, нарративные трудности и моральная непоследовательность

В статье анализируется одна из наиболее проблемных пьес Шекспира «Троил и Крессида», которой нет равных в плане сложности взаимоотношений между персонажами, а также по плотности нарратива. Детально рассматривается, как именно Шекспир прорабатывал исторический материал, создавая эту пьесу. Особое внимание уделяется множеству героев, которых можно назвать главными, если учитывать количество соответствующих строк или оценивать степень их присутствия и значимость в развертывании драматического нарратива. Двадцать четко определенных, необходимых и взаимосвязанных персонажей пьесы, о которых узнает зритель, выполняют определенную нарративную функцию и/или несут сюжетную или моральную нагрузку. Отмечается чрезвычайная виртуозность, которую демонстрирует драматург, согласовывая колоссальное количество ролей.

Высказывается мнение, что в «Троиле и Крессиде» Шекспир развивает не менее четырех сюжетных линий, которые со временем пересекаются друг с другом в общей сети связанных событий. Уникально большое количество отдельных действующих лиц формирует весьма сложную и многогранную группу, руководствующуюся мотивами, которые иногда противоречат друг другу.

Резюме

Среди множества персонажей, чья непоследовательность (между благородной репутацией и позорным поведением, между моральными обетами и реальным выбором) может быть сведена к любовной или политической противоречивости, роль Гектора – верного мужа и лидера троянцев – видится как случай личного поражения и моральной неосмотрительности.

В трагедии «Троил и Крессид» величайшая сложность драматических действий уживается с множеством понятных и даже увлекательных личных отношений, а также с общей неопределенностью, которая обусловлена как открытостью финала шекспировской пьесы, так и ее драматической формой.

Ключевые слова: Троил и Крессида, сюжет, роль, сложность повествования, характер, непоследовательность.

Сластьон Сабриє

Об одном примере гендерного диалога в британской поэзии конца XVI – 20-х г. XVII в.

Автор статьи анализирует в гендерологическом и интертекстуальном аспектах специфику диалога в текстах трёх английских авторов елизаветинской и якобитской эпохи. Гендерные смыслы в поэзии К. Марлоу (1564-1593), В. Рейлі (1552-1618), С. Деніела (1560-1619) рассматриваются через функции диалога в художественном тексте, в частности: коммуникационную и информационно-характерологическую. Статья презентует не только особенности творчества английских поэтов, а и взаимодействие литературных явлений англоязычной лирики в гендерном и мотивном контекстах. Использование метода реального комментирования при анализе языкового портрета персонажей изучаемых стихов позволило установить, что рассмотренные через призму «гендер-говорения» привычные идеальные/анти-идеальные образы постают в своих новых имиджах, иногда противоположных привычным представлениям. Это в свою очередь позволило по-новому интерпретировать поэтические тексты, наблюдая динамизм либо через деградацию, либо через эволюцию их компонентов разных уровней.

Ключевые слова: гендер**,** диалог, мотив, мотивирование, К. Марлоу, В. Рейлі, С. Деніел.

Торкут Наталия

Внутриязыковые переводы «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера

В статье представлен аналитический обзор внутриязыковых переводов «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера, выполненный с

учетом тех социокультурных, лингвистических и эстетических факторов, которые обусловили специфику этих артефактов. Детально прослеживается эволюция переводческого подхода к передаче уникальных поэтологических особенностей чосеровского шедевра. выявляются ключевые функции внутриязыковых переводов «Кентерберийских рассказов» и акцентируется их популяризаторская и образовательная значимость. Такие переводы не только дают возможность современным читателям познакомиться с творчеством «отца английского языка», но и служат материалом для экранизаций, мультипликационных версий, театральных постановок і музыкальных интерпретаций (мюзиклы, песни, рэп-композиции и т. д.), создаваемых по мотивам «Кентерберийских рассказов».

Ключевые слова: Джеффри Чосер, «Кентерберийские рассказы», внутриязыковые переводы. среднеанглийский язык, модернизация, адаптация, прозаический перевод, стихотворный перевод.

Корнелюк Богдан

Конструирование художественного мира шекспировского «Ричарда III»: опыт рецептивного пересоздания

В исторической хронике «Ричард III» В. Шекспир оставил ряд смысловых лакун, которые способны инспирировать творческую активность реципиентов. Потенциал таких лакун может актуализироваться при попытках реципиента домыслить визуальные имиджи персонажей, интерпретировать их невербальное поведение (жесты, мимику), «увидеть» интонационный рисунок реплик и глубже понять особенности сценографии пьесы. Современные театральные и кинематографические конвенции потребует четкой сценической репрезентации места действия, поэтому проактивные реципиенты активно подключаются к процессу креативного диалога с автором первоисточника. Шекспировский текст инспирирует сценографические эксперименты. Поэтому могут появиться как версии хроники, где подробно воссоздан колорит эпохи, так и спектакли с внеисторической сценографией. Отсутствие четких интерьерных указаний открывает широкие перспективы для использования символических декораций.

Еще один мощный источник рецептивно-феноменологических интенций в пьесе – это так называемые «проблемные» сцены. На первый взгляд, такие эпизоды кажутся психологически немотивированными, что стимулирует поиски их рационалистического трактовки. Адекватная интерпретация этих сцен требует от реципиента особого подключения к тексту и предполагает выявление мотивов, которыми руководствуются персонажи, определение специфики интонирования реплик действующих лиц, моделирования пространственной взаимодействия актантов в сцене. К «проблемным» сценам «Ричарда III» можно отнести. сцену I, 2, в которой Глостер обольщает Анну, и подобную ей по структуре сцену IV, 4, в

которой король Ричард договаривается с Елизаветой о браке с племянницей, а также сцену IV, 2, где герцог Бэкингем в момент гнева короля требует у него графство Херефорд.

Большой текстовый объем хроники побуждает проактивных реципиентов к сокращениям драматического текста. Отбор тех эпизодов, которые пропускаются при постановке или экранизации, ярко отражает характер интенциональности реципиентов.

Заполняя смысловые лакуны Шекспировой пьесы, реципиенты – прежде всего те, которых называем проактивными, – получают возможность не только глубже понять произведение английского гения, но и стать его соавторами. Поэтому, чтения и/или инсценировка «Ричарда III» стимулирует проявление индивидуальных черт реципиентов, способствует их привлечению к процессу интерпретации, вдохновляет на креативные поиски.

Ключевые слова: Уильям Шекспир, художественный мир рецепции, внутренний мир произведения, герменевтические интенции, рецептивно-феноменологические интенции, проактивный реципиент.

Стриха Максим

Предисловие к украинскому переводу «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера

Статья содержит замечания и размышления переводчика по поводу украинской версии «Кентерберийских рассказов» Джеффри Чосера – одного з наиболее влиятельных авторов «западного литературного канона». Шедевр выдающегося английского поэта, который сыграл важнейшую роль в формировании национального литературного языка, представлен в контексте бурных событий того времени (Столетняя война между Англией и Францией, «великий церковный раскол», реформационное движение лоллардов под руководством Джона Виклифа, «Великая Чума» 1347–50 годов, крестьянские восстания под предводительством Уота Тайлера, бесконечные войны англичан с шотландцами и ирландцами, заговоры баронов и т.п.).

В статье освещается жизненный путь выдающегося английского поэта и рассматриваются отдельные аспекты его творчества. Особое внимание уделяется структуре и содержанию «Кентерберийских рассказов» (сборник из 22-х новелл в стихах и 2-х в прозе), особенностям их перевода на украинский язык, а также тем трудностям и проблемам, которые подстерегают современного интерпретатора поэтического шедевра, написанного среднеанглийским языком.

Ключевые слова: сборник «Кентерберийские рассказы», Джеффри Чосер, стихотворные новеллы, среднеанглийский язык, украинский перевод.

Резюме

Лазаренко Дарья

Быть или не быть Гамлетом:
CREW приглашают в виртуальное путешествие

Рецензия знакомит читателя с инновационной мультимедийной постановкой «Hands on Hamlet» («Интерактивный Гамлет») – интермедиальным проектом, созданным бельгийским творческим коллективом CREW под руководством Эрика Джориса в сотрудничестве с рядом ученых литературоведов. В фокусе внимания данной разведки вопрос художественной, исследовательской и образовательной ценности современных екпериментальный интерпретаций канонической трагедии В. Шекспира.

Ключевые слова: Шекспир, Гамлет, метатекстуальность, CREW, виртуальная реальность, мультимедийная постановка, погружение.

Відомості про авторів

Висоцька Наталія Олександрівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).

Зозуля Олена Володимирівна – старший викладач кафедри прикладної лінгвістики Черкаського державного технологічного університету (м. Черкаси).

Константиненко Ксенія Леонідівна – кандидат філологічних наук (м. Венеція, Італія).

Корнелюк Богдан Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Корпанюк Микола Павлович – доктор філологічних наук, професор, керівник Центру Сковородинознавства Переяслав-Хмельницького державного педагогічного університету імені Григорія Сковороди (м. Переяслав-Хмельницький).

Коттеріл Роуленд (Rowland Cotterill) – професор, програмний директор Центру філософії і літератури Ворвікського університету (м. Ворвік, Англія).

Лазаренко Дар'я Миколаївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри англістики та американістики Софійського університету імені Климента Охрицького (м. Софія, Болгарія),

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент факультету іноземних мов університету «Медітеран» (м. Подгориця, Черногорія).

Лімборська Анастасія Ігорівна – викладач кафедри іноземних мов Черкаського державного технологічного університету (м. Черкаси).

Москвітіна Дар'я Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Запорізького державного медичного університету (м. Запоріжжя).

Сластьон Сабріє Едемівна – асистент кафедри тюркології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Смольницька Ольга Олександрівна – кандидат філософських наук, науковий співробітник відділу української філології ННДІУВІ (м. Київ).

Старшова Оксана Олександрівна – кандидат філологічних наук, доцент, завідувач кафедри англійської філології, Чорноморського національного університету імені Петра Могили (м. Миколаїв).

Стріха Максим Віталійович – доктор фізико-математичних наук, с. н. с., перекладач, письменник, заступник Міністра освіти і науки України (м. Київ).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету, науковий керівник Лабораторії ренесансних студій, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

Шереметьєва Вікторія Костянтинівна – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Щербина Марина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри перекладу Дніпровського державного технічного університету (м. Кам'янське).

ЗМІСТ

І. Історико-літературний процес

Лілова Олена. Характер взаємодії персонажів з кола Пороку в інтерлюдії Ніколаса Юдала «Республіка». **3**

Щербина Марина. Поет-вигнанець за часів Шекспіра: випадок Едмунда Спенсера. **19**

Шереметьєва Вікторія. Сила слова: етичні, політичні та екзистенційні питання в романі Ф. Сідні «Аркадія». **33**

ІІ. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Москвітіна Дар'я. «Він геніальний незбагненно…»: В. Шекспір у рецепції Р.В. Емерсона. **50**

Висоцька Наталія. Три Дездемони: шекспірівська модель як інструмент аналізу соціокультурного клімату США кінця ХХ – початку ХХІ ст. **62**

Старшова Оксана. Роль водного простору у дискурсі вигнання («Буря» В. Шекспіра та «Заблукалий у кімнаті сміху» Дж. Барта) **76**

Смольницька Ольга. Шекспірівський міф у вибраній творчості сучасних українських поетів (на прикладі Нью-Йоркської групи): компаративний аналіз. **84**

Лімборська Анастасія. Злочин та екзистенційний мотив відчуження у В. Шекспіра і К. Маккарті (на прикладі історичної хроніки «Річард ІІІ» і роману «Дитя Боже»). **103**

Зозуля Олена. Гротеск у зображенні героя у В. Шекспіра і Д. Бартельма: мотиви відчуження та втечі від реальності. **112**

ІІІ. Україна в контексті європейського Відродження

Корпанюк Микола. «На одному й тому ж ґрунті ростуть терн і троянди». **122**

Константиненко Ксенія. Реляція дипломата як літературний жанр: образ українських територій у нотатках венеційців Дж. Барбаро і А. Контаріні. **137**

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Cotterill Rowland. Shakespeare's Troilus and Cressida: multiple roles, narrative complexities and moral inconsistency. **152**

Сластьон Сабріє. Про один приклад гендерного діалогу в британській поезії кінця XVI – 20 років XVII ст. **173**

V. Полемічна трибуна

Торкут Наталія. Внутрішньомовні переклади «Кентерберійських оповідок» Джеффрі Чосера **187**

Корнелюк Богдан. Конструювання художнього світу Шекспірового «Річарда III»: досвід рецептивного пересотворення **209**

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

Стріха Максим. Передмова до українського перекладу «Кентерберійських оповідок» Джеффрі Чосера. **225**

VII. З майстерні художнього перекладу

Джеффрі Чосер. Кентерберійські оповідки. Пролог та Оповідь Ченця. *Пер. Максим Стріха.* **262**

VIII. Рецензії, огляди. повідомлення

Лазаренко Дар'я. Бути чи не бути Гамлетом: CREW запрошує у віртуальну подорож. **276**

Summaries (англійською мовою) **282**

Резюме (російською мовою) **294**

Відомості про авторів **305**

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 27-28

Технічний редактор Ю. І. Черняк
Оригінал-макет Ю. І. Черняк

Контактний телефон редакції "Ренесансних студій": (061) 220-09-08
Електронна пошта: lrs_info@meta.ua

Підписано до друку 28.12.2017 р. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Цифровий друк. Гарнітура Times New Roman.
Умовно-друк. арк. 36,04. Тираж 200 пр. Замовлення № 0119/208.
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а, офіс 105
Телефон +38 (0552) 39 95 80
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 4392 від 20.08.2012 р.