

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 29-30

Запоріжжя – 2018

УДК 82.09

ББК 83.3(0)4
Р 39

Рецензенти:

д. філол. н., с. н. с. **І. В. Пупурс**
(провід. наук. співробітник. Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України),
д. філол. н., професор **Т. М. Потніцева**
(професор кафедри зарубіжної літератури ДНУ імені Олечя Гончара)

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 № 11 від 11.12.2018 р.)
та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 3 від 21.11.2018 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2018. – Вип. 29–30. – 305 с.

Випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені вивченню літературного процесу доби Відродження та рецепції Шекспірової спадщини в культурі наступних епох. Крім того, в ньому представлені рецензії на друковані видання і театральну виставу, перекладацьке есе, інформація про шекспірівський фестиваль (Гданськ) і симпозіум (Братислава), а також інтерв'ю з професором Майклом Добсоном.

УДК 82.09
ББК 83.3(0)4

ISSN 2225-479X

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018
© Класичний приватний університет, 2018

I. Історико-літературний процес

УДК: 821.111/82'06

*Торкут Наталія
(Запоріжжя)*

Томас Лодж: Життєвий шлях, літературна репутація і творчі здобутки

У цій статті, що є складовою дослідницького проекту, націленого на створення цілісної літературної панорами англійського Ренесансу, здійснюється реконструкція біографії та творчого шляху Томаса Лоджа – письменника, у якого Вільям Шекспір запозичив сюжет своєї комедії «Як вам це сподобається». Увагу акцентується на ролі освітніх закладів (зокрема, Торгівельної Тейлорівської школи та оксфордського коледжу Святої Трійці), а також педагогів і дружнього оточення у формуванні гуманістичного світогляду Т. Лоджа та пробудженні інтересу до літературної творчості. Тематика творів письменника безпосереднім чином пов'язана з перипетіями його особистого життя, сповненого типових для того часу випробувань (позбавлення спадщини через невиправдання батьківських сподівань, ув'язнення, участь у навколосвітній морській експедиції, подорож до Італії і Франції та ін.). Водночас у них відчувається і широка загальнокультурна ерудиція, що зближує його з іншими представниками когорти «університетських умів», і активне долучення до літературно-критичних та релігійно-політичних дискусій елизаветинської доби, в яких яскраво виявився його сатиричний талант. Суперечливість прижиттєвої репутації Т. Лоджа можна пояснити тим, що саме в цей час дослівні запозичення із широковідомих творів починають сприйматися публікою і колегами по письменницькому цеху не як характерна для ренесансного художнього мислення демонстрація загальнокультурної

I. Історико-літературний процес

ерудиції (такий собі праобраз сучасної інтертекстуальності й гри з освіченим читачем), а як брак художньої оригінальності, як ганебна практика (плагіат). Втім, заслуги Т. Лоджа перед національною літературною традицією, зокрема в царині поезії і художньої прози, дають підстави ставити його в один ряд з такими ренесансними майстрами слова, як Ф. Сідні, Е. Спенсер та Р. Грін.

Ключові слова: *Томас Лодж, англійський Ренесанс, маньєризм, памфлетистика, любовно-авантюрний роман, віршована сатира.*

Одним із представників славнозвісної когорти «університетських умів», творчість яких поставила англійську ренесансну прозу в один ряд із найкращими досягненнями європейського Відродження, був елизаветинець Томас Лодж (1558–1625). Талановитий прозаїк і драматург, віртуозний поет і здібний перекладач, він залишив чималий творчий доробок: шість романів, дві драми, декілька поетичних циклів, низку памфлетів, релігійно-філософські трактати і переклади. Втім, ще за життя цей письменник зазнав як гучної слави, так і досить принизливої критики.

Поетичний талант Т. Лоджа високо оцінили ще сучасники: у «Полімантеї» (1595) В. Ковелла і «Анналах» Дж. Стау, виданих Е. Гауесом у 1631 році, його ім'я згадується в одному рядуз іменами Е. Спенсера та Ф. Сідні. Відомий елизаветинський критик Ф. Мезез порівнював красномовного і дотепного Лоджа з Горациєм та Луцилієм¹. Тріумф лоджівських поетичних циклів «Метаморфози Сцілли» (1584) і «Філіс» (1593), а також той незаперечний факт, що Шекспір саме у Лоджа запозичив сюжети для поеми «Венера і Адоніс» (1572) та комедії «Як вам це сподобається» (1600), дозволи сучасному досліднику Дж. Руоффу зробити вельми сміливе, хоча й не дуже аргументоване припущення, що

¹ Дет. див.: *Paradise B.* T. Lodge. The History of Elizabethan. – L.: New Haven, 1931. – P.175-176.

саме Лодж виступав прототипом Поета-Суперника у Шекспірових сонетах².

Разом з тим, запозичення самого Лоджа із класичних і тогочасних творів стали об'єктом численних пародій та іронічних випадів. Так, приміром, в анонімному трактаті «Новини від Тарлтона з чистилища» (1590), авторство якого зазвичай приписують відомому елизаветинському сатирику Т. ешу, наводиться повне зіставлення опису коханої з «Кассандри» Ронсара та сонету Монтануса із Лоджевої «Розалінди». Повний текстовий збіг дає підстави авторові трактату звинуватити Лоджа у плагіаті (Цей факт згадується дослідником Б. Передайзом³). В одному з діалогів «Мовчазної жінки» (1609) Бен Джонсон створює комічну ситуацію, в якій висміюється Лодж, чарівність поезії якого полягає в тому, що він поєднав запозичення з Сенеки та Плутарха⁴.

Літературознавці справедливо вважають Лоджа письменником «другого ряду», тобто таким, що поступається своїм великим сучасникам – Едмунду Спенсеру, Джону Лілі, Філіпу Сідні, Вільяму Шекспіру, Крістоферу Марло – як глибиною таланту, так і масштабністю. При цьому поза увагою дослідників залишається програмний характер лоджівської вторинності, який, по суті, виявляється надзвичайно важливим і для адекватного розуміння специфіки художнього мислення цього автора, і для об'єктивного визначення його місця у літературній панорамі англійського Відродження.

Для українського загалу Томас Лодж залишається маловідомим сучасником великого Шекспіра. Тож на часі постає розширення уявлень про цього літератора, чий

² *Ruoff A.L.* Macmillan's Handbook of Elizabethan and Stuart Literature. – New York: The Mackmillan Press LTD, 1975. – P. 256.

³ Див.: *Paradise B.* Op. cit. – P. 177-178.

⁴ Ibid.

I. Історико-літературний процес

вплив на розвиток національної літературної традиції відчувається у всіх без винятку сферах: від високої поезії, романістики і драматургії до теологічних трактатів, памфлетистики й сатири.

Мета цієї історико-літературної розвідки полягає у реконструкції біографії та творчого шляху Томаса Лоджа на тлі соціокультурної ситуації англійського Ренесансу. Стаття є складовою дослідницького проекту, націленого на створення цілісної літературної панорами шекспірівської доби. Вона продовжує біографічну лінію, започатковану попередніми публікаціями вітчизняних науковців, що присвячені життєписам таких елизаветинських «men of letters», як Едмунд Спенсер⁵, Філіп Сідні⁶, Джон Лілі⁷, Джордж Гаскойн⁸, Роберт Грін⁹,

⁵ Щербина М. Життєвий шлях та творчі пошуки Едмунда Спенсера // Ренесансні студії. – 2010. – Вип. 14-15. – С. 73-96; Щербина М.А. Своєрідність пасторальності в поемі «Пастуший календар» Едмунда Спенсера: автореф. дис ... канд. філол. наук: 10.01.04. – Дніпропетровськ, 2011. – 20 с.

⁶ Торкут Н.М. Життя славетного сіра Філіпа Сідні" (1612) Ф. Гревіллія: сутність авторського творчого задуму і жанрова специфіка // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія : літературознавство. – Харків, 2000. – Вип. 2(26). – С. 12-19; Шереметьєва В.К. Творчість Філіпа Сідні у соціокультурному контексті англійського Ренесансу: дис... канд. філол. наук: 10.01.04. – Миколаїв, 2017. – 227 с.

⁷ Торкут Н.М. Джон Лілі – законодавець літературної моди: творча біографія на тлі епохи // Ренесансні студії. – 2011. – Вип. 16-17. – С. 25-56.

⁸ Торкут Н.М., Лілова О.Є. Творчість елизаветинця Джорджа Гасконя в світлі сучасних літературознавчих інтерпретацій: стан вивченості, полемічні аспекти, перспективи дослідницького пошуку // Ренесансні студії. – 1999. – Вип. 3. – С. 49-60; Лілова О.Є. Особливості поетики творчості Джорджа Гасконя: дис... канд. філол. наук: 10.01.04. – К., 2003. – 241 с.; Лілова О.Є. Джордж Гаскойн (1539? – 1577): літературний портрет на фоні епохи // Літературна галерея англійського Ренесансу (творчі біографії сучасників Шекспіра: монографія у 2 ч. / Н.М. Торкут, О.Є. Лілова, К.В. Тарасенко та ін. – Запоріжжя: Класичний приватний університет. 2011. – Ч. 1. –С. 13-46 (208 с.);

Волтер Релі¹⁰, Томас Неш¹¹, Ніколас Бретон¹², Ентоні Манді¹³, Генрі Робертс¹⁴.

Томас Лодж походив із старовинного й досить шляхетного роду. Його прапрадід по материнській лінії – сер Томас Літтелтон – був відомим юристом, чия праця про землеволодіння (“*Tenures*”) посідає важливе місце в історії англійського права. Батько письменника – сер Томас Лодж – завдяки великій життєвій енергії та підприємницькому хисту став одним із провідних

⁹ *Василина К.М.* Англійський конні-кетчерівський памфлет в контексті шахрайської прози XVI ст. : автореф. дис... канд. філол. наук : 10.01.04. – Київ, 2001. – 20 с.; *Торкут Н.М., Островецька О.В.* Єлизаветинець Роберт Грін: творчі злети й життєва драма // Наукові записки Харківського державного педагогічного університету ім. Г.С.Сковороди. – серія літературознавство. – 2001. – Вип. 1 (28). – С. 6-12.

¹⁰ *Торкут Н.М.* Мемуарна проза Волтера Релі // *Ренесансні студії.* – 2000. – Вип. 5. – С. 21-29; *Торкут Н.М.* Волтер Релі: колізії долі в дзеркалі літературних творів // *Біблія і культура: Збірник наукових статей.* – Чернівці: Рута, 2008. – Вип. 8-9. – С. 104-119; *Торкут Н.М.* Волтер Релі: колізії долі в дзеркалі літературних творів // *Літературна галерея англійського Ренесансу ...* – С. 77-108 (208 с.);

¹¹ *Федоряка Л.Д.* Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського ренесансу: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.04. – Дніпропетровськ, 2009. – 20 с.; *Федоряка Л.Д.* Формування світоглядних уявлень і мистецьких амбіцій Томаса Неша // *Літературна галерея англійського Ренесансу ...* – С. 133-207.

¹² *Гутарук О.В.* Жанрові новації Ніколаса Бретона-прозаїка в контексті творчих пошуків єлизаветинської доби: дис. канд. філол. наук: 10.01.04. – К., 2002. – 223 с.; *Гутарук О.В.* Життєвий шлях Н. Бретона: формування творчої особистості // *Літературна галерея англійського Ренесансу ...* – С. 111-140.

¹³ *Штефан Г.А.* Літературна спадщина Ентоні Манді: специфіка взаємодії традиції і новаторства: дис... канд. філол. наук: 10.01.04. – Дніпропетровськ, 2008. – 232 с.; *Лещенко Г.А.* Ентоні Манді: біографія, творчі пошуки і художні здобутки // *Літературна галерея англійського Ренесансу ...* – С. 143-160.

¹⁴ *Тарасенко К.В.* Романистика Генрі Робертса в контексті англійської прози пізнього Ренесансу : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04. – Дніпропетровськ, 2009. – 24 с.; *Тарасенко К.В.* Письменник-єлизаветинець Генрі Робертс (1560? – 1620?): життєвий та творчий шлях // *Літературна галерея англійського Ренесансу ...* – С. 47-74.

I. Історико-літературний процес

лондонських фінансистів. Інтуїція комерсанта дозволила йому швидко завоювати авторитет у торговельних колах англійської столиці. Наприкінці 1550-х років Томас Лодж-старший на власні кошти організував кілька доволі вдалих морських експедицій до берегів Західної Африки, брав активну участь у діяльності Московської торговельної компанії. Бездоганна репутація та успіхи у фінансових справах сприяли громадському визнанню. Декілька років поспіль він обіймав посаду радника лондонського магістрату та був шерифом. У 1562 році його обрали бургомістром, а наступного року – він був посвячений у рицарі.

Утім, саме в той час, коли сер Томас Лодж досяг, як здавалося, найвищого життєвого злету, примхлива Фортуна відвернулася від нього: восени 1563 року він потрапив до Флітської боргової в'язниці. Завдяки заступництву членів магістрату йому вдалося добитися звільнення, однак аж до самої смерті він так і не спромігся розрахуватися з усіма кредиторами.

Дослідники нерідко наголошують на тому, що доля сера Томаса Лоджа – комерсанта і громадського діяча, людини надзвичайно енергійної, підприємливої, діяльної і активної – була досить типовою для тих часів. Не тільки на венеціанському Ріальто, зауважує, чеський фахівець Я. Горнат, але й у самому серці англійської метрополії розігравалися незбагненні життєві драми, подібні до тієї, що трапляється з шекспірівським Антоніо у «Венеціанському купці»¹⁵.

Мати майбутнього письменника була високоосвіченою жінкою, добре розумілася на мистецтві й спілкувалася з літераторами. Один із них – Томас Селтер – навіть присвятив їй свою невеличку віршовану книгу, що мала назву «Дзеркало скромності» (1579). У

¹⁵ Hornát J. Anglická Renesanční Próza. – Praha: Universita karlova, 1970. – S. 84.

передмові Селтер прославляє численні чесноти леді Лодж і висловлює своє щире захоплення її шляхетністю та моральною досконалістю, закликаючи юних англійських леді наслідувати її у своєму повсякденному житті. Інший літератор, чиє ім'я лишилося невідомим, написав поетичну епітафію на смерть леді Лодж, і ця епітафія, що сповнена глибокого ліризму та щирого смутку, була надрукована на сторінках одного з тогочасних поетичних збірників.

Майбутній письменник Томас Лодж був другим сином сера Томаса. На нього, як і на старшого сина Вільяма, батько покладав великі надії, сподіваючись, що згодом вони стануть мировими суддями. У 1571 році Томас вступив до відомої в ті часи Торгівельної Тейлорівської школи (*Merchant Taylor's School*), яку очолював видатний педагог Річард Малкастер. Біографи Т. Лоджа припускають, що майбутній письменник отримав непогане дошкільне виховання, оскільки зарахування до цього престижного навчального закладу передбачало знання катехізису англійською чи латинською мовами та високий рівень володіння навичками читання і письма¹⁶. Сама ж школа славилася високим рівнем викладання природничих наук, латинської, давньогрецької і давньоєврейської мов, а також щирим прагненням наставників знаходити індивідуальний підхід до кожного вихованця та максимально розвивати здібності й таланти учнів.

Серед випускників Тейлорівської школи було чимало відомих персон, які згодом принесли велику користь своїй державі та прославили націю. Це і відомий державний діяч, мандрівник і колонізатор Едвін Сендіз, і єпископ Брістоля Роланд Сірчфілд, і герольд Йорка

¹⁶ *Tenney E. Thomas Lodge. – N.Y.: Russell and Russell, 1969. – P. 43.*

I. Історико-літературний процес

Ральф Брук, і відомий проповідник Ричард Лейтвоу, і оксфордський професор медицини Метью Гвін.

Важливе місце у переліку навчальних дисциплін відводилося Святому Письму, тож не дивно, що в умовах стрімкого розгортання реформаційного руху¹⁷ чимало випускників цієї школи (а саме: єпископ Вінчестерський Ланселот Ендрю, президент Оксфордського коледжу Св. Іоанна Ральф Гаченсон, президент Оксфордського коледжу Тіла Христова Джон Спенсер, єпископ Глочестерський Джильс Томпсон) долучилися до перекладу Біблії англійською мовою.

Учнів Тейлорівської школи виховували у кращих гуманістичних традиціях, при цьому заохочувалися найрізноманітніші прояви інтелектуальної активності, в тому числі й літературні спроби. Саме в цій школі розпочинали свою освіту майбутні літератори Семюель Фокс, Томас Кід, Едмунд Спенсер, а також Томас Лодж.

У 1573 році Томас Лодж став студентом оксфордського коледжу Святої Трійці, де панувала атмосфера середньовічних монастирських традицій. Втім, модні загальнокультурні віяння не обійшли стороною і цей навчальний заклад: студенти спілкувалися між собою виключно латиною, а читання античних класиків, що супроводжувалося публічними дискусіями, було найулюбленішою формою дозвілля. У коледжі позитивно ставилися до занять літературною творчістю та різними мистецтвами. До числа тих, з ким Т. Лодж міг познайомитися саме під час перебування в

¹⁷ Дет. див.: *Hammond G. Translations of the Bible // A Companion to English Renaissance Literature and Culture / Ed. by Michael Hattaway. – Blackwell Publishing, 2006. – P. 165-175; Торкут Н.М. Перші англomовні переклади Біблії та їхній вплив на літературний процес // Біблія і культура: Зб. наук. статей. – Чернівці: Рута, 2000. – № 1. – С. 138-141; Торкут Н.М. Специфіка Реформації в Англії та її вплив на літературний процес// Вісник Запорізького державного університету. – Запоріжжя: ЗДУ, 2001. – № 4. – С. 121-127.*

Оксфорді, належать такі відомі літератори, як Джон Лілі, Джордж Піль і Стівен Госсон.

Здобувши у 1577 році ступінь бакалавра вільних мистецтв, Т. Лодж повернувся до Лондона, де, наступного року за наполяганням батька вступив до юридичного коледжу Лінкольнз Інн (Lincoln's Inn). Щоправда, стати магістром права йому не судилося. Навчаючись у коледжі, він, згідно з документальними свідоцтвами, зійшовся з молодими літераторами, вів досить вільний спосіб життя і присвячував більше часу розвагам, аніж наукам. Існує припущення, що саме через це батько образився на Томаса та позбавив спадщини, навіть не згадавши його імені у своєму заповіті.

У 1581 році літератор-початківець Томас Лодж потрапив до лондонської в'язниці. Чи то його було заарештовано за підозрою у католицьких симпатіях, чи то через якийсь ганебний вчинок – достеменно не відомо. Незаперечним є лише той факт, що під час ув'язнення він займався редагуванням тексту роману «Пригоди дона Сімонідеса», написаного його приятелем письменником-самоучкою Барнабі Річем. До речі, при цьому Лодж написав коротенький віршований компліментарний відгук, який автор роману згодом включив у передмову до свого видання.

Власну літературну діяльність Томас Лодж розпочав ще 1579 року, написавши гостросатиричну відповідь на памфлет пуританина Стівена Госсона «Школа непристойностей» (1578–1579). Саме в цей час – у 70-ті роки XVI ст., коли внаслідок будівництва в Лондоні стаціонарних театральних приміщень «Театр» і «Куртина», сценічні вистави стали найпопулярнішим видом розваг не тільки для аристократів, але й для пересічних городян, – помітно активізувалися напади пуритан на мистецтво.

I. Історико-літературний процес

Блюстителі чеснот розгорнули кампанію, спрямовану на закриття театрів та суворе обмеження публікацій літератури нерелігійного характеру. Вийшли друком численні памфлети і трактати, націлені на тотальну дискредитацію світського мистецтва. Вельми промовистими, приміром, є ті метафори, що стали «загальними місцями» пуританської памфлетистики: так з легкої руки Філіпа Стаббза Поезія перетворилася на «анатомію непристойностей», а після появи памфлетів Джорджа Ветстоуна і Вільяма Ренкінса театр часто стали називати «брусом, що вточує час» та «дзеркалом чудовиськ». У «Школі непристойностей» Стівена Госсона поети проголошувалися «відвертими ворогами доброчесності», «трутнями суспільства», «батьками брехні» і «співцями марнославства».

Тож не дивно, що Т. Лодж, як і більшість освічених елизаветинців, серйозно переймався тією ситуацією, що складалася внаслідок наступу пуритан на Поезію і зрештою вилилася у жорстке протистояння, так звану війну між гонителями мистецтва (Дж. Стоквуд, Дж. Нортбрук, С. Госсон, Ф. Стаббз, Дж. Ветстоун) і його захисниками (Т. Лодж, Ф. Сідні, В. Вебб, Дж. Паттенгем, Т. Неш та ін.). Прикметно, що Т. Лодж не лише був одним із тих, хто висловив свій протест проти пуританської істерії, але й першим досить переконливо обґрунтував тезу про високу суспільно-громадянську місію мистецтва.

Перший лоджівський твір був, по суті, своєрідною етико-естетичною програмою молодого письменника, який намагався не тільки захистити поезію і театр, не тільки спростувати звинувачення пуританських блюстителів чеснот, а й задекларувати власну позицію в спровокованій пуританами гострій дискусії навколо проблем тогочасного мистецького життя. Прикметно, що Лодж видав свій твір під назвою «Щирі виправдання»

(„*Honest Excuses*”), але згодом, уже в ХІХ столітті, видавці й дослідники віддали перевагу конкретизуючому підзаголовку – «Відповідь на “Школу непристойностей” Стівена Госсона на захист Поезії, Музики і театральних видовищ». У подальшому саме він і став загальноновживаним у літературознавчих працях. Загальний пафос лоджівського памфлету засвідчив досить серйозне ставлення літератора-початківця до поетичної творчості, а також високий рівень обізнаності у питаннях тогочасної літературної критики та працях античних філософів і теоретиків мистецтва.¹⁸

Згідно з офіційними записами у реєстраційних книгах, у лютому 1581 року Т. Лодж подав клопотання щодо присвоєння йому звання магістра Оксфордського університету, однак позитивного рішення так і не отримав. Його активність протягом наступного десятиліття буде розгортатися здебільшого в царині літературної творчості і спрямовуватися на здобуття слави. Щоправда, наприкінці 1580-х років літератор-початківець, матеріальні статки якого, вочевидь, були досить скромними, наважиться на сміливий крок – відправиться у навколосвітню подорож з експедицією капітана Кавендіша.

Достеменних відомостей про те, чим керувався Т. Лодж, наважившись на ризикований морський вояж до

¹⁸ Про розвиток літературної критики в ренесансній Англії див.: *Vickers B. English Renaissance Literary Criticism. New Edition.* – Oxford: Oxford University Press; 2003. – 672 p.; *Торкут Н.* Специфіка становлення й розвитку літературно-критичної традиції на теренах англійського Ренесансу // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2000. – Вип. 4. – С. 38-57; *Торкут Н.М.* Специфіка рецепції ідей континентальних ренесансних поетик в Англії ХVІ ст. // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. – Запоріжжя: ГУ «ЗІДМУ», 2006. – № 2. – С. 7-15; *Торкут Н.М.* Античність у фокусі літературно-критичної свідомості англійського ренесансу // Обрії наукового пошуку. Збірник на пошану професора Івана Мегели / за ред. М. Зимомрі. – Київ-Дрогобич: Видавець Карпенко В.М., 2011. – С. 199-213.

I. Історико-літературний процес

берегів Китаю, не збереглося. Однак, за часів королеви Єлизавети подібні вчинки не були рідкістю й частенько відкривали шлях до швидкого збагачення, гучної слави та загального визнання. Можна припустити, що атмосфера морських подорожей прийшлася Лоджеві до смаку, оскільки згодом він знову братиме участь у наступній експедиції Кавендіша до берегів Америки (1591-1592 р.р.). Саме про цю експедицію він згадує у передмові до свого останнього роману «Американська Маргарита» (1596).

Перша ж збірка Т. Лоджа, яка принесла йому якщо не популярність у читацького загалу, то принаймні широку відомість, вийшла друком ще у 1584 році. До цієї збірки увійшли соціально-побутовий памфлет «Протест проти лихварів», невеличкий за обсягом любовно-авантюрний роман «Приємна історія Форбоніуса і Прісцерії», а також поетична сатира «Скарга Правди на Англію». Цю збірку Т. Лодж присвятив найвідомішому з-поміж тогочасних “men of letters” поету і прозаїку Філіпу Сідні, який вважався незаперечним авторитетом у питаннях морально-етичних та естетичних. До речі, тому ж таки Сідні була присвячена і «Школа непристойностей» С. Госсона – головного лоджівського опонента в сфері літературної критики. Якщо С. Госсон, схоже, сподівався знайти в особі Ф. Сідні свого союзника в дискусії щодо Поезії, то Т. Лодж, який, ймовірно, був краще обізнаний щодо естетичних поглядів свого видатного сучасника, мав значно більше шансів на його прихильність і розраховував на покровительство.

До речі, у той час молодий літератор потерпав через матеріальну скруту і, як стверджують біографи, на сторінках памфлету «Протест проти лихварів» описав свій власний життєвий досвід, сподіваючись застерегти читачів від тих небезпек, якими сповнене життя типового молодика, що прагне насолоди, задоволень, легкого і

веселого дозвілля. Прикметно, що вже у цьому творі, загальний художній рівень якого є досить посереднім, чітко простежується майстерність автора у змалюванні звичаїв і побуту, а також тонка спостережливість щодо економічно-фінансових аспектів та людською психології. І хоча лихварство було об'єктом сатиричних нападок англійських блюстителів моралі та письменників уже понад століття, саме Т. Лодж, на думку фахівців, став першим, кому вдалося викрити ті механізми, якими послуговувалися лихварі, та системно описати практику тогочасних фінансових махінацій¹⁹. Джерелом відомостей для літератора слугували спостереження, набуті під час власної юридичної практики, а також, можливо, і спогади прожиття у батьківському домі, оскільки його батько сер Томас Лодж теж надавав позики під заставу майна.

У памфлеті міститься чимало цікавих морально-етичних та педагогічних роздумів, які певною мірою відбивають світоглядні уявлення освіченого англійця. Інтуїтивно відчуваючи, що представники нової соціальної сили – джентрі, торгівці, мануфактурники та ремісники – готові з легкістю нехтувати духовними цінностями заради матеріальних благ, Т. Лодж щиро прагнув зупинити навалу тотального аморалізму і поставав на захист традиційних аксіологічних стереотипів. При цьому він ідеалізував аристократію як носія усталених християнських цінностей і оплот суспільної моралі. На думку Я. Горната, «Протест проти лихварів» переконливо демонструє, що Т. Лодж тонко відчув загальну сутність соціального явища і досить правдиво відтворив одну із головних суперечностей своєї епохи, один із рушійних чинників тогочасного суспільного життя²⁰. Певний

¹⁹ The Cambridge History of English and American Literature. An encyclopedia in eighteen volumes. – N.Y.: Bartleby Com, 2000. – Vol. IV. – P, 164.

Summary

²⁰ Hornát J. Anglická Renesanční Próza.// – S. 99-100.

I. Історико-літературний процес

перегук з ідеями Лоджівського памфлету знаходимо в інвективах на адресу лихваря Шейлока, які Вільям Шекспір вкладає у вуста героїв «Венеціанського купця»²¹.

Алегорична віршована сатира «Скарга Правди на Лондон», що також увійшла до першої лоджівської збірки, має яскраво виражений моралізаторський характер і відбиває загальні настрої молоді освіченої людини, яка щиро опікується станом справ у рідній державі. Ліричний герой – меланхолійно налаштований поет – наодинці прогулюючись на лоні природи, раптом чує «голос Правди», яка скаржиться на моральний занепад, бездуховність і низький рівень освіченості в Англії. Правда щиро переймається тим, що замість честі й добра в державі панують блюзнірство і зло, а брутальність витіснила шляхетність та благородство. Вона змушена покинути Англію, а ліричний герой залишається з докорами сумління і сумом з приводу нещасливої долі його батьківщини.

На думку дослідників, манера Лоджа-сатирика у цій поемі нагадує кращі зразки його співвітчизників – Джеффри Чосера, Томаса Скелтона і Джорджа Гаскойна: його критика спрямована на виправлення існуючого стану речей, він змальовує негаразди, демонструє приховану сутність зла, але при цьому йому вдається уникати злостивості і агресивного пафосу. Викриваючи такі вади, як хабарництво, моральна розбещеність, ігнорування інтересів громади та байдужість до болючих суспільних проблем, Лодж висловлює суто гуманістичні погляди, що, по своїй суті, близькі світогляду представників оксфордського гуртка (Джон Колет, Еразм Роттердамський, Томас Мор) і фундаторів англійської педагогіки Томаса Еліота, Роджера Ешема та Ричарда Малкастера. Крім того, у цій сатирі з усією очевидністю

²¹ *Шекспір В.* Венеціанський купець // Шекспір В. Твори в шести томах. – Київ: Дніпро, 1986. – Т. 2. – С. 491-492, 530-531, 542-544.

проступає поетична обдарованість молодого письменника, який досить вправно поводить ся з римою і непогано володіє технікою віршування.

Роман «Приємна історія Форбоніуса і Прісцерії», написаний у дусі популярних у 1580-ті роки XVI ст. легких любовних історій, свідчить про добру обізнаність молодого прозаїка у смаках тогочасної читацької публіки. Перший досвід Лоджа-романіста – позначена життєстверджуючим пафосом версія історії двох благородних закоханих, що належать до ворогуючих сімей. Відгукуючись на підвищений інтерес англійців (для яких ще свіжими були спогади про криваву ворожнечу Червоної та Білої Троянд) до критики феодально-станових пережитків середньовіччя, Лодж пропонує читачу нетрадиційний варіант фіналу, вказуючи на можливість благополучного вирішення родових конфліктів. Тут очевидне прагнення письменника-гуманіста переосмислити загальноприйняте трактування широковідомого сюжету. Саме в цьому й виявляється оригінальність художнього мислення автора «Форбоніуса і Прісцерії», бо ж, як відзначають дослідники літератури згаданого періоду, оригінальність у ті часи полягала не стільки у створенні нового, скільки у своєрідності ідейно-естетичної обробки вже відомого сюжету.

Гуманістична віра в силу слова, яка живила оптимістичний фінал, поетизація кохання як нерозривної єдності духовного та фізичного начал, пропорційність і гармонійна врівноваженість композиції, орієнтація на визнані літературні зразки («Ефіопіка» Геліодора, «Аркадії» Сідні) зближують «Приємну історію Форбоніуса і Прісцерії» з ренесансним стилем. У цілому ж, цей твір має наслідувальний характер, що відчувається насамперед у стилістиці, яка орієнтована на Дж. Лілі, але значно поступається «Евфуесу» як за рівнем риторичної віртуозності, так і за гармонійною цілісністю наративу.

I. Історико-літературний процес

На кінець 1580-х років припадає розквіт поетичної слави Лоджа. Його поема «Метаморфози Сцілли» (1589) вважається однією з перших англомовних любовних поем, що змальовують стихію пристрастей і світ інтимних переживань. У фокусі авторської уваги – драматична історія нерозділеного кохання морського бога Главка, який сподівається чарами здобути взаємність німфи Сцілли, але відьомське зілля перетворює красуню на потворне чудовисько. Цей міфологічний сюжет, ймовірно, був запозичений Лоджем з поеми «Метаморфози» Овідія, англійський переклад якої, що належав перу Артура Голдінга (1567), мав величезну популярність у елизаветинців. Існує припущення, що молодий Шекспір спирався на досвід Лоджа при написанні «Венери і Адоніса»²². Втім, Б. Передайс вважає, що навпаки, то Лодж був знайомий із рукописом Шекспірової поеми і «запозичив» у свого, на той час ще маловідомого, колеги деякі мотиви і навіть текстові пасажі²³. У цілому ж критики досить високо оцінюють поетичну мову «Метаморфоз Сцілли» і відзначають майстерність автора у відтворенні еротичної чуттєвості²⁴.

Слід зазначити, що жодна із тогочасних англійських поетичних антологій не обходилася без лоджівських поем або ліричних віршів. Так, приміром, укладач славнозвісної поетичної збірки «Гніздо Фенікса» (1593) включив до неї 13 нових віршів Лоджа та три поеми із його книги «Філіс». За словами одного з найавторитетніших знавців англійської поезії В. Мінто, «його любовні поеми навдивовижу вишукані й граціозні;

²² Schelling F.E. English literature during the Lifetime of Shakespeare. – N.Y., 1910. – P. 216; Adams J.Q. A Life of William Shakespeare. – Boston and N.Y., 1923. – P. 147.

²³ Paradise B. Op. cit. – P. 84.

²⁴ Collier J.P. The History of English Dramatic Poetry to the Time of Shakespeare: And Annals of the Stage to the Restoration – London: J. Murray, 1831. – Vol. 2. – P. 224; Paradise B. Op. cit. – P. 82.

у жодного із тогочасних поетів ми не знайдемо такого ніжного і правдивого подиху пристрасті»²⁵.

Утім, визнання Лоджа-поета було не настільки широким, як популярність його більш іменитих сучасників – Едмунда Спенсера, Філіпа Сідні, Вільяма Шекспіра, Семюеля Деніеля, Джона Донна. Вельми симптоматично, що ім'я Лоджа відсутнє у списках найвідоміших поетів, що склалися наприкінці XVI – початку XVII ст.: Майкл Драйтон не згадує про нього, коли у своїй поемі «Дорогому другові Генрі Рейнолдсу про поетів та Поезію» перераховує найталановитіших поетів-єлизаветинців. Навіть Джордж Піль, який був особистим другом Лоджа, називаючи імена тих співвітчизників, що піднесли англійську поезію до незаних раніше висот, уникає згадки про автора «Метаморфоз Сілли».

Дев'яності роки були найбільш плідним періодом у літературній кар'єрі Т. Лоджа: один за одним вийшли друком п'ять романів, у лондонських театрах ставилися п'єси «Дзеркало для Лондона і Англії» та «Рани громадянської війни», а публіка зачитувалася його сатиричними творами. Варто наголосити, що саме в цей час у творах письменника спостерігається суттєве розширення кола проблем, а життєстверджуючий пафос, притаманний ранній творчості (1579-1590), поступається місцем песимістичним настроям. Якщо в романі «Розалінда» (1590) маньєристичні тенденції лише проступають на тлі домінуючих суто ренесансних характеристик і рис, то вже у наступному творі – «Знамените правдиве та історичне життя Роберта Другого» (1591) відчувається полемічне переосмислення декларованих раніше ренесансних ціннісних орієнтирів,

²⁵ *Minto W. Characteristics of English Poets from Chaucer to Shirley. – London, 1874. – P. 259.*

I. Історико-літературний процес

спостерігається посилення стилістичних ознак, властивих поетиці маньєризму.

1591–1596 роки – час сумнівів, напружених морально-етичних, релігійних та ідейно-художніх пошуків. Творчість цього періоду характеризується непослідовною відмовою від культивованих гуманістичних ідеалів, наростанням песимістичних настроїв, схильністю до повчальності й дидактизму. Суттєво змінюється і характер вирішення конфліктів. Пасторальний ідеал, абсолютизація якого відчутна на сторінках «Приємної історії Форбоніуса і Прісцерії», піддається тонкому філософсько-психологічному аналізу в романі «Тінь Евфуеса» (1592).

Підвищена увага до психології, внутрішнього світу й мотивації вчинків персонажів зберігається і в останніх романах письменника – «Життя і смерть Вільяма Довгої Бороди» (1594) та «Американська Маргарита» (1596). Обидва твори завершуються крахом ілюзій та загибеллю героїв: Вільям Довга Борода постає жертвою власних амбіцій і хибної теорії (суб'єктивно інтерпретованого макіавеллізму), а трагедія Маргарити спричинена загальною недосконалістю світоустрію.

Світовідчуття письменника близьке до маньєризму, і зв'язок з маньєристичним стилем чітко простежується в його останніх романах. Якщо в «Роберті Другому» ще достатньо сильними є пафос утвердження земного призначення християнського віровчення, який зближує Лоджа з традицією християнського гуманізму, та апологетизація християнської етики як гармонізуючого начала, то у «Тіні Евфуеса» ідеал гармонії витісняється акцентуванням дисгармонії, гострим і хворобливим відчуттям розбіжності гуманістичних сподівань і дійсності, а в «Американській Маргариті» стильові прикмети маньєризму цікавим чином поєднуються з елементами бароко.

Після 1596 року з невідомих причин кардинально змінюються життєві орієнтири Т. Лоджа: він полишає письменницьку діяльність, подорожує Францією та Італією, навчається в Авіньонському університеті. Отримавши в цьому навчальному закладі ступінь доктора, він у 1600 році повертається на батьківщину, де розпочинає власну медичну практику. Через два роки його докторський ступінь був визнаний Оксфордським університетом. До речі, у 1609 році драматург Томас Гейвуд згадував Томаса Лоджа як найвідомішого тогочасного лікаря. Вочевидь, медицина зрештою стала головною справою його життя, втім, навіть і в цій, досить далекій від красного письменства, сфері його письменницькі навички й літературний хист стали в нагоді. Перу Лоджа належить кілька медичних творів, найвідоміші з яких «Трактат про чуму» (1603) і «Таланти бідних людей» (1623). Крім того, він займався ще й перекладацькою діяльністю: саме йому мають завдячувати англійці появою англомовних перекладів прози Сенеки та поезії Дю Бартаса.

На схилі літ у свідомості Т. Лоджа, який завжди був щирим католиком, посилювалися релігійні настрої. Він не займався проповідницькою діяльністю, однак написав кілька філософсько-теологічних праць, що мали чималу популярність у католицьких колах як у самій Англії, так і за її межами.

Помер Томас Лодж 12 жовтня 1625 року в Лондоні.

Прижиттєва літературна репутація Томаса Лоджа не була бездоганною, а вердикти літературознавців щодо його творчих здобутків далекі від однозначності. Втім, подальше поліаспектне дослідження його різножанрової художньої спадщини в контексті англійського Відродження, як думається, дозволить поглибити наше розуміння літературного процесу тієї епохи, що вважається золотою добою в історії англійської культури.

УДК: 821.133.1Марія Французька

Рязанцева Тетяна
(Київ)

«ЛЕ» Марії Французької в контексті літератури фентезі

Літературна пам'ятка XII ст., збірка наративних поем «Ле» Марії Французької, розглядається у статті як один з перших творів західноєвропейського письменства, що містить паростки тенденції, які згодом отримали повноцінний розвиток у традиції «високого фентезі». Продемонстрована специфіка відбору та інтерпретації сюжетів і персонажів у чотирьох ле, які містять виразний елемент фантастичного: «Гіжмар», «Ланваль», «Бісклаврет», «Йонек». Стаття містить також біобібліографічну довідку, відомості про переклади основних творів письменниці та наукові праці, присвячені її життю і творчості.

Ключові слова: *Марія Французька, ле, фентезі, фейрі.*

Центр із дослідження літератури фентезі було створено при Інституті літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України у 2015 році як осередок для фахового спілкування науковців, що займаються дослідженням фентезі на українському та зарубіжному матеріалі. Однією з провідних форм роботи Центру є семінари науково-практичного характеру, де протягом 2015–2017 рр. було обговорено низку актуальних тем (термінологічний апарат, проблеми генези фентезі, його інтермедіальні виміри і взаємодія з поезією, особливості розвитку у національних літературах).

Матеріали з доповіді авторки цих рядків, виголошеної на четвертому семінарі ЦДЛФ (квітень

2017) лягли в основу пропонованого огляду, **мета** якого – ознайомити з життям і творчістю видатної письменниці XII ст. Марії Французької (Marie de France), у чиїх творах розробляються мотиви, що й досі функціонують у літературі фентезі. Різноманітні інтертекстуальні зв'язки з її «Ле» (збіркою віршованих повістей лірико-авантурного характеру) можна простежити у низці текстів сучасного фентезі від «Сильмариліона» Дж.Р.Р. Толкіна до трилогії «Пес і Сокіл» американської авторки Дж. Тарр і «Лицаря біля ставка» та інших романів австралійської письменниці С. Мессон.

Марію Французьку справедливо вважають однією з найвідоміших, але й найбільш загадкових постатей західноєвропейського літературного Середньовіччя. Немає певності навіть щодо її справжнього імені, адже «Марією з Франції» називає себе вона сама в одному з власних творів, підкреслюючи в такий спосіб етнічну чи географічну приналежність, а не родинні зв'язки.

Біографія письменниці, точне датування і хронологія її творів також залишаються предметом наукових дискусій, позаяк відомості про неї значною мірою запозичені з її ж текстів. Дослідники суголосні в тому, що Марія Французька народилася, ймовірно, у Франції, частину свого життя провела при дворі одного з англійських монархів, найвірогідніше, Генріха II (чоловіка Алієнори Авітанської і батька Ричарда Левиного Серця). Визначення «дама Марія», вжите одним із сучасників, досконале знання нюансів побуту тогочасної вищої шляхти та королівського двору, оприявлене у її текстах, протагоністи й ситуації, типові для цього середовища, присвяти двох її збірок представникам вищих верств суспільства (королю та графу) дають підстави вважати, що й сама письменниця мала високий соціальний статус.

I. Історико-літературний процес

Марія Французька писала англо-нормандським діалектом, який на той час був мовою панівної верхівки в Англії. Вона вправно віршувала, володіла латиною, а також, очевидно, англійською та бретонською, цікавилася історією і фольклором. Припускають, що Марія була черницею, позаяк такий рівень освіти тогочасна жінка могла отримати хіба у стінах монастиря.

До нашого часу дійшло кілька творів письменниці: «Ле» (дванадцять віршованих повістей, бл. 1150-1170), «Ізопет» або «Байки», одна з перших адаптацій байок Езопа французькою (після 1180, саме в епілозі до них авторка повідомляє, що звати її Марія і походить вона з Франції) та видіння «Чистилище Святого Патріка» (бл. 1190). Марії іноді приписують й авторство «Життя Св. Одрі» (поч. 1200-х).

«Ле» або «Пісні» (*Lais*) – віршовані оповіді про пригоди й кохання – протягом століть утримують увагу читачів. Нині їх можна читати як в оригіналі, так й у кількох варіантах перекладів – поетичних і прозових – європейськими мовами, передовсім, сучасною англійською (Ю. Мейсон, Р.Х. Хеннінг і Дж. Ферранте, Г. Берджесс, Дж.П. Шоаф, Д.Р. Слевітт та ін.) і французькою.¹ Їх включено до провідних академічних

¹ *Marie de France. Lais de Marie de France. Texte établi par Karl Warnke, Max Niemeyer (Bibliotheca Normannica), 1900 (р. xi).* . [Електронний ресурс] / Marie de France – Режим доступу:

https://fr.wikisource.org/wiki/Lais_de_Marie_de_France; *Marie de France. French Mediaeval Romances from the Lays of Marie de France Transl. by Eugene Mason* [Електронний ресурс] / Marie de France. – Режим доступу: <https://www.gutenberg.org/files/11417/11417-h/11417-h.htm#XVI>;

Hanning R., Ferrante J. The Lais of Marie de France. Translated with an Introduction and Notes. Foreword by J. Fowles. – New York: Dutton; Toronto: Clark, Irwin and Co, 1978. – 252 p.; *Burgess GS. The Lais of Marie de France.* – New York: Penguin, 1986. –164 p.; *The Lais of Marie de France. A Verse Translation by Judy Shoaf* [Електронний ресурс] – Режим доступу: https://people.clas.ufl.edu/jshoaf/marie_lais/; *The Lais of Marie de France. Translated by D. R. Slavitt* [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.aupress.ca/index.php/books/120228>.

антологій, зокрема, до «Нортонівської антології англійської літератури».²

Хрестоматії й антології тривалий час залишалися провідними джерелами ознайомлення з творчістю Марії Французької і для наших співвітчизників. Приміром, ле «Деревник» (фр. «Chèvrefeuille»), увійшло до «Хрестоматии по зарубежной литературе Средних веков» (1953) у російському перекладі М. Замаховської («О Жимолости»)³ Українська версія цього твору, вміщена в антології «Сузір'я французької поезії», належить М. Терещенку, який переклав також одну з байок Марії Французької.⁴ У 2014 році харківське видавництво «Фоліо» опублікувало російський переклад цілого корпусу «Ле», виконаний В. Доліною.⁵ Повного українського перекладу збірки, на жаль, і досі немає.

Оповідну майстерність, спостережливість, ліризм і гумор «Ле» відзначали митці різних епох. Вже у XIII–XV ст. ці віршовані повісті стали об'єктом наслідування і переробок, про них прихильно відгукувалися французькі письменники XVI ст., високу оцінку їм дав Й.В. Гете. Англійська письменниця доби Романтизму М. Бетем присвятила Марії Французькій поему «Пісня про Марі» (Lay of Marie, 1816).⁶ У XX ст. Дж. Фаулз написав

² The Norton Anthology of English Literature. The Major Authors / [general ed. M. H. Abrams; associate general ed. S. Greenblatt] – 7th edition. – New York; London: W.W. Norton & Co. Ltd., 2001. – P. 105-118.

³ Мария Французская. О жимолости / Мария Французская // Хрестоматия по зарубежной литературе. Литература Средних веков. / [Сост. Пуришев Б. И., Шор Р. О.] – Москва: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1953. – С. 216-218.

⁴ Марі де Франс. Ягня і коза. Ле про жимолость / Марі де Франс // Сузір'я французької поезії: Антологія у 2х тт. – т. 1. – Київ: Дніпро, 1971. – С. 32-36.

⁵ 12 «Повестей» Марии Французской / [пер. В. Долиной] – Харьков: Фолио, 2014. – 256 с.

⁶ *Betham M.* The Lay of Marie. – Bod Third Party Titles, 2011. – 170 p.

I. Історико-літературний процес

передмову до одного з перекладів «Ле» (1978) і включив власну адаптацію ле «Елідюк» як вставну новелу у роман «Вежа з чорного дерева».⁷

Науковий інтерес до наративної поезії Марії Французької активізувався у ХІХ ст. і не згасає донині. Бібліографія досліджень невпинно поповнюється, тому видається доцільним назвати тут лише кілька важливих імен та узагальнюючих праць. Передовсім, це – розвідки видатних медієвістів Ж. Бедьє, Ж. Ле Гоффа, Л. Спітцера,⁸ які торкалися різних аспектів творчості письменниці.⁸ Комплексний аналіз «Ле» Марії Французької здійснений у монографіях П.М. Кліффорд (1982) і Г. Берджеса (1987).⁹ Безперечно варті уваги й присвячений Марії розділ у монографії Д. Ватт (2007) та дослідження К. Россі (2007, 2009).¹⁰ З нещодавніх праць слід назвати монографію Н. Долгорукової (2016), де опубліковані нові російські переклади кількох ле.¹¹

Українські науковці, за винятком І. Качуровського, який розмірковує про окремі ле у «Генериці й

⁷ Фаулз Дж. Вежа з чорного дерева / [пер. Д. Стельмаха] – К.: Дніпро, 1986. – С. 130-158.

⁸ Bédier J. Les lais de Marie de France / J. Bédier // Revue des Deux-Mondes. – 1891. – 107. – P. 835-863; Spitzer L. The prologue to the Lais of Marie de France and medieval poetics / L. Spitzer // Modern Philology. – 1943-1944. – 41. – P. 96-102; Le Goff J. Guerriers et bourgeois conquérants. L'image de la ville dans la littérature française du XIIe siècle / J. Le Goff // L'imaginaire médiéval. – Paris: Gallimard, 1985. – P. 208-241.

⁹ Clifford P. Marie de France. Lais / P. M. Clifford. – London: Grant & Cutler, 1982. – 93 p.; Burgess G.S. The Lais of Marie de France: Text and Context / G. S. Burgess. – Athens GA: Univ. of Georgia Press, 1987. – xiii+245 p.

¹⁰ Watt D. Medieval Women's Writing: Works By And For Women In England, 1100-1500 / D. Watt. – Cambridge: Polity, 2007. – 208 p.; Rossi C. Marie, ki en sun tens pas ne s'oblie. Marie de France: la Storia oltre l'enigma / C. Rossi. – Roma: Il Bagatto Libri, 2007. – 207 p.; Rossi C. Marie de France et les érudits de Cantorbéry / C. Rossi. – Paris: Editions Classiques Garnier, 2009. – 233 p.

¹¹ Долгорукова Н.М. Сафо Средневековья. Мария Французская: Круг чтения и литературные принципы автора XII века / Н. М. Долгорукова. – Москва: Русский фонд содействия образованию и науке, 2016. – 272 с.

архітектоніці», поки що не досліджували творчість середньовічної письменниці.¹²

У масиві праць, присвячених доробку Марії Французької, окрему групу становлять різноманітні дослідження нюансів фантастики в «Ле», важливість й оригінальність якої суголосно визнають літературознавці.¹³ Необхідно висловити й кілька спостережень щодо ролі «Ле» у становленні метажанру фентезі¹⁴, адже саме тут чи не вперше у європейській літературі було опрацьовано кілька важливих фольклорних мотивів, які експлуатуються донині. Це, зокрема, елементи Артуріани, стосунки людей з представниками Інакшого світу, перевертні тощо.

«Ле» Марії Французької – це дванадцять віршованих оповідей авантюрно-ліричного характеру, кожна з яких є самостійним твором, розповіддю про пригоду, незвичайну історію кохання. На думку дослідників, у роботі над ними авторка користувалася як усними, так і писемними джерелами. «Запозиченість» сюжетів і свою

¹² Див.: Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Кн. 1. Література європейського Середньовіччя / І. Качуровський. – Київ: Києво-Могилян. акад., 2005. – 382 с.

¹³ Hodgson F. Alienation and the Otherworld in *Lanval*, *Yonec*, and *Guigemar* / F. Hodgson // *Comitatus: A Journal of Medieval and Renaissance Studies*. – 1974. – № 5 (1). – P. 19-31; Green R.B. The Fusion of Magic and Realism in Two Lays of Marie de France / R. B. Green // *Neophilologus*. – 1975. – № 59 (3). – P. 324-336; McCash J.H. The Curse of the White Hind and the Cure of the Weasel: Animal Magic in the *Lais* of Marie de France / J. H. McCash // D. Maddox & S. Sturm-Maddox (Eds.). *The Literary Aspects of Courtly Culture*. – Cambridge: D. S. Brewer, 1994. – P. 199-209; Breuer H. *Crafting the Witch: Gendering Magic in Medieval and Early Modern England* / H. Breuer. – New Yourk: Routledge, 2009. – 202 p.; Leventhal C. Finding Avalon: The Place and Meaning of the Otherworld in Marie de France's *Lanval* / C. Leventhal // *Neophilologus*. – 2014. – № 98. – P. 193-204.

¹⁴ Про інші аспекти взаємодії «Ле» і сучасного фентезі див. зокрема: Shippey T. Breton Lais and Modern Fantasies / T. Shippey // *Studies in Medieval English Romances* [ed. D. S. Brewer]. – D. S. Brewer, 1988. – P. 69-91.

I. Історико-літературний процес

роль транслятора мисткиня неодноразово підкреслює у текстах. Цілком імовірно, що у відборі та опрацюванні матеріалів авторка орієнтувалася, переважно, на жіночу аудиторію, знаходячи своїх читачок і слухачок у вищих верствах тогочасного суспільства.

Принаймні частина її оповідей постали зі специфічного фольклорного жанру бретонських ле, що розвивали певні мотиви кельтської міфології і саме у XII ст. прокладали собі дорогу у писану літературу. Оригінальність авторського ле полягає в органічному поєднанні фантастики з типовими ситуаціями побуту середньовічної шляхти, що корелює з поширеною практикою фентезі і наукової фантастики – вписуванням надзвичайного у буденність. Якщо застосувати до них сучасну класифікацію фентезі-творів, запропоновану Ф. Мендлесон, чарівні ле Марії Французької потраплять до категорії «фентезі вторгнення» (*intrusion fantasy*), бо демонструють ситуації раптового проникнення фантастичного у плин звичайних подій.¹⁵

Важливо підкреслити, що у всіх ле йдеться про пригоди, які трапляються з персонажами, котрі не шукають пригод. Ключове для фентезі поняття квесту (сповнена пригод подорож-пошук, подорож у пошуках пригод) розвивається вже у лицарських романах, які, на думку фахівців, багато чим завдячують бретонським ле.

Власне фантастичними можна вважати близько третини історій збірки Марії Французької. У ле «Гіжмар» фігурують чарівні тварина і корабель, зачарована сорочка; «Бісклаврет» – це історія про перевертня. «Ланваль» і «Йонек» розробляють мотив зустрічі людей з представниками Інакшого світу. В першій з цих двох історій йдеться про кохання між лицарем і дівочою з Авалону, у другій – про кохання жінки і лицаря-сокола.

¹⁵ *Mendlesohn F. Rhetorics of Fantasy / F. Mendlesohn. – Middletown, Connecticut: Wesleyan Univ. Press, 2008. – P. 115.*

Прикметно, що Марія Французька далека від демонізації надприродних істот. Сам факт їх «іншосвітного» походження або незвичайні властивості не є для неї негативними маркерами. Критерії оцінки базуються, передовсім, на моральних якостях і поведінці персонажів у конкретній ситуації, незалежно від їхньої сутності.

Змалювання фейрі в її текстах як істот загадкових, зовнішньо прекрасних і наділених магічною силою, близьке до моделей кельтської міфології, а позитивна оцінка (визнання за ними лицарських чеснот, милосердя й мудрості) дозволяє побачити у героях «Ланваля» та «Йонека» віддалених «предків» ельфів Дж.Р.Р. Толкіна.

Фейрі у ле Марії Французької ніколи не називаються такими прямо, отримуючи, натомість, непрямі позитивні характеристики. Прихильне ставлення авторки до своїх незвичайних персонажів проявляється, зокрема, в тому, що вона змальовує їх добрими християнами. Приміром, ельфійський король Мульдумарек, перевертень, який вперше прилітає до героїні ле «Йонек» у подібі великого темного птаха (в основі оповіді – прадавній казковий сюжет про чарівного нареченого), визнає себе християнином і навіть – знов змінивши подобу! – приймає Святе Причастя без жодної шкоди для себе. У його чарівному місті є християнські церкви, дзвонять дзвони, його самого по смерті ховають у монастирі, а у фіналі оповіді абат шанобливо демонструє могилу короля-перевертня його коханій та їхньому сину.

Натомість в анонімних ле початку XIII ст. лицарі-фейрі отримують негативні характеристики, а історії куртуазного кохання перетворюються на трагічні історії зваблення. Фейрі як позитивний герой у наративному поетичному творі XIII ст. – це Оберон, король ельфів у французькій шансон-де-жест «Гюон з Бордо».

I. Історико-літературний процес

Отже, як демонструє наведений вище огляд, специфіка відбору та інтерпретації сюжетів і персонажів, промовисто свідчить на користь зарахування «Ле» Марії Французької до парадигми фентезійної літератури як одного з перших творів, що містить паростки тенденцій, котрі згодом отримали повноцінний розвиток у т. зв. «високому фентезі».

На завершення хотілося б висловити надію, що «Ле» Марії Французької, визначна літературна пам'ятка XII ст., яка досі не привертала спеціальної уваги вітчизняних науковців, зацікавить дослідників фентезі, для якого вона, як свідчать чимало англомовних текстів XX ст., залишається важливим й актуальним інтертекстом.

II. Україна в контексті європейського Відродження

УДК: 821.161.2:801.73

*Левченко Наталія
(Харків)*

Біблійна герменевтика в літературних текстах європейського Ренесансу та українського Бароко

Вперше в українських медієвістичних студіях була зроблена спроба комплексного вивчення місця та ролі біблійної герменевтики в літературі європейського Ренесансу та українського Бароко.

Розуміння біблійного тексту зіткнулось із можливістю різних тлумачень слова-знаку, слова-алегорії чи слова-символу як структуриантів окремої мовної фігури, уривку чи всього тексту. Біблійна герменевтика пропонувала як один із засобів, що має усунути непевні категорії розуміння, поняття однозначності в межах біблійного канону.

Новий погляд у тлумаченні християнських догм запровадив Лоренцо Валла своєю теорією про притаманний людині потяг до насолод.

Українська барокова література «апологію насолоди» засвоїла як одну із важливих тем. Через призму епікурейських ідей, реабілітованих для християнського світу Лоренцом Валлою, барокові автори пояснювали нові гуманістичні ідеї про сутність людської особистості, про взаємини окремої людини з Богом та іншими людьми.

Ключові слова: *біблійна герменевтика, література європейського Відродження, література українського бароко, слово-знак, слово-алегорія, слово-символ, евдемонізм, гедонізм.*

II. Україна в контексті європейського Відродження

Інтенсивного розвитку біблійна герменевтика набула в епоху Відродження передовсім завдяки закоріненню в античну філологічну герменевтику та активізації перекладів Святого Письма національними мовами.

Українське літературознавство поки що не системно, а лише спорадично звертається до вивчення біблійної герменевтики, завдяки якій відбувалося тлумачення прихованих, складних для миттєвого, безпосереднього розуміння сенсів Святого Письма.

Сучасна наука з огляду на недосказаність і тенденційну заангажованість усталених наукових методологій дослідження в недалекому минулому переживає процес реконструкції традиційних наукових дискурсів та імпульсує переосмисленнями наукової спадщини радянських часів, реабілітаціями раніше заборонених і тому забутих теорій, концепцій, наукових галузей, осягненнями тепер доступного світового наукового досвіду, апробаціями нових методологічних схем і прийомів.

Науковці нової доби, здебільшого, відмовляються від закостенілих догм і канонів у процесах наукового аналізу буття, культури, літератури, вдаючись до пошуків нових оригінальних форм осмислення й вивчення предмету дослідження. «Філософська опозиція епістемологія – герменевтика, потужний філологічний поворот у науковій сфері, герменевтизація когнітивних практик сучасної науки спричинили підвищений інтерес до філології, зміщення епіцентру досліджень до гуманітарної сфери – від науки про природу до науки про людину у напрямку релятивістських концепцій стосовно нинішньої екзистенційної ситуації. Одночасно відбувається пошук надійних констант, які могли би стати відправними точками й основою нових теорій,

звернення до забутих цінностей та ідеалів».¹

З огляду на те, що було вилучено біблійні тексти з культурологічного та наукового дискурсу, зокрема, закрито українським літературознавцям доступ до вивчення Біблії та її впливу на формування літератури, образів, сюжетів, методологій прочитання тексту, утворилося провалля у філології, яке намагалися заповнити «різноманітними штучними теоріями, що зводилися до трактування духовних явищ як «примітивного мітологічного мислення, релігійної обмеженості; історичні постаті та події, описані в Біблії прирівнювалися до античних мітів»,² залишається ще ціла низка питань, які вимагають подальших ґрунтовних студій, серед яких проблема біблійної герменевтики у складі української давньої літератури та впливу на її розвиток античних та європейських гуманістів, чим і визначається актуальність даного дослідження.

Питання біблійної герменевтики на сьогодні вивчено почасти, зокрема, в роботах Н. Алексеєнко (Левченко),³ М. Багалія,⁴ Архиепископа Ігоря Ісіченка,⁵

¹ Лановик З. Біблія в герменевтичному універсумі філологічної гуманітаристики і актуальні проблеми біблійної герменевтики // *Sacrum i Bіблія в українській літературі.* – Lublin, 2008. – С. 672.

² Там само –С. 672.

³ Алексеєнко Н. [Левченко Н.] Біблійна герменевтика в українській бароковій прозі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – «Українська література». – Харків, 2001. – 20 с.; Алексеєнко Н. [Левченко Н.] Біблійна герменевтика в українській бароковій прозі // *Біблія і культура: Збірник наукових статей.* – Чернівці, 2000. – Вип. 2. – С. 18-23; Левченко Н. Старозавітна префігурація Новозавітної історії в бароковій екзегетиці // *Література. Фольклор. Проблеми поетики: Зб. наукових праць.* Вип. 28. – Ч. 1 / Редкол.: А. В. Козлов (відп. ред.) та ін. – Київ, 2007. – С. 177-185; Левченко Н. Архетип фігури, знаку, символу в прозі Г. Сковороди // *Ze studiów nad literaturami i językami wschodniosłowiańskimi.* – Zielona Góra, 2008. – С. 9-19; Левченко Н. Ієрархія біблійних образів у екзегетичній практиці Григорія Сковороди // *Актуальні проблеми слов'янської філології: Міжвуз. зб. наук. ст. / Відп. ред. В. А. Зарва.* – Київ : Освіта України, 2008. – Вип. XIX : Лінгвістика і літературознавство. – С. 472-477;

II. Україна в контексті європейського Відродження

Б. Криси,⁶ З. Лановик,⁷ О. Матушек,⁸ Н. Поплавської,⁹
В. Сулими,¹⁰ М. Сумцова,¹¹ С. Сухаревої,¹² Л. Ушкалова,¹³

Левченко Н. Рецепція Біблії в дихотомічній сенсовій вертикалі вербальних знаків алегоризуючої свідомості Бароко: Григорій Сковорода // *Sacrum і Біблія в українській літературі* / За ред. І. Набитовича. – Lublin, 2008. – С. 387-399; *Левченко Н.* Sensus plenior як сакральна парадигма біблійної герменевтики в українській бароковій прозі // *Sacrum і Біблія в українській літературі* / За ред. І. Набитовича. – Lublin, 2008. – С. 123-135; *Левченко Н.* Художня модель сакральної антропології в літературі українського бароко // *Питання літературознавства: науковий збірник* / Гол. ред. О. В. Червінська. – Чернівці, 2010. – Вип. 80. – С. 107-115; *Левченко Н.* Григорій Сковорода. Повна академічна збірка творів ред. проф. Леонід Ушкалов // *Roczniki humanistyczne: Slowianoznawstwo*. Lublin: Towarzystwo Naukowe KUL, 2011. – Т. LIX. – Zeszyt 7. – S. 228-237; *Левченко Н.* Біблійна герменевтика в давній українській літературі. – Харків : Майдан, 2018. – 392 с.

⁴ *Багалій Д.* Український мандрований філософ Григорій Сковорода. Передмова П. Майданченко. 2-е вид., випр. – Київ : Кобза : Орій, 1992. – 472 с.

⁵ *Ісіченко Ігор, арх.* Війна барокових метафор. «Камінь» Петра Могили проти «підзорної труби» Касіяна Саковича–. Харків : Акта, 2017. – 348 с.

⁶ *Криси Б.* Пересотворення світу. Українська поезія. XVII–XVIII століть. – Львів : Свічадо, 1997. – 214 с.

⁷ *Лановик З.* Hermeneutica Sacra. Монографія. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – 587 с.

⁸ *Матушек О.* Проповіді Лазаря Барановича в дискурсі українського Бароко. – Харків : Майдан, 2013. – 359 с.

⁹ *Поплавська Н.* Полемісти. Риторика. Переконавання. (Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст.) : Монографія. – Тернопіль : ТНПУ, 2007. – 379 с.

¹⁰ *Сулима В.* Біблія і українська література : навч. посіб. – Київ : Освіта, 1998. – 400 с.

¹¹ *Сумцов М.* Иннокентий (Гизель): (К истории южнорусской литературы XVII века) // *Киевская старина*. – 1884. – Т. 10. – № 10. – С. 183-226; *Сумцов Н.* К истории южнорусской литературы XVII века. Иоанникий Галятовский. – Киев, 1884. – 91 с.; *Сумцов Н.* К истории южнорусской литературы XVII ст. – Харьков, 1885. – Вып. I : Лазарь Баранович. – 183 с.; *Сумцов Н.* Характеристика южнорусской литературы XVII века // *Киевская старина*. – 1885. – Т. XI. – Янв. – С. 1-18.

¹² *Сухарева С.* Біблійний вимір української польськокомовної прози поберестейської доби. – Луцьк : РВВ «Вежа» Волинського національного університету ім. Лесі Українки, 2008. – 248 с.

¹³ *Ушкалов Л.* Світ українського бароко. Філологічні етюди. – Харків : Око, 1994. – 112 с.; *Ушкалов Л.* Сковородинівський ейдос самопізнання в

Д. Чижевського¹⁴ та ін. Тлумачення біблійних текстів розглядається тут як один із засобів художнього зображення, осягнення, переконання, спрямування.

Метою нашої статті є визначення основних аспектів біблійної герменевтики в літературних текстах Ренесансу та їхнього впливу на поетику творів епохи Бароко.

Взявши свої початки від античної, юдейської та середньовічної християнської традиції тлумачення тексту, процес формування герменевтики, вилився у складний і неоднозначний шлях, на якому кожна історична епоха формувала власні екзегетичні методи, створювала свої моделі та вносила корективи.

Наприклад, особливим етапом розвитку герменевтичної традиції став період середньовічної християнської герменевтики, який означений як «конфлікт» між Новим і Старим Заповітом. Новий Заповіт використовувався як ключ до Старого Заповіту, тексти якого прочитувалися через призму пришествя Месії. Християнство почало процес визначення свого ставлення до античної спадщини, що дало поштовх розвитку герменевтики. Герменевтика цього часу виконувала роль допоміжної дисципліни теології.

Герменевтичний напрямок в галузі тлумачення Біблії звався екзегезою, яка слугувала підтвердженням позицій авторитету Біблії. У пізньому Середньовіччі, коли «життя було просякнuto релігією до такої міри, що виникала постійна загроза зникнення відстані між земним і духовним»,¹⁵ біблійна екзегеза стала

контексті українського літературного бароко // III Міжнародний конгрес українців. Літературознавство. – Київ : Обереги, 1996. – С. 302-308; Ушкалов Л. Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. – Харків : Акта, 2001. – 221 с.

¹⁴ Чижевський Д. Український літературний барок. Нариси. – Харків : Акта, 2003. – 460 с.

¹⁵ Квіт С. Основи герменевтики : Навч. посібник для вузів. – Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2003. – С. 25.

II. Україна в контексті європейського Відродження

авторитетним підтвердженням позиції подвійного авторства Біблії.

Для гуманістів Відродження біблійна герменевтика стала методом розуміння і перекладу пам'яток античної культури національними мовами.

Ренесанс оновив інтерес до античних авторів, їх творів, та моделей тлумачення текстів: «Турбота про букву і дух класичних текстів, їх мовну справність й повноту розуміння <...> поставили на порядок денний розробку мистецтва тлумачення <...>».¹⁶

Як наслідок, герменевтика розділилася на *hermeneutica sacra*, основним завданням якої було канонічне тлумачення біблійних текстів, що повинно було точно збігатися з установленими Церквою канонами, і *hermeneutica profana*, в межах якої інтерпретувалися літературні твори світського характеру.

Розвиток профанної герменевтики спонукав до збільшення досліджень загальної теорії тлумачення. Одним із перших кроків до створення теоретичних моделей тлумачення тексту стала розвідка І.К. Данхауера «*Hermeneutica sacra*» (1654), який мислив герменевтику як науку про інтерпретацію, у своїх визначеннях відштовхувався не виключно від іудео-християнської екзегетики, а ще й від коментарів до творів Аристотеля і медичних трактатів Галена, від тлумачення на документи юриспруденції.¹⁷

Взявши за основу методу античної філологічної герменевтики, біблійна герменевтика внесла власні корективи в її структуру шляхом зміни предмета тлумачення. Інтерпретація літературних текстів мала вільний характер, що ж до інтерпретації текстів Святого

¹⁶ Земляной С. Герменевтика и проблема понимания // Проблемы и противоречия буржуазной философии 60–70-х гг. XX века. – Москва : Наука, 1989. – С. 238.

¹⁷ Там само. – С. 235.

Письма, то велося зіставлення наслідків тлумачення, які практично задовольняли здійснення релігійних культів, тому навколо принципів та методів тлумачення велося гостра боротьба. Однодумці об'єднувалися в школи та вели полеміку з антиномічними вченнями.

Уже в перших богословських школах зароджуються протилежні напрямки герменевтики. Олександрійська школа тяжіла до алегоричного тлумачення Святого Письма, відповідно до якого текст Святого Письма визнавався притчею-іносказанням, що продукує багатозначність сприйняття.¹⁸ Антіохійська школа сповідувала буквально-історичний сенс прочитання тексту Біблії, який передбачав дослівне прочитання біблійних сюжетів як точних типів-образів майбутнього.¹⁹ Така протипокладна сенсова дихотомія зіграла величезну роль як у богословських, так і в загально-гуманітарних дискусіях, оскільки окреслювала різне ставлення до поняття «сенс».

Контроверсійність сенсів тлумачення Біблії зняла Каппадокійська школа шляхом синтезу двох протилежних екзегетичних метод. Каппадокійські богослови допускали буквальний сенс прочитання Біблії, якщо він спрацьовував на користь конкретного змісту Слова Божого, і застосовували символічний сенс до біблійних притч, загадок, темних місць, мудрих висловів тощо.²⁰ Канон тлумачення Біблії був затверджений на Тридентському Соборі між 1545 та 1563 роками і мав чотири засідання. «В основу християнської основи теології та гомілетики лягла іудейська теологічна традиція прискіпливого витлумачення Біблії до букви

¹⁸ Саврей В. Александрийская школа в истории христианской мысли. – Москва : Издательство Московского университета, 2012. – С. 163.

¹⁹ Там само. – С. 62.

²⁰ Саврей В. Каппадокийская школа в истории христианской мысли. – Москва : Издательство Московского университета, 2012. – С. 143.

II. Україна в контексті європейського Відродження

включно. Від часів Філона Олександрійського, який перебував на межі гебрайського та грецького світів і долучив до іудейської традиції античний досвід тлумачення, аналіз Біблії здійснювався на різних рівнях: екзегетичному (врахування символічного змісту), алегоричному (врахування іносказання), буквальному (врахування історичних реалій), тропологічному (врахування психологічного стану душі віруючого), аналогічному – як образ і відблиск Царства Небесного. Таку практику адаптували й середньовічні християнські теологи».²¹

Канон тлумачення Біблії віддавна передбачав однозначність висловів і непомильність розуміння тексту, що уточнювався й коментувався в межах герменевтичного вчення. Розуміння біблійного тексту зіткнулось із можливістю різних тлумачень слова-знаку, слова-алегорії чи слова-символу як структурантів окремої мовної фігури, уривку чи всього тексту. Біблійна герменевтика пропонувала як один із засобів, що має усунути непевні категорії розуміння, поняття однозначності в межах біблійного канону. «Рязнозначність тлумачень, як думали, постає через кривотлумачення, бо справжнє тлумачення має бути одним і останнім – таким же певним, як і реалізований у тексті задум автора. Тож від Античності й до Просвітництва до уваги брали тільки канон, за яким можна дізнатися, котрому з можливих способів тлумачення улягає певний текст або його вислів. Зазначимо: притому вважали, що і буквальний сенс і переносний – тільки один, однозначний. Отже, треба лише вміти обрати слушну норму тлумачення, ідентифікувати відповідну риторичну фігуру, щоб

²¹ Поплавська Н. Українська полемічно-публіцистична проза кінця XVI – початку XVII ст. : сучасна рецепція та реінтерпретація : дис. д-ра філол. н. – Тернопіль, 2008. – С. 63.

урешті, витлумачивши, відрізнати сенс від фальшивих, безсенсовних тлумачень».²²

Екзегети Святого Письма радили шукати в його тексті, як і в будь-якому іншому творенні Бога, подвійну природу – тілесну й духовну, що потягло за собою розподіл на буквальный (sensus litteralis) і духовний (sensus spiritualis) сенси тлумачення священних текстів.

Новий погляд у тлумаченні християнських догм запровадив Лоренцо Валла своєю теорією про притаманний людині потяг до насолод. Тим часом як ортодоксальний християнин прагнув уникати швидкоплинних земних радощів з метою набуття вічних радощів неба, Лоренцо Валла заявляв: «Багато людей неохоче відмовляються від земних благ, бо вважають, що тілесна насолода зі смертю тіла ніколи не повернеться».²³

Вихоплюючи окремі фрази із вчення Лоренца Валли, дійсно можна зарахувати його до прихильників заснованого давньогрецьким філософом, учнем Сократа Аристипом з Кирени гедонізму, в основі якого лежить задоволення (насолода) або уникнення страждань і який категорично відкидала середньовічна християнська церква.

Киренаїки, які були послідовниками Аристида, дотримуючись сократівської настанови на раціоналістичне самоопанування особистості, вбачали сенс гедонізму в пошуках життєвого шляху, сповненого фізичних насолод з огляду на їхню рівноцінність з насолодами духовними. Ба більше, вони закликали віддавати перевагу саме тілесним втіхам тут і зараз, які, на їхню думку, структурували уявлення про щастя.

²² Богачев А. Філософський початок герменевтики (До історії визначення герменевтичного досвіду) // Філософська думка, 2011. – № 5. – С. 66.

²³ Валла Л. Об истинном и ложном благе. О свободе воли–. Москва : Наука, 1989. – С. 246.

II. Україна в контексті європейського Відродження

Разом з тим, досвід свідчив, що тіло відкрите не лише для насолод, а й для страждань. Тілесні страждання поділяє душа. Оскільки нічого вищого за задоволення вони не визнавали, уникнення страждань шляхом смерті уявлялося їм цілком легітимним виходом із межових ситуацій.

Звісно, що практичне втілення гедоністичних настанов спонукало киренаїків до заперечення грецьких богів, які жили, на думку Теодора Безбожника, лише в людській уяві, чи породжувало зневіру в можливості досягнення щастя і схиляння до смерті, котра легша за життя і може звільнити від страждань (Гегесій Смертепроповідник).

Продовжуючи традиції гедонізму, Епікур змістив акценти з тимчасових окремих насолод на більш піднесені, духовно насичені, тривалі задоволення, які не виснажують душу, а навпаки дозволяють їй досягти глибинного стану виняткового спокою, незбуреності, атараксійного блаженства. Отже, погляди Епікура сягнули в етику щастя глибше, аніж гедонізм киренаїків у сферу евдемонізму, прихильники якого цілковито не ототожнювали топосів щастя і насолоди. На відміну від гедоністів, евдемоністи розглядали щастя ширше за індивідуальну насолоду. Вони розцінювали щастя як здатність отримувати задоволення шляхом досконалого облаштування внутрішнього світу людини та її стосунків з іншими. Лише добродісна людина, що спроможна гармонійно розвиватися, може, зрештою, стати щасливою з огляду на її вміння приносити насолоду іншим людям.

Звісно, що у середньовічному християнстві не могло знайтися місця для гедонізму. Лише за часів Відродження ідеї гедонізму в пом'якшеній епікурейській моделі евдемонізму знайшли втілення в творчості Лоренца Валли, який зазначав: «Якщо ті самі блага, які є на землі, повернуться на небо вічними, то менш важким було б

терпеливе очікування... Відповідаю: чим більше ми віддамо Богові, тим різноманітнішим буде блаженство. Усе має бути повернене більшою мірою, із прибутком».²⁴

Основними фундаментальними цінностями людини й суспільства Лоренцо Валла вважав нематеріальні блага особистості, що сягають всіх галузей її діяльності, розвитку і реалізації, які, разом з тим, зумовлюють духовно-моральний потенціал суспільства.

З метою підтвердження власної позиції щодо поцінування духовних цінностей Лоренцо Валлі довелося реабілітувати філософію Епікура, погляди якого на людину й світ християнське середньовіччя оголосило безбожними й аморальними. З етики Епікура він запозичив усвідомлення обов'язковості чеснот для отримання насолоди, сприймання злодіяння як страждання, необхідності правильного вибору: уникаючи незначних насолод, відкритися для великих, приймаючи малі страждання, усунути великі.

У своєму діалозі «Про істинне і хибне благо» Лоренцо Валла подав визначення епікуреїзму як ідеалу безтурботного спокою, що досягається особистістю в процесі атараксійного ухилення від світу. Залежність людини від світу, з одного боку, виражається в стражданнях через незадоволення бажань, а з іншого – в хибних уявленнях, які породжують різноманітні страхи. Щоб досягти відчуття щастя необхідно лише навчитися долати безглузді пристрасті та необґрунтовані страхи.

Лоренцо Валла сформулював «апологію насолоди», яка стала одним із найважливіших принципів моралі, де насолода розумілася ним не як виключно задоволення окремих низинних плотських потреб, а як гармонія духовних і тілесних начал, рівною мірою притаманних людині і тому для неї обов'язкових. Ба більше, він

²⁴ Валла Л. Об истинном и ложном благе. О свободе воли. – Москва : Наука, 1989. – С. 246.

II. Україна в контексті європейського Відродження

остерігав людей від сповідання лише плотських насолод: «Необхідно відзначити, що хоча я говорив, що насолода або задоволення завжди є благом, прагну я все ж таки не до насолоди, а до Бога. Насолода є любов, і Бог дає цю насолоду».²⁵

Таким чином, Лоренцо Валла називає справжньою насолодою ту насолоду, яку душа відчуває в раю.

Українська барокова література «апологію насолоди» засвоїла як одну із важливих тем. Через призму епікурейських ідей, реабілітованих для християнського світу Лоренцом Валлою, барокові автори пояснювали нові гуманістичні ідеї про сутність людської особистості, про взаємини окремої людини з Богом та іншими людьми.

Наприклад, не визнаючи філологічного методу тлумачення Біблії, до якого схилився Лоренцо Валла, Григорій Сковорода, який сповідував суцільну алегорезу Святого Письма, не відкидав автаркійну етику європейського гуманіста.

Важливим складником сквородинівської гевристики стало його вміння узгоджувати різні вірші Святого Письма так, що *«вторий Стих есть Истолкователем перваго»*.²⁶ Це означає, що Біблія тлумачить тут сама себе.

Однак, зустрічаються випадки, коли спорідненість значень не мала зовнішньої точки перетину. Так, наприклад, тожсамість образів Адама, Мойсея, Христа, Епікура будується автором не на зовнішній схожості, вираженій вербально, а на внутрішньому зв'язку між ними.

Старозавітній образ Мойсея Сковорода, з одного боку, розглядає як прообраз Новозавітного Ісуса Христа,

²⁵ Там само. – С. 39.

²⁶ *Сковорода Г.* Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків : Майдан, 2010. – С. 266.

тобто як «месійний тип»²⁷, і устами Луки стверджує: «Мойсей прообразовал Христа, Сына Божія»,²⁸ а з другого – як руйнацію традиційної префігурації, вкладаючи протилежний зміст в уста Памви: «Сама Евангелская Премудрость вот что говорит! «Аще бысте вѣровали Мойсеови, вѣровали бысте без сумненія и мнѣ...». Видиши, что разумѣть Мойсея есть то разумѣть Христа, и Мойсей закрылся в Евангеліи так, как Евангеліе пожертво Мойсеовыми Книгами, которых оно есть Лѣтораслью».²⁹

Отож, Сковорода шукає навзаємну подібність двох біблійних образів, «не поєднаних поміж собою ані причиновим, ані часовим зв'язком, – залежність, що її взагалі не сила встановити раціональним шляхом у горизонтальній площині».³⁰ Як зауважував Умберто Еко: «Подібність (чи аналогія) незалежно від свого етимологічного статусу цікава тоді, коли вона виняткова, бодай в межах певного опису».³¹ Якщо тут Сковорода розглядає Мойсея та Христа, як взаємозамінні чинники, то далі він конкретизує свою думку й заявляє: «Мойсей и ХРИСТОС Одно <...>. Если б ты узнал Мойсея, узнал бы и Христа. Или если б Христа узнал, узнал бы и Мойсея<...>».³² Таким чином, «протагоніст сковородинівського діалогу знімає «префігуральну» протипокладеність Закону та Благодаті. Обставини Різдва

²⁷ Ушкалов Л. Біблійна герменевтика Григорія Сковороди на тлі українського барокового богомислення // Збірник Харківського історико-філологічного товариства : Нова серія. – Харків, 1999. – Т. 8. – С. 32.

²⁸ Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків : Майдан, 2010. – С. 294.

²⁹ Там само – С. 295.

³⁰ Ауэрбах Э. Мимесис. Изображение действительности в западноевропейской литературе. – Москва: Прогос, 1976. – С. 91.

³¹ Еко У. Надінтерпретація текстів // Інтерпретація і надінтерпретація. – Львів : Літопис, 1998. – С. 662.

³² Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків : Майдан, 2010–. С. 296.

II. Україна в контексті європейського Відродження

Христового та народження Мойсея розглядаються тут як «річеві гомологізми», що мають на меті ще раз засвідчити: Мойсей та Христос – одне й те саме, а отже – «анти типи», «прообрази», «віце фігури», сонячної «фігури» – «архетипу».³³

Руйнацію традиційної «префігуральної» моделі у її первинній формі засвідчують роздуми Сковороди про подібність першої людини і боголюдини – Адама і Христа. *«Взгляните на самаго Адама; припомните, что значит сей из глины выльпленный человек? Бог на глину смотрѣть не терпит: “не соберу соборов их от кровей...”. И так, сия обветшалая фигура, конечно, образует того человека, и “что есть человек, яко помниши его...”. Сей болв[ан] ведет за собою того мужа, который его создал, да образует стѣнью своею величїе его. <...>*

“Горняя мудрствуйте”. Что больше говорит? “По образу Божїю сотворите его”. Хоть по образу, хоть вначалѣ, до образует стѣнь того единого мужа, кой есть НАЧАЛО и КОНЕЦ.

Теперь наш Адам вкуснѣе здѣлался: был он глиняный только, а теперь и дух жизни внутрь его есть; был один земный, а нынѣ в одно лицо соединился и небесный:

“Сниде, яко дождь, на руно”.

Затаскал было и задавил перстный.

Всѣ родове от Адама до ХРИСТА – образы и тѣни суть великія Божїя, посему род Божїй называется.

*Каждое сего рода лицо, будто ложесна разверзает, когда исходит из него первородное оное единачало».*³⁴

³³ Ушкало Л. До питання про сквородинівську ноематику: префігуральні терміни // Пам'яті Григорія Сковороди : Матеріали наукової конференції, присвяченої 275-й річниці від дня народження українського філософа та поета / За ред. Л. Ушкалова. – Харків, 1998. – С. 157.

³⁴ Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків : Майдан, 2010. – С. 581.

Пов'язуючи два образи, Адама та Христа, в один образ «мужа, кой есть начало и конец», Сковорода підкреслює їхню тожсамість, уникаючи протипокладності «антитип» – «тип», закладеної, на думку П. Рікера, ще апостолом Павлом, який Адама вважав антитипом, тобто образом того, хто повинен прийти. «Гріхопадіння Адама, – підкреслює філософ, – як і пришествя Христа, розколює історію надвоє; ці дві схеми все більше й більше накладаються одна на одну, як протипокладні образи; і якщо легендарне досконале людство є предтечею гріхопадінню, то людство кінця часів наслідує риси архетипної Людини.

Саме спираючись на цей сенсовий вузол, буде, крок за кроком, визначатися поняття першородного гріха в тому вигляді, в якому його заповідав Церкві сам Августин».³⁵

Очевидно, спираючись на думку Лоренцо Валли про руйнування реальної єдності світу за допомогою моральних категорій добра і зла, яке і стало початком історії гріхопадіння людства, його первородним гріхом, Г. Сковорода в своїй екзегетичній системі образу Адама відводив роль антипода Христа.

Сковородинівська теорія тожсамості образів також виходить за межі біблійного тексту, коли екзегет прирівнює на основі рис премудрості та душевного спокою Христа й Епікура, якого більшість українських барокових письменників вважали за безбожника з огляду на його пристрасть до насолоди.³⁶

Отож, «автаркійні інтенції яскраво втілюються у славнозвісному сквородинівському образі Христа як

³⁵ Рикёр П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике / Пер. с франц. вступит. ст. И. Вдовиной. – Москва : Академический проект, 2008. – С. 40.

³⁶ Кониський Г. Філософські твори : у 2 т.; [ред. кол. : М. М. Верников та ін.] – Київ : Наукова думка, 1990. – Т. 1. – С. 401; Яворський Стефан. Камень вѣры. – Київ : Друкарня Києво-Печерської лаври, 1730. – С. 72.

II. Україна в контексті європейського Відродження

єврейського Епікура:

*Хочеш ли жить в сласти? Не завидь ниждѣ.
Будь сыт з малой части, не убойся вездѣ.
Плюнь на гробныя прахи и на дѣтскія страхи;
Покой – смерть, не вред.
Так живал афинеискій, так живал и еврейскій
Епикур – Христос.³⁷*

При цьому, акценти значень біблійних «архетипів», «типів», «антитипів» зміщуються. У поданій тріаді образів архетипом виступає Премудрість як предковічний «природный Его [Бога – Н. Л.] есть портрет и печать»,³⁸ Епікур – типом, як доновозавітне втілення премудрості, хоча він і не належить до біблійних образів, а Христос – антитипом як особа Нового Заповіту, на якій виповнилася премудрість, «здѣлавшись богочеловѣком».³⁹

Порівнюючи Епікура та Христа, Сковорода розбиває вщент традиційну барокову апологію плачу,⁴⁰ втілену в скорботній постаті Ісуса.⁴¹

Л. Гоготішвілі помічав каркас бахтінської ідеї в архетипному зближенні «векторів «сміх – смуток» та «зовні – зсередини», без обґрунтування її філософського і конкретно-історичного змісту, але лише можливість порушення такої проблеми уже говорить про те, що карнавальна і поліфонічна концепції Бахтіна не абсолютно розірвані одна з одною, а скоріш за все

³⁷ Ушкалов Л. Григорій Сковорода і антична культура. – Харків : Знання, 1997. – С. 71.

³⁸ Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків : Майдан, 2010. – С. 216.

³⁹ Там само – С. 217.

⁴⁰ Baranowicz Łazarz. Nowa miara starey wiary. – Nowgorod- Siewierski, 1676. – арк.3 зв.

⁴¹ Радивилівський Антоній. Огородок Маріи Богородици. – Київ : Друкарня Києво-Печерської лаври. – Арк. 359; Радивилівський Антоній. Вѣнец Христов. – Київ : Друкарня Печерської лаври, 1688. – С. 335.

цілеспрямовано створювалися <...> як корелюючі описання двох історично конкретних форм проявлення одного й того ж інваріантного архетипу».⁴²

Зображаючи одночасно образ Христа як апологію плачу і символ радості, українські барокові письменники також вбачають у ньому ознаки інваріантного месійного архетипу.

Наголошуючи на тому, що Христос є символом радості, Сковорода услід за Барановичем, Максимовичем та Радивиловським, проводить паралель між образом Христа та Ісаака, який «*значить радость*».⁴³ «*И, конечно, что бедныи ни мало не вникнули внутрь себе, кои Христа с его друзьями называют Меланхоликом. Отсюда рождается и несмысленный тот вопрос: смѣялся ли когда Христос? Сей вопрос весьма схож с премудрым сим: бывает ли когда горячее Солнце? Что ты говориши? Христос есть сам Авраамов сын, Исаак, то есть Смѣх, Радость и Веселіе, Сладость, Мир и Празденство*».⁴⁴

«У кожному тексті є потенційна часова послідовність».⁴⁵ Пов'язуючи образи Мойсея, Христа й Епікура, життя яких протікало в різних часових просторах, в один тожсамий образ на основі радості й Премудрості, Сковорода руйнує часові площини виміру буття: минула, теперішня, майбутня, – рамок яких дотримувалися українські барокові письменники: «*Дѣлится же время на три части: на мимошедшее,*

⁴² Гоготшивили Л. Непрямое говорение. – Москва: Языки славянских культур, 2006. – С. 215.

⁴³ Максимович Іоан. Богородице Дѣво книга нареченна, от Троицы Пресвятыя пред вѣки сложенна. – Чернігів: Друкарня Троїцько-Іллінського монастиря, 1707–. Арк. 118.

⁴⁴ Сковорода Г. Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків: Майдан, 2010. – С. 330.

⁴⁵ Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів: Літопис, 1996. – С. 267.

II. Україна в контексті європейського Відродження

настоящее и будущее»⁴⁶, причому «Сиче настоящее жизни нашей «нынѣ» нѣсть стоящо, но непрестанно текущо, и есть то наше «нынѣ», аки предѣл между мимошедшим и грядущим временем».⁴⁷ Сковорода зазначає, що такий розподіл часу виправдовується лише земними вимірами, а час – величина позаземна. «Кто может объяснить, Что значит Время, если не приникнет в Божественную Высоту? Время, Жизнь и Все прочее в Богѣ содержится».⁴⁸ Сам же Бог безначальний і безконечний, а у Бога «тисяча літ, – немов день» (Пс. 89, 4). Спираючись на те, що «ідея «безначальності істини» була здавна відома в Україні»,⁴⁹ Сковорода уникає історичного дискурсу і зводить тисячі років до єдиної точки-образу, а також розкриває точку-образ як тисячі років. Сковорода навертає «темний» біблійний текст на його автентичей сенс, повертаючи його до алегоричного тлумачення, яке й актуалізує текст для сучасного йому розуміння, «для того, щоб скасувати альтернативність минулого і знову зробити сучасною єдину, неодмінно чинну істину канонічного тексту».⁵⁰

«Вся Библия есть Узел и узлов цепь. Вся в одном узлѣ и в тмах тем узлов».⁵¹ Сковорода-екзегет намагається розв'язати ці понятійні вузли та усвідомлює, що в Біблії «самый послѣдній голосок или слово дышет

⁴⁶ *Димитрій (св. Димитрій Ростовський)*. Розыск о расколнической брынской вѣрѣ. – Київ : Друк. Києво-Печерської Лаври, 1748. – Арк. 205.

⁴⁷ Там само – Арк. 205.

⁴⁸ *Сковорода Г.* Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків : Майдан, 2010. – С. 258.

⁴⁹ *Ушкалов Л.* Григорій Сковорода і антична культура. – Харків : Знання, 1997. – С. 12.

⁵⁰ *Яусс Г.* Естетичний досвід і літературна герменевтика // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 282.

⁵¹ *Сковорода Г.* Повна академічна збірка творів / За редакцією проф. Леоніда Ушкалова. – Харків : Майдан, 2010. – С. 604.

СИМВОЛОМ или зависит от него».⁵² Аби пояснити теологічний зміст Божеських тайн, закритих у біблійних символах і образах, Сковорода подає таку структуру образу: «А естли разсудить, тогда каждый образ есть трое, т.е. простый, образующий и образуемый. Например, хлѣб простый, хлѣб образующий и хлѣб ангельскій. “Не о хлѣбѣ единѣм жив будет человек».

Грозд простый, образующий и веселящий. «Вино веселит сердце человека». «Кровь гроздову пяху вино».

Небо простое, образующее и небо небесе. Так как круг в колеси – Солнце в Солницѣ.

«Небо небесе Господеви».

И думаю: в сію-то силу сказывает Приточник: «К словесем мудрых прилагай твое ухо, да разумѣеши, яко добра суть. Ты же напиши я себѣ трижды (на сердце твоем), ести, де, хочеш совѣта смысла и разума».⁵³

Отже, за допомогою таких моделей Сковорода втілює евідемонізм Епікура в адаптованому Лоренцо Валлою варіанті, створює новий текст-світ, переслідуючи мету зробити біблійний текст екзистенціально приступним для своїх сучасників шляхом до радості, насолоди, істинного щастя в Богові та з Богом.

⁵² Там само.

⁵³ Там само.

III. Шекспірівський дискурс

УДК: 82.09:Шек.07

*Марінеско Вікторія
(Запоріжжя)*

Особливості літературно-критичної та біографічної «іконізації» образу Великого Барда у просторі шекспірівського дискурсу XVII–XIX ст.

Стаття окреслює основні етапи структурування інтересу до постаті видатного англійського драматурга Вільяма Шекспіра, висвітлюючи його кореляцію з інтелектуально-культурним контекстом доби. Образ Шекспіра як геніального творця, що втілює в собі безмежну жагу авторефлексії, розглядається як традиційний. У сучасному інтелектуальному просторі Вільям Шекспір постає культурною іконою, а його образ – це своєрідний інваріантний стереотип митця. З'ясування специфіки його формування і структурування дозволяє визначити особливості процесу іконізації канонічної особистості та глибше зрозуміти специфіку літературного процесу.

З цією метою авторка прослідковує зростання інтересу до Шекспірової біографії і літературного доробку в англійському культурному просторі в діахронії, приділяючи увагу усім трьом основним потокам шекспірівського дискурсу: креативно-художньому, інтерпретаційному та комунікативно-прагматичному. Дослідниця виокремлює найбільш значні віхи формування канонічного образу Шекспіра, починаючи з процесу націоналізації та експорту «автентичного» Шекспіра, що розпочався у XVII ст., і закінчуючи остаточною іконізацією постаті геніального драматурга в рамках другої фази рецепції Шекспіра в Європі, «поза критикою», коли Шекспір перетворюється на еталон естетичного досягнення.

Особливу увагу у статті приділено пошуків біографічної складової шекспірівського дискурсу у ХІХ столітті.

***Ключові слова:** іконізація, шекспірівський дискурс, біографія, рецепція, канонічний образ, традиційний образ.*

Кожна нова епоха створює свій канон традиційних образів: вони приходять із літератури минулих століть, зазнаючи трансформацій та осучаснення, або ж з'являються з "культурного коловороту", породженого черговим зсувом, чи навіть зіткненням цивілізаційних нашарувань. У сучасній літературі таким традиційним образом став письменник, творець, який втілює у собі безмежну жагу авторефлексії, властиву постмодерній добі. Напевно, серед видатних письменників, що відійшли у вічність, немає жодного, чий образ не оживав би у творчій фантазії їхніх колег. І хоча це явище не є новим, правомірно говорити про його надзвичайну актуальність саме сьогодні. Голландська дослідниця А. Фоккема наголошує, що образ літератора без зайвих перебільшень можна назвати традиційним для постмодернізму¹.

У сучасному інтелектуальному просторі своєрідною культурною іконою виступає Вільям Шекспір. Його образ – це своєрідний інваріантний стереотип митця. З'ясування специфіки його формування і структурування дозволить визначити особливості процесу іконізації канонічної особистості та глибше зрозуміти специфіку літературного процесу. Саме цим і обумовлюється **актуальність** даного дослідження.

Мета цієї статті полягає в тому, щоб висвітлити основні етапи структурування інтересу до Шекспірової постаті, акцентуючи увагу на його кореляції з

¹ Fokkema A. The Author: Postmodernism's Stock Character / A. Fokkema // The Author as Character: Representing Historical Writers in Western Literature / [ed. by P. Franssen, T. Hoenselaars] – Madison, NJ : Fairleigh Dickinson University Press, 1999. – P. 41.

III. Шекспірівський дискурс

естетичною атмосферою та світоглядними уявленнями певної культурної епохи

На думку бельгійського науковця Д. Делабастіти, умовно можна виділити дві основні форми "матеріалізації" рецепції Шекспіра. Перша – це особистісне сприйняття творчості й постаті Великого Барда реципієнтами, серед яких вчений виокремлює тих, хто творить тексти (до них правомірно було б віднести письменників, режисерів та ін.), і тих, хто їх репродукує (акторів, перекладачів, читачів та ін.). Другою формою рецепції він називає тексти в широкому семіотичному розумінні (усні тексти, тексти вистав, музика, кіно та ін.)². Ці дві форми нерозривно пов'язані, адже світогляд творців текстів неодмінно відбивається у самих текстах, які, в свою чергу, впливають на світоглядну орієнтацію сприймаючої свідомості. Тож певні рецептивні тенденції постійно мігрують, згасають або інтенсифікуються, формуючи тим самим шекспірівський дискурс.

Специфіку структурування цього рецептивного феномена досліджує Ю. Черняк. Він визначає шекспірівський дискурс як сукупність інтерпретаційних стратегій, мисленнєвих практик, інтелектуально-духовних продуктів (літературних творів, сценічних вистав, кіноверсій, інших артефактів, найрізноманітніших проявів інтертекстуальності, філософських, естетичних, психологічних, соціально-політичних та ін. ідей), що з'явилися і продовжують з'являтися в процесі комунікації, породжуваної Шекспіровим словом³. Шекспір при цьому, на думку українського науковця, виступає "засновником

² *Delabastita D. Anthologies, Translations, and European Identities / D. Delabastita // Shakespeare and European Politics / [ed. by D. Delabastita, J. De Vos, P. Franssen]. – Associated University Press, 2008. – P. 347.*

³ *Черняк Ю.І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики "Гамлета" В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Ю. І. Черняк ; НАН України, Ін-т л-ри ім. Т.Г. Шевченка. – К., 2011. – С. 7.*

дискурсивності, своєрідним інтелектуальним натхненником, чия постать і художня спадщина стимулюють невпинне розгортання мисленневої стихії"⁴.

У структурі шекспірівського дискурсу Ю. Черняк виокремлює три потоки: креативно-художній, інтерпретаційний та комунікативно-прагматичний. Креативно-художній потік включає в себе ті культурні артефакти, що інтертекстуально пов'язані з Шекспіровою творчістю ("Гертруда і Клавдій" Дж. Апдайк, "Чорний Принц" А. Мердок тощо). До інтерпретаційного потоку слід відносити продукти герменевтичної діяльності перекладачів, дослідників, режисерів, акторів. В рамках комунікативно-прагматичного потоку Шекспірова постать і літературні образи зазнають емблематизації і починають використовуватись у найрізноманітніших сферах повсякденного життя задля задоволення певних практичних потреб (вжиток алюзій до Шекспірових сюжетів, згадки персонажів і цитат із його творів у сфері реклами, політики, публіцистики)⁵.

Історично первинним був інтерпретаційний потік, адже ще за життя Шекспіра численними були відгуки на його творчість (М. Драйтон, Р. Ковел, Г. Гарві, Т. Вівер, Д. Девіс, Т. Фрімен). Спроби більш вільної театральної та літературної інтерпретації Шекспірових текстів поклали початок формуванню та розвитку креативно-художнього потоку. Тут можна згадати, приміром, німецькомовну п'єсу невідомого автора "Покаране братовбивство" (*Der bestrafte Brudermord*) (1710), яку іноді розглядають як трансформований варіант Шекспірового "Гамлета", адаптований до смаків аудиторії німецького популярного театру. Комунікативно-прагматичний потік почав формуватися завдяки діяльності німецьких романтиків, які перетворили постать Шекспіра на культурну ікону. А

⁴ Там само. – С. 7.

⁵ Там само. – С. 8.

III. Шекспірівський дискурс

в ХХ ст. ця постать перетворюється на такий собі культурний лейбл, що засвідчує високу якість, актуальність і певну універсальність мистецького продукту.

Розглядаючи рецепцію В. Шекспіра в аспекті діахронії, Д. Делабастіта виокремлює декілька стадій Першу вчений називає націоналізацією та експортом "автентичного" Шекспіра. Вона починається у XVII ст., коли із завершенням епохи Ренесансу Англія постає одним із перших прототипів могутньої європейської держави-нації і використовує літературу як засіб формування національної самосвідомості⁶. В цей час Шекспіра було визнано національним англійським поетом.

Слід зауважити, що в XVII ст. Шекспірів доробок сприймався як масштабне культурне надбання лише у мистецьких колах та серед представників еліти. Як пише Г. Тейлор: "Тоді Шекспір ще не став частиною інтелектуальної інструментарію кожного освіченого англійця"⁷. Але вже молодші сучасники постійно вшановували його як видатного поета і драматурга.

Період 1642–1660 років, коли, як відомо, театральне мистецтво в Англії перебувало під заборонаю, став для Шекспіра часом своєї "культурної амнезії". Останнє видання його п'єс вийшло у 1632 році, і за ті вісімнадцять років, що пройшли до офіційного відкриття театрів, було надруковано лише три його п'єси: "Венеціанський купець" (1652), "Отелло" (1655) і "Король Лір" (1655). У 1655 році також вийшла друком його поема "Збезчещена Лукреція". Що стосується біографії драматурга, то за часів Реставрації читачам були відомі лише три речі: він народився у Стретфордї,

⁶ *Delabastita D. Anthologies, Translations, and European Identities ...* – P. 349.

⁷ *Taylor G. Reinventing Shakespeare. A Cultural History From the Restoration to the Present / G. Taylor.* – London : Hogarth Press, 1990. – P. 34.

він актором і мав за стандартами тогочасної високої культури доволі низький рівень освіти⁸.

Але з плином часу Шекспір повернувся на театральну сцену Лондону. У боротьбі за увагу аристократичної аудиторії і самого Карла II. В. Давенант змушений був братися за переробку драм Шекспіра, адаптуючи їх до смаків свого глядача. Ця адаптація була доволі істотною, що зумовлювалося не тільки новою аудиторією, але і новими театральними конвенціями.

Першою суттєвою зміною стала поява жінок серед акторів. По-друге, все більш важлива роль у виставі відводилась музиці. І зрештою, саме тоді почали активно використовуватись яскраві багаті декорації, які мали уподібнювати театр до королівського двору. Тож не дивно, що, навіть ті фрагменти Шекспірових п'єс, які залишалися не переробленими, сприймалися тепер зовсім по-іншому.

Популярність численних переробок добре знайомих Шекспірових сюжетів можна пояснити за допомогою теорії читацького сприйняття, запропонованої У. Еко. Згідно з нею, читацький загальний поділяється на два типи реципієнтів – наївний та зразковий (досвідчений). Читачеві другого типу сама ідея переробки класичного матеріалу імпонує насамперед тим, що надає можливість побачити знайомий текст у дещо новому світлі. Як пише У. Еко: "Процедури повторення одного й того ж типу здатні породити досконалість або банальність: вони можуть змусити адресата вступити в конфлікт як із самим собою, так і з інтертекстуальною традицією в цілому; вони можуть дати йому розраду, проектування і безпроблемне впізнавання"⁹.

⁸ Так само. – Р. 12.

⁹ *Еко У.* Інновація и повторение. Между эстетикой модерна и постмодерна [Електронний ресурс] / У. Эко. – Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Eko/Inn_Povt.php.

III. Шекспірівський дискурс

Досвідчений театрал отримував насолоду вже тільки від того, що впізнавав шекспірівський сюжет і помічав ті художні стратегії, які були застосовані при його адаптації. Наївний глядач також не залишався байдужим, однак його більше хвилювали не естетичні, а події перипетії. Можливо, саме тому найбільш високо поцінованими серед Шекспірових творів були трагедії, сповнені високих почуттів, запеклої боротьби і нерозв'язних конфліктів.

У своєму щоденнику відомий тогочасний політик С. Піпс наголошував, що вартими уваги є лише "Гамлет" і "Отелло", тоді як "Сон літньої ночі" є недоладним, а "Генріх IV" взагалі містить тільки одну достойну промову. Утім, на його думку, навіть "Отелло" не витримує порівняння з сучасними творами¹⁰.

Відвертої критики Шекспір зазнав і з боку Т. Раймера, який у роботі "Короткий огляд трагедії" (1692) назвав "Отелло" "кривавим фарсом, прісним і позбавленим смаку"¹¹. Однак за ренесансного драматурга вступився відомий англійський літератор Дж. Драйден, який у листі до Дж. Денніса (1694) наголосив: "Шекспір був генієм у цій царині [трагедії – **В. М.**]; і, як ми знаємо, що б не казав М-р Раймер, сам геній є набагато більшою чеснотою (якщо я можу так його назвати), аніж усі інші таланти разом узяті"¹². Далі Драйден влучно і дотепно додає: "Ви бачите, якого успіху цей вчений критик досяг у світі завдяки знеславленню Шекспіра. Майже усі недоліки, які він віднайшов, і справді мають місце; але хто

¹⁰ *Peypys S. Diary* [Електронний ресурс] / *S. Peypys*. – Режим доступу : <http://www.peypys.info>.

¹¹ *Rymer T. Othello: A Bloody Farce* / T. Rymer // *The Critical Works of Thomas Rymer* / [ed. by C. Zimansky]. – New Haven : Yale University Press, 1956. – P. 164.

¹² *Letters of Literary Men. Sir Thomas More to Robert Burns* / [ed. by F. A. Mumby]. – Kessinger Publishing, 2004 – P. 126.

буде читати Раймера і забуде про Шекспіра?"¹³. Згодом Дж. Денніс і Ч. Гілдон підтримали Драйдена у прагненні захистити Шекспіра, і це поклало початок "памфлетній війні", яка продовжувалась аж до 1712 року.

Ставлення до Шекспіра як до беззаперечного літературного авторитету, якого, щоправда, при потребі можна підлаштовувати до сучасних смаків, обумовило активне використання та переробку Шекспірового сюжетно-образного матеріалу за часів Реставрації.. Ось як характеризує цей період Г. Тейлор: "Реставрація відрізнялась від наступних епох тільки тим, що процес адаптації був усвідомленим, відвертим, безсоромним. Більш пізні епохи також будуть заново винаходити Шекспіра; але – на відміну від відверто лицемірної Реставрації – вони будуть просто заперечувати той факт, що вони взагалі його адаптують"¹⁴.

Хоча протягом XVII ст. Шекспір часто перебував під загрозою "колективного забуття", що зумовлювалося низкою соціокультурних чинників, саме ця доба започаткувала певні рецептивні тенденції, які й сьогодні формують біографічний, літературний, критичний, науковий, мистецький шекспірівський дискурс.

З поверненням до влади Карла II в Англії відбулась не тільки політична, але й літературна "реставрація" – з вигнання повернувся і Вільям Шекспір. Перша наукова монографія, присвячена дослідженню виключно Шекспірової творчості, називалась "Shakespeare Restored" ("Шекспір відновлений", 1726). Подібним чином, до речі, сучасні вчені і митці пропонують нові інтерпретації й відкриття "справжнього" Шекспіра, образ якого нібито був хибно відтворений попередниками.

У XVIII ст. в Англії розпочинається та швидко набирає обертів процес іконізації Шекспіра, який

¹³ Там само. – Р. 126.

¹⁴ Taylor G. Reinventing Shakespeare ... – Р. 20.

III. Шекспірівський дискурс

охоплює усе ширші верстви населення. Вже у 1709 році була створена перша біографія В. Шекспіра, написана Ніколасом Роу для шеститомного видання творів драматурга. За словами Д. Бевінгтона, це було перше справжнє видання, яке містило повне зібрання творів зі списком персонажів до кожної п'єси, редакторською правкою, осучасненим правописом і коментарем. На той час Шекспір вже вважався одним із найвидатніших англійських письменників, а отже, заслуговував на те, щоб його тексти редагувалися подібно до текстів античних класиків, і більш того, він став вартий серйозного біографічного опису¹⁵.

Біографічне есе Ніколаса Роу умовно можна назвати першою літературною біографією Шекспіра. Оскільки автор мав намір спиратися лише на наявні відомості про життя Шекспіра, то створення цілісної біографії на такій фрагментарній основі виявилось неможливим. Отже йому довелося підлаштовувати свою оповідь під обрану концепцію. Крім того, Роу свідомо домислював певні деталі життя Барда, аби представити його постать у вигідному світлі в очах пуританської читацької аудиторії. Саме так з'явилась історія про те, що молодий Шекспір нібито зв'язався з поганою компанією, брав участь у браконьєрстві та змушений був тікати від переслідувань Т. Люсі. Цим Н. Роу намагався деякою мірою виправдати недостойну поведінку "представника середнього класу", який залишив родину та подався до Лондона. Ця легенда, зрештою, настільки сподобалася високоморальній публіці, що протягом усього століття вона прикрашалась та обростала романтичними подробицями¹⁶.

Окрім "біографічного" повороту в розвитку шекспірівського дискурсу XVIII ст. було позначене ще

¹⁵ *Bevington D. Shakespeare and Biography / D. Bevington. – Oxford University Press, 2010. – P. 15.*

¹⁶ *Taylor G. Reinventing Shakespeare ... – P. 77.*

однією важливою тенденцією. До цього часу літературна критика займалась здебільшого тим, що вишукувала в текстах Шекспіра слабкі місця, адже Шекспірова творча манера жодною мірою не вкладалася в "прокрустове ложе" Аристотелевих приписів. Але тепер вектор естетичної оцінки кардинально змінився. Причиною стала поява у 1674 році англійського перекладу праці грецького критика Лонгіна "Peri hupsous" ("Про високе", I ст. н. е.), яка була забутою за часів Середньовіччя та Ренесансу. Спираючись на згаданий переклад, вчений В. Сміт обґрунтовував думку про те, що іманентна геніальність твору є більш важливою, аніж дотримання жанрових конвенцій. Отже, Шекспірова практика гібридизації жанрів не повинна становити проблеми в очах літературної критики, оскільки його твори безперечно є зразками мистецької величі. Саме з того часу починається традиція не тільки ігнорувати структурні недоліки та звеличувати найбільш вдалі пасажі, а й перетворювати Шекспірові текстів на зібрання афоризмів і цитат¹⁷.

Літератори (Дж. Аддісон, А. Поуп) пов'язували велич Шекспірового слова з "природністю" його драматургійного таланту. А Поуп у передмові до шеститомного видання творів Шекспіра характеризує драматурга, як "природного генія": "У його персонажах стільки самої природи, що здається образливим називати їх її копіями. Персонажі інших поетів завжди так схожі один на одного, ніби автори запозичили їх один у одного, а значить, і ліпили по одному зразку. Отже, кожен з них є лише відображенням відображення. Але у Шекспіра будь-який герой так само неповторний, як дійові особи

¹⁷ Hopkins D. 'The English Homer': Shakespeare, Longinus, and English 'neo-classicism' / D. Hopkins // Shakespeare and the Classics / [ed. by C. Martindale, A. B. Taylor]. – Cambridge University Press, 2011. – P. 268–270.

III. Шекспірівський дискурс

самого життя, – двох однакових не знайдеш"¹⁸. Втім, як людина хоче приборкувати сили природи та перетворювати дикі ліси на упорядковані парки, так і А Поуп намагався "причесати" твори Шекспіра. Він ще більш завзято, аніж Роу, видаляв фрагменти з "поганою граматиною, поганою логікою, поганим розміром і поганими манерами"¹⁹. Згодом такий його підхід був розкритикований (Л. Теоболд), але свого часу Поупу вдалося ввести практику вільного поводження укладачів, редакторів і перекладачів з текстами Шекспіра, яка періодично застосовувалась в різних культурно-історичних умовах аж до другої половини ХХ ст.

Поява нових видань Шекспірових творів стимулювала у ХVIII ст. розвиток літературно-критичної складової шекспірівського дискурсу. Загалом можна виокремити два основні напрямки: літературна критика як складова паратекстуального видавничого апарату та літературна критика як реакція на тенденції театральних адаптацій і переробок. Разом з тим, наприкінці згаданого століття зароджуються два нових, як на ті часи, дослідницьких вектори: обрання об'єктом аналізу окремих шекспірівських персонажів ("Есе про драматичний образ Сера Джона Фальстафа" (1777) М. Моргана) та поглиблене вивчення художньої образності й стилістичних особливостей творів ("Зразок коментаря до Шекспіра" (1794) В. Вайтера).²⁰

Поряд зі зростаючою популярністю у літературних та літературознавчих колах, Шекспір-драматург стає незаперечним символом англійського театру. У 1736–1737 роках у Лондоні було створено "Шекспірівський

¹⁸ *Pope A. Preface to Shakespeare* [Електронний ресурс] / A. Pope. – Режим доступу : <http://andromeda.rutgers.edu/~jlynch/Texts/pope-shakespeare.html>.

¹⁹ *Taylor G. Reinventing Shakespeare ...* – P. 82.

²⁰ *Matheson T. Critical History* / T. Matheson // *The Oxford Companion to Shakespeare* / [ed. by M. Dobson, S. Wells]. – Oxford University Press, 2001. – P. 97.

жіночій клуб" (Shakespeare Ladies Club), який значною мірою сприяв театральному "відродженню" таких забутих п'єс, як "Цимбелін", "Король Джон", "Багато галасу з нічого", "Генріх V", перша частина "Генріха VI", "Перікл". Як пише Г. Тейлор, у ті часи жінки загалом відіграли важливу роль у збереженні й зміцненні статусу Шекспіра як англійського класика²¹.

Зростаюча популярність Шекспіра яскраво відбилась у написаному С. Джонсоном поетичному пролозі, який видатний актор Д. Гаррік продекламував з нагоди відкриття театру на Друрі Лейн (1747)²². У цьому тексті відчуваються ті тенденції сприйняття постаті Шекспіра, які стали провідними для наступних століть. Джонсон називає Шекспіра безсмертним і пише про те, що драматург зміг скористатися у своїй творчості кожним відтінком різнокольорового життя, силою своєї уяви створити нові світи. Автор свідомо гіперболізує поетичну силу Шекспіра, підкреслюючи, що весь світ для нього є замалим і, навіть, сам Час не в змозі наздогнати його. Для Джонсона головними ознаками Шекспірового таланту є правда і пристрасть.

Тогочасні літературні твори засвідчують шанобливе ставлення до Великого Барда не тільки з боку митців-інтелектуалів, але й більш широких читацьких кіл. Досить красномовним у цьому плані є уривок із роману Г. Філдінга "Амелія": "Цей Шекспір, я бачу, був славний малий! – Вигукнув полковник. – І до того ж, зрозуміло, дуже непоганий поет. Адже це, здається, Шекспір написав п'єсу про Готспера? Ви повинні пам'ятати ці рядки. Я затвердив їх майже напам'ять, тому що ніколи не пропускав цю п'єсу, якщо її давали в театрі в той час,

²¹ Taylor G. Reinventing Shakespeare ... – P. 93.

²² Johnson S. Prologue Spoken by Mr. Garrick at the Opening of the Theatre-Royal [Електронний документ] / S. Johnson. – Режим доступу: <http://www.bartleby.com/333/76.html>.

III. Шекспірівський дискурс

коли я бував в Лондоні: "Йй-богу, я на місяць блідолиций // Стрибнути ладен, тільки б домогтися // Ясної честі там, або важком // На дно морське поринути²³" і ... і ... право, забув, які там далі слова; пам'ятаю тільки, – там йдеться про те, щоб не дати своєї честі піти на дно. О, це чудово сказано! Я стверджую, будь я проклятий, що людина, яка написала такі рядки, найбільший поет на світі. Скільки тут гідності й енергії у вираженні думки, будь я проклятий!"²⁴ Про загальний інтерес до Шекспіра свідчить також цитата з роману О. Голдсмита "Векфільдський священик": "Вони тільки і розмовляли що про світ та світське життя; торкнулися також інших модних тем, як-то живопис, благородні смаки, Шекспір і музичні склянки"²⁵.

Яскравою ілюстрацією того пієтету, з яким англійці ставились до свого великого співвітчизника, може слугувати приклад, який наводить у своїх спогадах німецький вчений і філософ Георг Ліхтенберг. У 1770-ті роки він відвідав Лондон, переглянув виставу "Гамлет" з Девідом Гарріком у головній ролі і так описав власні враження від великого монологу "Бути чи не бути": "... він справляє безмірно більше враження, аніж можна було б очікувати від розмірковування над проблемами самогубства і смерті у трагедії; і це тому, що велика частина аудиторії не тільки знає його напам'ять так само добре, як і молитву Господню, але слухає його, так би мовити, так, ніби це і є "Отче наш" ... з відчуттям урочистості й побожності, які не будуть зрозумілі тим,

²³ Шекспір В. Генріх IV. Перша частина / Вільям Шекспір / Переклад Д. Паламарчука. // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. – Київ: «Дніпро». – Т. 3. – С. 177.

²⁴ Филдинг Г. Амелия. [Електронний документ] / Г. Филдинг. – Режим доступу: http://www.lib.ru/INOOLD/FILDING/fielding5_1.txt.

²⁵ Голдсмит О. Векфильдский Священник. [Електронний документ] / О. Голдсмит. – Режим доступу: <http://lib.ru/INPROZ/GOLDSMIT/goldsmith.txt>.

хто не знає Англії. На цьому острові Шекспір не тільки відомий, він богоподібний; афоризми з його творів можна почути усюди; я сам чув їх на засіданні парламенту ... Так його ім'я пов'язане з найбільш серйозними думками; люди співають про нього та запозичують пісні з його творів, і як наслідок, багато хто з англійських дітей дізнаються про нього раніше, ніж вивчать абетку і символ віри"²⁶.

У панорамі європейської рецепції Шекспіра ХІХ ст. посідає особливе місце, адже в цей час він був визнаний як позачасовий геній, своєрідна культурна ікона. Для співвітчизників він, крім того, став ще й вершинною точкою розвитку національної культурної традиції та ідеальним втіленням англійськості. Англійські романтики ХІХ ст. постійно читали та коментували Шекспіра, обираючи його твори за своєрідний поетичний еталон, на який слід орієнтуватись, але перевершити який неможливо.

В. Гезлітт, зокрема, писав: "Якщо ми хочемо зрозуміти силу людського генія, то маємо читати Шекспіра. Якщо ми хочемо побачити мізерність людської вченості, то можемо вивчати його коментаторів"²⁷. Це висловлювання, що відверто возвеличує поетичний геній і високо підносить його над будь-якою спробою критики, яскраво характеризує другу фазу рецепції Шекспіра в Європі, якій Б. Енглер дав влучну назву "поза критикою": коли Шекспір "із об'єкта критики перетворився на її мірило"²⁸.

²⁶ *Lichtenberg G.C.* On David Garrick as Hamlet in his own adaptation at the theatre Royal, Drury Lane, London / G. C. Lichtenberg // *Shakespeare in the theatre. An anthology of criticism* / [ed. by S. Wells]. – Oxford : Clarendon Press, 1997. – P. 26.

²⁷ *Hazlitt W.* Table-Talk / W. Hazlitt. – Kessinger Publishing, 2004. – P. 71.

²⁸ *Енглер Б.* Пасажі, якими ми живемо: Шекспір у європейській культурі // *Шекспірівський дискурс.* – Запоріжжя, 2010. – Вип. 1. – С. 173.

III. Шекспірівський дискурс

Розвиток тогочасної шекспіроцентричної літературної критики йшов у двох магістральних річищах. Перший потік представлений працями, які можна назвати "поетичним": він торкався структурних і стилістичних особливостей Шекспірових текстів. Другий потік – "психологічний" – фокусував увагу на особливостях характеротворення. Т. де Квінсі, приміром, своє есе "On knocking at the gate in Machbeth" (1823) називав зразком психологічної критики. В. Гезлітт також працював у цьому напрямку, доповнюючи свої дослідження рецензіями відгуками на театральні вистави. Дж.Кітс приділяв багато уваги Шекспіру у власних творах і листах, а також розробляв теорію "негативної спроможності", намагаючись обґрунтувати творчу продуктивність стану непевності, загадковості, сумніву, коли людина не відчуває дратуючого прагнення звернутися до фактів і розуму. Теорія Кітса яскраво ілюструє романтичну тенденцію надання пріоритету уяві і поетичному генію Шекспіра перед інтелектуальною глибиною його творів²⁹.

Суттєвий вплив на характер рецепції Шекспіра в Англії ХІХ ст. справили політичні перипетії у Франції, зокрема, революція кінця ХVІІІ ст. Англійська інтелектуальна еліта тієї доби асоціювала себе з образом Гамлета, який вагається і розмірковує, але не вдається до конкретних рішучих дій. Так, англійці протиставляли себе французам, залучаючи при цьому для осмислення актуальних проблем Шекспірів твір як філософсько-аналітичний інструмент. До речі, необхідно відзначити, що такий підхід був досить характерним для романтиків в цілому. Для них література була дзеркалом, яке

²⁹ *Matheson T. Critical History / Tom Matheson // The Oxford Companion to Shakespeare / [ed. by M. Dobson, S. Wells]. – Oxford University Press, 2001. – P. 97.*

відображало саме те, що їх цікавило і хвилювало, а, отже, і їх самих.

Серед шекспіроцентричних розмислів англійських романтиків найбільш репрезентативною є концепція С.Т. Колріджа³⁰, який відзначав, що в ньому самому є щось від Гамлета. На його думку, Гамлету вистачало запалу тільки на те, щоб прийняти якнсь рішення, але бракувало сил для того, щоб здійснити свій задум. Аналізуючи цей образ, С.Т. Колрідж оминав увагою цілу низку подій у шекспірівській трагедії, які показують Гамлета людиною дії: він вступає у відкриту конфронтацію з королівським двором, зустрічається з привидами наодинці, вбиває Полонія, прирікає на смерть Розенкранца і Гільденстерна, кидається у бій з піратами, перемагає Лаерта на дуелі, вбиває Клавдія. Думається, що для С.Т. Колріджа шекспірівський герой став віддзеркаленням і своєрідним виправданням політичної нерішучості його власного покоління.

Дж. Кітс у цьому плані пішов ще далі, поєднавши в одне ціле образ Гамлета і образ Шекспіра: "Його дні були ненабагато щасливішими, ніж у Гамлета, який, можливо, був більше схожий на Шекспіра в його повсякденному житті, ніж будь-який інший з його персонажів"³¹. Себе самого Кітс також асоціював із Гамлетом: "Серце Гамлета так само сповнене страждань, як і моє..."³². Із цього виходить рівняння, в якому Кітс дорівнює Гамлету і одночасно Шекспіру, тобто Дж. Кітс і є Шекспір. Таке ототожнення було доволі природним, оскільки, порівнюючи себе із загальноновизнаним генієм, Дж. Кітс ніби наближався до нього. Отже виходить, що романтики

³⁰ *Coleridge S.T. Lectures and Notes on Shakspeare and Other English Poets / S. T. Coleridge. – London : George Bell and Sons, 1904. – P. 531.*

³¹ *The letters of John Keats 1814-21 / [ed. by H. E. Rollins]. – London : Cambridge University Press, 1958. – Volume 2. – P. 115–116.*

³² *Ibid. – P. 312.*

III. Шекспірівський дискурс

самі ідеалізували Шекспіра, ставили його на недосяжний п'єдестал, а потім намагалися дотягнутися до нього.

Окрім Колріджа й Кітса про Гамлета також писали В. Вордсворт, В. Гезлітт, Ч. Лемб та інші англійські романтики. Як зауважує Г. Тейлор, цитуючи Шекспіра, романтики вводили фрагменти з його творів у своє життя, листи, есе і вірші. При цьому, на відміну від літераторів XVIII ст., які зазвичай звеличували цілі пасажі, представники XIX ст. найбільше полюбили окремі фрази³³.

Яскравою ілюстрацією висказаного є діалог між двома молодими чоловіками в романі Дж. Остин "Менсфілд-Парк". На фразу Едмунда: "Адже ми самі не знаємо, як знайомимося із Шекспіром. Для англійця він є невід'ємною частиною душі", Генрі відповідає: "Усі ми, без сумніву, певною мірою знайомі з Шекспіром із малих років. Прославлені місця з його творів наводяться усіма авторами ледве не в кожній другій книзі, яку ми відкриваємо, і всі ми говоримо його словами, повторюємо його порівняння, користуємося його описами"³⁴. Думається, що вже у цьому вартовому поваги захопленні рядками англійського генія укорінена одна з основних тенденцій рецепції Шекспіра в XX ст. – емблематизація образів і мотивів, перетворення цитат з його творів на афоризми "невідомого автора", які вживаються у повсякденному мовленні й масовій культурі без жодної референції до джерела.

Тут необхідно вказати на той факт, що романтичні тенденції, які інтенсивно розвивались на початку XIX ст., згодом були майже точно віддзеркалені реалістами: якщо романтики вважали достовірність і опору на факт при дослідженні творчості Шекспіра надокучливими,

³³ Taylor G. *Reinventing Shakespeare ...* – P. 107.

³⁴ Остин Дж. Мэнсфилд-Парк / Джейн Остин; [пер. с англ. Р. Облонской]. – СПб : Азбука-Классика, 2009. – С. 358.

нудними і зайвими, то реалісти навпаки спирались на дослідження документів, свідочств, історичний пошук. В середині XIX ст. відбулась спроба організаційної консолідації – у 1840 році було засноване Шекспірівське товариство, а потім у 1873 році з'явилося Нове шекспірівське товариство. Втім, незмінним залишився той ентузіазм, з яким Шекспіра вивчали і цитували (Ш. Бронте, Ч. Діккенс, Дж. Еліот та ін.). Цитування актуалізувалося тепер не стільки на експліцитному рівні у вигляді атрибутованих цитат, скільки на рівні імпліцитному, глибинному, в рамках якого шекспірівська інтертекстуальність перетворювалася на одну з основних поетикальних властивостей тексту.

Доволі цікавою особливістю шекспірівського дискурсу в XIX ст., якій зазвичай у шекспірознавчій літературі приділяється небагато уваги, було підвищення загального інтересу до творчості англійських літераторів, а отже й до їхніх літературних життєписів. Можливо, це було пов'язано з процесами консолідації нації через посередництво національної культури і літератури. У будь-якому випадку, спільнота починає все частіше читати сонети Спенсера і Мільтона, що інспірує інтерес і до Шекспірових сонетів, які до того залишалися на периферії читацьких вподобань. Як здавалося тогочасній публіці й дослідникам, сонети Шекспіра були глибоко біографічними. В. Вордсворт у своєму так званому "сонеті про сонет" ("Не зневажай сонет", 1827) писав, що сонет – це ключ, яким Шекспір відкрив своє серце³⁵. Такий підхід спровокував бажання дізнатися більше про самі сонети та особистість їх автора, поклавши початок підкреслено біографічному дослідницькому вектору інтерпретації Шекспірової спадщини.

³⁵ *Wordsworth W. Scorn Not the Sonnet // The Complete Poetical Works* [Електронний документ]. – London : Macmillan and Co., 1888 – Режим доступу : <http://www.bartleby.com/145/ww725.html>.

III. Шекспірівський дискурс

Ще наприкінці XVIII ст. були здійснені перші спроби систематизувати твори Шекспіра за хронологією. Готуючи до видання зібрання творів Шекспіра, цією проблемою зацікавився Е. Малоун. У 1778 році він виклав свої погляди у розвідці "Спроба встановити порядок, у якому були створені п'єси, які приписують Шекспіру". Пізніше він спробував створити повноцінну біографію Шекспіра, втім вона залишилася не завершеною. Підхід Е. Малоуна відрізнявся прагненням відділити достовірні факти від домислів і вигадок. Але сам дослідник не зміг уникнути впливу усталених традицій, оскільки при редагуванні Шекспірових текстів сам змушений був спиратися на роботи попередників.

У XIX ст. вивчення біографії Шекспіра продовжили такі дослідники, як Е. Дауден, Дж.О. Холлівел-Філіпс, С. Лі. Ірландський науковець, віце-президент Нового шекспірівського товариства, Е. Дауден у біографічній розвідці "Шекспір: критичне дослідження його світогляду та мистецтва" (1875) проводив паралелі між подіями в особистому житті Шекспіра та його творчою еволюцією. А у книзі "Шекспір" (1877) він виокремив чотири етапи розвитку творчості ренесансного втора: "у майстерні" (оволодіння майстерністю драматурга), "у світі" (вивчення історії, політики, навколишнього світу), "із глибин" (розуміння сутності зла і страждання) і "на висоті" (розуміння сили каяття та прощення)³⁶. Ця теорія, хоч і була розкритикована як "ненаукова", все ж таки суттєво вплинула на уявлення сучасників Даудена про творчість Шекспіра. Вона започаткувала більш глибоке дослідження веселих комедій, похмурих комедій, великих трагедій і романтичних драм, а згодом відбилася у творчості Г. Ібсена, Дж. Джойса і Б. Шоу. Саме вона була покладена в основу таких визначних праць, як

³⁶ *Matheson T., Dowden E. / The Oxford Companion to Shakespeare / [ed. by M. Dobson, S. Wells]. – Oxford University Press, 2001. – P. 113–114.*

"Вільям Шекспір" (1896) Г. Брандеса і "Шекспірівська трагедія" (1904) А.С. Бредлі.

Вагомий внесок у розвиток шекспірівського дискурсу кінця ХІХ ст. зробив Дж.О. Холлівел-Філліпс, який не тільки став одним із засновників Шекспірівського товариства, а й доклав руку до організації музею в будинку Шекспіра у Стретфорд-на-Ейвоні. Результати його роботи були викладені в "Огляді життя Шекспіра" – доволі ґрунтовному виданні, яке виросло з початкових 192 сторінок першої публікації у 1881 році до 848 сторінок у 1887 році³⁷.

Тривалий час офіційним життєписом Шекспіра вважалася біографічна праця сера Сідні Лі "Життя Шекспіра" (1898). Першим поштовхом до її створення послужила стаття С. Лі для "Словника національної біографії". На думку сучасників, саме вона стала взірцем виваженого балансу між оглядом фактів і обговоренням творчих досягнень³⁸.

Отже, у ХІХ ст. значно пошвавились як літературно-критична та театральна, так і біографічна складові шекспірівського дискурсу. Інтерес до Шекспіра як національного генія обумовив потребу систематизації й осмислення (як наукового, так і літературного) тих відомостей про життя драматурга, які були наявні на той час, а також стимулював подальші дослідницькі пошуки. Біографічні нариси стали більш академічними, все більше уваги приділялося фактам, їх теоретичній обробці та узагальненню. І хоча біографії ХІХ ст. вибудовували занадто тісні зв'язки між життєвими і творчими перипетіями Шекспіра, їхня інноваційна та аналітична значимість не викликає жодних сумнівів.

³⁷ Wells S. Biographies of Shakespeare // The Oxford Companion to Shakespeare / [ed. by M. Dobson, S. Wells]. – Oxford University Press, 2001. – P. 45.

³⁸ Matheson T., Dowden E. // The Oxford Companion to Shakespeare ... – P. 253.

УДК: 821.111+82'06/31

Klein Holger
(Salzburg, Austria)

Robert Nye's *Falstaff* as Creative Reception of Shakespeare

Кляйн Хольгер. «Фальстаф» Роберта Ная як креативна рецепція Шекспіра.

Стаття присвячена історичному роману «Фальстаф», що належить перу Роберта Ная, відомого як автор творів історіографічної метапрози про Шекспіра. Цей роман стоїть осторонь основного корпусу творів Р. Ная, оскільки у ньому, на відміну від інших творів англійського постмодернізму, представлена біографія фікційного персонажа. У статті визначається та обґрунтовується особливе місце цього роману у літературному доробку письменника. Крім того, в ній окреслюються специфічні риси Фальстафа-наратора, головна з яких полягає у тому, що герой не сам записує свої спогади, а надиктовує їх. Роман аналізується з урахуванням наступних аспектів: сюжетно-структурної специфіки, інтертекстуального характеру та впливу шекспірознавчого компоненту на рецепцію цього постмодерного тексту. Глибокий текстовий аналіз дозволяє автору статті окреслити специфічні риси Найєвого Фальстафа та відокремити цього персонажа від створеного Шекспіром прототипу.

Ключові слова: Роберт Най, Вільям Шекспір, Фальстаф, інтертекстуальність, металітература, біографія.

I. Introduction

Nye's *Falstaff*¹ won the Hawthornden Prize and the *Guardian* Fiction Award in 1976 and shares with Brian

¹ A radio version by David Buck was broadcast on Radio 3 and later staged at The Fortune in 1981 and by the RSC in Stratford in 1994; see: Matcham, Robert. "Robert Nye". *Book and Magazine Collector* 180 (1999), 82, als Allen,

Moore's *The Doctor's Wife* the 1976 slot in Burgess's 99 *Novels* (112f.). It belongs to historical fiction like Nye's other novels for adults except the extremely 'experimental' *Doubtfire* (1967).² However, among these eight historical novels (which show, to varying degrees, elements discussed in Hutcheon's chapter "Historiographic Metafiction", cf. Valdivieso, 46) there are interesting differences of emphasis. Three are biographical accounts of the central characters, purporting to be written by persons who knew them well: *Faust* by his assistant, Wagner, *The Life and Death of My Lord Gilles de Rais* by Dom Eustache Blanchet, a priest serving de Rais' during the latter's last three years, and *The Late Mr Shakespeare* by John Reynolds, like John Mortimer's John Rice an (invented) boy actor remembering during the early Restoration (up to the Great Fire of 1666), from long personal observation and relationship, the dramatist, the theatrical world around him, and many plays and the parts he acted in them.³ Already in these accounts from the sidelines there is a great deal about the narrators themselves, particularly Dom Eustache. The same goes for another novel:

Elizabeth. "Robert Nye". In *British Novelists Since 1960, H-Z [Dictionary of National Biography, Vol. 14,2]*, ed. Jay L. Halio (Detroit: Gale, 1983), 548.

² See: Maack, Annegret. *Der experimentelle Roman der Gegenwart*. Darmstadt: WBG, 1984., 64-66; generally she is rather generous with this term (see my review in *N&Q* 34 (1987), 107f.), here it is fully justified. Thematically, *Doubtfire* is linked to Nye's *Rais* novel, as is the equally 'experimental' early poem "The Mystery of the Siege of Orleans", concluding *Juvenilia* 1; and Joan of Arc as well as *Rais* figure in Ch. XCIII of *Falstaff* (407-11).

³ Thus in some respects this novel bears similarities to Tremain's *Restoration*, in which Charles II and the period play such important parts; the closest model is, however, Mortimer's *Will Shakespeare*, see: Rozett, Martha Tuck. *Constructing a World: Shakespeare and the New Historical Fiction*. New York: New York State UP, 2000. 41ff. For *The Late Mr. Shakespeare* and *Mrs. Shakespeare: The Complete Works* (also dramatised 23 April 1898 by BBC Radio, not published, see: Matcham, Robert. "Robert Nye"....,78) see: Ruge, Enno. "The Disappearing Act: Zwei fiktionale Shakespeare-Biographien von Robert Nye". *SJ* 137 (2001), 50-65; Valdivieso, Sofia Munoz. "Postmodern Recreations of the Renaissance: Robert Nye's Fictional Biographies of Shakespeare". *Sederi* 15 (2005). 43-65.

III. Шекспірівський дискурс

Mrs Shakespeare, 'The Complete Works' (which may roughly be aligned with Graves' *Marie Powell*): her tale is indeed about William, but just as much about Anne Shakespeare, née Hathaway, herself, focusing on a week she spent with him in London in April 1594 and may thus also figure under the heading of autobiography.⁴

This applies, of course, also to two novels using other types of autobiographical narrative: *The Voyage of the Destiny*, presented as Sir Walter Raleigh's diary of his last – doomed – voyage to the New World in 1618, culminating in his execution,⁵ and *The Memoirs of Lord Byron: A Novel*.⁶ The novel *Merlin* (1978) would, had Maack included it, richly have deserved her label 'experimental'. Along with *Falstaff*, *The Voyage*, and *Lord Byron* (and largely *Mrs Shakespeare*), *Merlin* squarely belongs to an as yet not fully recognized subgenre, of which Robert Graves' *I, Claudius* and *Claudius the God and His Wife Messalina* (both 1934)⁷

⁴ As do Ch. 6 and sections I-V of the "Epilogue" in Burgess' *Nothing Like the Sun*.

⁵ See: Hassam, Andrew. "Literary Explorations of the Fictive Sea Journals of William Golding, Robert Nye, B.S. Johnson, and Malcolm Lowry". *Ariel* 19:3 (1988), 29-46. 34-36, developing Martens' work: Martens, Lorna. *The Diary Novel*. Cambridge: Cambridge UP, 1985.; see also, briefly and rather adversely Maack, Annegret. "Das Leben der toten Dichter: fiktive Biographien". In *Radikalität und Mässigung: Der englische Roman seit 1960*, ed. Maack and Rüdiger Imhof (Darmstadt: WBG, 1993), 169-88, 172.

⁶ For this work see esp.: Breuer, Rolf. "Robert Nye: *The Memoirs of Lord Byron – a Novel*". *Athenäum: Jahrbuch für Romantik* 3(1993), 320-24, also briefly: Maack, Annegret. "Das Leben der toten Dichter: fiktive Biographien"..., 173, more detailed: Maack, Annegret. "The Life We Imagine: Byron's and Polidori's Memoirs as Character Construction". In Martin Middeke and Werner Huber, ed. *Biofictions: The Rewriting of Romantic Lives in Contemporary Fiction and Drama* (Rochester, NY and Woodbridge, Suffolk: Boydell & Brewer/ Camden House, 1999), 138-51, 145-49. Nye's *Byron* as well as the two Shakespeare novels fit to some extent into the useful scheme and definitions developed for a specific thematic kind by Paul Franssen and Ton Hoenselaars, although they do not consider the subgenre exemplified by the central text discussed here.

⁷ Cf. Green, Peter. "Aspects of the Historical Novel". *Essays by Divers Hands*, n.s. 31 (1962), 35-60, esp. 46f., 52f., and 56-58; also Presley, John Woodrow. "Narrative Structure in Robert Graves' Novels of the 1930". In Ian Firla, ed.

have provided signal examples, as has Yourcenar's *Mémoires d'Hadrien* (1951) followed, for instance, perhaps in the wake of Nye, by Giardina's *Good King Harry* (1984): that is, a novel pretending to be the autobiography of a known historical (or legendary viz. literary) personage, as opposed to the traditional autobiographical novel using an invented character, a genre well established at least since Defoe.⁸ While readily recognizing similarities and overlaps in procedure and technique with history and the novel, studies of Autobiography as a genre are, it seems, firmly anchored in the notion of an existing person writing his or her own life.⁹ On the other hand, studies of Biography as a genre tend to annex and submerge this subgenre,¹⁰ the most fitting label to

Robert Graves' Historical Novels (Frankfurt: Lang, 2000), 83-100, esp. 83-86, and – on aspects of style – Leonard, John. "At What Vantage Point? (Check Question Mark)": Cultural Relativism and the Novels of Robert Graves". In Ian Firly, ed. *Robert Graves' Historical Novels* (Frankfurt/Main: 2000), esp. 112f.

⁸ One might justifiably go back to Nashe's *Unfortunate Traveller*.

⁹ See e.g. Pascal, Roy. *Design and Truth in Autobiography*. London: Routledge & Kegan Paul, 1960, Ch. 1, 11-32 and XI "The Autobiographical Novel" (162-78), Fowlie, Wallace. "On Writing Autobiography". In James Olney, ed. *Studies in Autobiography*. New York and Oxford: Oxford UP, 1988, esp. 165; Holdenried, Michaela. *Autobiographie*. Stuttgart: Reclam, 2000, esp. 42f. and 207f.; Hinck, Walter. *Selbstannäherungen: Autobiographien im 20. Jahrhundert*. Düsseldorf and Zürich: Patmos Verlag, 2004, esp. 1ff.; Lejeune, Ch.1 "Définition", 9-28, (esp. 10 and 16f.), and Lejeune, Philippe. *Le pacte autobiographique*. Paris: Seuil, 1975, Ch 1, esp. p. 28.

¹⁰ See e.g. Maack, Annegret. "Das Leben der toten Dichter: fiktive Biographien"..., 170, similarly: Maack, Annegret. "Charakter als Echo: Zur Poetologie fiktiver Biographien". In Martin Brunkhorst et al., ed. *Klassiker-Renaissance: Modelle der Gegenwartsliteratur* (Tübingen: Stauffenburg, 1991), 247-58, except 249 "(Auto-)Biographie" (plus 250) and notably Schabert, who includes under "fictional biography" Nye's *Voyage* (Schabert, Ina. *In Quest of the Other Person: Fiction as Biography*. Tübingen: Francke, 1990, 23, 61, 103) and Graves' *Claudius* novels (Graves, Robert. *I Claudius*. London: Arthur Baker, 1934. Repr. Penguin, 2006); only once *Claudius* and Marie Powell are granted a special status as "fictional historical autobiography" (103f.). By contrast, see the neat separation of autobiography from biography in Lejeune's (1975), 18 and 38f.

III. Шекспірівський дискурс

give the sub-genre is indeed *fiktive* (Breuer, Schabert, Maack), that is, not fictional, but fictitious autobiography.¹¹

With regard to the autobiographical subject Falstaff as a literary character is in a class of its own, though to some extent Shakespeare's world-famous character resembles Merlin and Faust (whose historical existence is nebulous, while their literary credentials are strong). Another special characteristic is that Falstaff in the novel does not write, but *dictates* his life to various amanuenses. Thirdly, because of the density of direct and oblique references (which by far exceeds that in Nye's other novels, even *Mrs Shakespeare* and *The Late Mr Shakespeare*), this exciting work may be called 'the intertextual novel as such' (Neumeier, 151), exemplifying both the wider, more or less floating, ubiquitous, hence indeterminate Kristevian concept and the narrower, specifically demonstrable concept of intertextuality.¹² It is the latter, falling under Genette's (8f.) category (1), which is of immediate interest here. Connected with it is a fourth characteristic that is unique within the body of Nye's fictitious autobiographies: *Falstaff* is an outstanding example of the creative reception of a literary work in another literary work.¹³ And it represents, fifthly, an example of the criticism of a literary work in another, thus answering to Genette's category (3), metatextuality (10) – enriched by veiled use of

¹¹ This (the German *fiktiv* [e], is also the label that Neumeier attaches to Falstaff. It seems more precise than Rozett's terms "mock memoir" and "mock autobiography" (Rozett, Martha Tuck. *Constructing a World: Shakespeare and the New Historical Fiction*. ..., 144, 163).

¹² For this distinction see: Pfister, Manfred. "Konzepte der Intertextualität". In Broich/Pfister, 1-30, esp. 8ff. and 14-16.

¹³ For a survey of reception studies see notably Holub: Holub, Robert C. *Reception Theory: A Critical Introduction*. London and New York: Methuen, 1984, and his more widely angled book: Holub, Robert C. *Border Crossing: Reception theory, Poststructuralism, Deconstruction*. Madison: Wisconsin UP, 1992.

certain tendencies in criticism of Shakespeare's *Henry* plays – with strong elements of (4), hypertextuality (11f.).¹⁴

II. Relation to Hypotexts and Overall Structure; Text Type.

Although Shakespeare is only mentioned once: "Shake, spear!", as a humorous analogy to "*Fall Staff!*"(10),¹⁵ already the title points to a close relationship, reinforced by the dedication, by "R.N.", to the literary agent and writer Giles Gordon as a pastiche of the dedication of the *Sonnets* (1609) to "Mr W.H." as "the onlie begetter", etc. Sir John Falstaff, one remembers, figures in five of Shakespeare's Plays: he is a central character – indeed, many argue *the* central character¹⁶ – in *1Henry IV*, *2Henry IV*, and *The Merry Wives of Windsor*; in *Henry V*, Falstaff's illness and death are reported (2.1.79-86, 114-24; 2.3.1-44) and Captain Fluellen comments on his treatment by the King (4.1.11-50); in *1Henry VI*, finally, Sir John Fastolf (whom Nye merges with Falstaff) is accused of cowardice in the battle of Patay (1.1.130-36), has his Garter ripped off by Talbot and is banished by the King in Paris (4.1.9-47; in history, this was proved unjust, and Fastolf was rehabilitated).¹⁷ Based on this material, Nye constructs a full,

¹⁴ In his weighty review of Falstaff,. Stewart uses a less erudite term: "elaborative literature", but Genette's terminology, though somewhat rebarbative, has distinct advantages.

¹⁵ However, see perhaps the mention of a certain "Nicholas Breakspear" (353) and "no great shakes" (162).

¹⁶ See e.g. Quiller-Couch, Arthur. *Notes on Shakespeare's Workmanship*. New York: Holt, 1917, 115; Baker, George Pierce. *The Development of Shakespeare as a Dramatist*. New York and London: Macmillan, 1929, 157; 157; Trewin, J.C. *Going to Shakespeare*. London: Allen & Unwin, 1978, repr. 1979, 113; Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. Roverhead Books; London: Fourth Estate, 1998, 272. This cannot convince, in all these plays there are several characters of central importance.

¹⁷ All line references in Shakespeare's plays are to Peter Alexanders edition.

III. Шекспірівський дискурс

vivid, extremely funny and "raunchy"¹⁸ life of Falstaff, nearly wholly as seen by Falstaff himself, and presenting historical events from an unusual angle, in 100 chapters or "days",¹⁹ running – with calendar days jumped at times from New Year's Day (then 25th March) to Halloween, 31st October, 1459 (436).²⁰

50 of these 100 chapters, as Neumeier (153) points out (cf. Rozett, 158f.), are given to Falstaff's early life from his conception onwards,²¹ 25 to Falstaff's close relationship with Hal, the Prince of Wales, and 25 to the subsequent period up to Falstaff's death. Though not exactly borne out by the distribution by pages,²² this conveys a basic notion of the overall structure. At one point Falstaff remarks that the time with Hal was "one of the greatest and happiest periods of my life [...] and the most full of events and wisdoms" (246). Here the overlap in action with the two *Henry IV* plays is so substantial that one might speak of 'concurrence' between hypertext and hypotext, and the insertion of intertexts from these plays is especially consistent (cf. Neumeier, 153). Thus one might consider this part central not only in position, but in importance. What goes before and follows could then be termed 'complementation' by antecedent and subsequent

¹⁸ The term used in Publishers Weekly, also by Valdivieso, Sofia Munoz. "Postmodern Recreations of the Renaissance: Robert Nye's Fictional Biographies of Shakespeare". *Sederi* 15 (2005). 43-65, 53.

¹⁹ Cf. the 100 chapters of Robert Reynolds/Pickleherring's telling of *The Late Mr Shakespeare*. Falstaff keeps returning to the figure, see 41ff.

²⁰ The last two pieces are not of the same order: XCIX, notes towards Falstaff's confession, was found later and added under "Halloween, 31st October"; and like Graves' *Claudius*, Falstaff could not report his own death (whereas Giardina attempts also this, see the "Epilogue"), therefore Ch. C (significantly dated All Saints' Day, 1st November), is written by his nephew Scrope. (Graves, Robert. *I Claudius*. London: Arthur Baker, 1934. Repr. Penguin, 2006, 448-50)

²¹ How Falstaff came by any knowledge of the circumstances remains unexplained; cf. *Tristram Shandy*.

²² Early life: 1-249, more than half; association with Hal: 250-330, much less than a quarter, later life: 331-475, more than a quarter (in rough percentages: 55, 18, and 27).

events,²³ or, in current parlance, prequel and sequel. Yet such an scheme is too neat to do the book justice. There are so many side-glances, anticipations²⁴ and substantial digressions, all kinds of insets.²⁵ One needs to consider the type of text with which one may align Nye's *Falstaff*.

Lanham (18 *et passim*) distinguishes two "characteristic modes" in Western literature: "narrative and speech, or serious and rhetorical", as well as "two ranges of motive", i.e. "serious and purposive" versus "dramatic and playful". Similarly, but specifically concerned with prose fiction, Weinstein (4 *et passim*) discusses two types: "mimetic" and "generative". Clearly, the latter type in these binary oppositions applies to Nye's novel. It is a pity that in his weighty study of Rabelais Bakhtin mentions Falstaff only once in passing (143); but the affinity of Shakespeare's creation to Bakhtin's thinking, observations and theses is obvious – as recent Shakespeare criticism has not failed to notice.²⁶ And Falstaff's fictitious autobiography brings this out in heightened form.²⁷ In general, the impact of Rabelais'

²³ For these two terms see Klein (Klein, Holger. Hypotext-Hypertext Relations in fiction: The Example of Scott and Thackeray". *Swansea Review* 18 (1999), 1-22.), where they form part of a descriptive grid (1-7). Also the wording "pre-Hal Ireland" (228) and the phrase "to introduce HAL in the days when he was HAL" (250) underscore the central importance of the time with Hal.

²⁴ Cf. 13, 37, 39, 50f., 51-53, 54f., etc.

²⁵ See e.g. Ch., VI: summary of his mother's play about Pope Joan (29-31); Ch. XXII "The art of farting: an aside of Sir John Fastolf's" (109-14), which ends in Sternian squiggly drawings, Ch. L "About heroes" (248f.).

²⁶ See e.g. Macdonald (Macdonald, Ronald R. "Uses of Diversity: Bakhtin's Theory of Utterance and Shakespeare's Second Tetralogy". In Nigel Wood, ed. *Henry IV, Parts One and Two* (Buckingham: Open UP, 1995), 65-91, esp. 81-83: heteroglossia, dialogization, subversion) and Laroque (Laroque, François. "Shakespeare's 'Battle of Carnival and Lent': The Falstaff Scenes Reconsidered". In *Shakespeare and Carnival: After Bakhtin*, ed. Ronald Knowles (London: Macmillan, 1998), 83-122, esp. 83, 89, 93f.: link to Rabelais, 'rebellion of the belly').

²⁷ For the link to Rabelais via Bakhtin see Neumeier, Beate. "Die Lust am Intertext: Robert Nye's Roman *Falstaff*". *SJW* 1988, 150-65, 160-61: carnivalesque physicality and emphasis on the bodily functions; also Angeles de

III. Шекспірівський дискурс

Gargantua et Pantagruel (1532-34) is visible not only in the strong prominence of equally humorous and crass physicality (cf. already Burgess, also Stewart: "gargantuan romp")²⁸ embracing all orifices and external organs and their functions, but in such things as the chapter headings (the "How ..." and "About ..." exactly corresponding to the French *Comment ...* and *De ...*),²⁹ lists of all sorts, from the 69 variant spellings of Falstaff's name (11)³⁰ and the items of the truly Rabelaisian meal Falstaff's father consumed in Wells on the way to attend his wife in labour (15),³¹ to an "inventory" of Caister Castle (422-25), with many others in between.³² Furthermore, displaying a wide range of heteroglossia (i.e. additional to the heteroglossia in-built, according to Bakhtin, in all novels),

la Concha: Concha, Angeles de la. "El poder de lo excesivo frente a los excesos del poder: *Falstaff* de Robert Nye". In Concha, ed., *Shakespeare en la imaginación contemporánea: revisiones y reescrituras de su obra* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004), 74f.: two chronotopes, court and low-life, 77-79: the carnivalesque, emphasis on the people.

²⁸ In a review mentioned by Allen (Allen, Elizabeth. "Robert Nye". In *British Novelists Since 1960, H-Z [Dictionary of National Biography, Vol. 14,2]*, ed. Jay L. Halio (Detroit: Gale, 1983), 568), which I could not procure, Kenneth Tynan wrote of Nye that he "writes like Rabelais reborn".

²⁹ Cohen's translation tends to vary more.

³⁰ Cf. Concha, Angeles de la. "El poder de lo excesivo frente a los excesos del poder: *Falstaff* de Robert Nye". In Concha, ed., *Shakespeare en la imaginación contemporánea: revisiones y reescrituras de su obra* (Madrid: Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2004), 71-88, 79 and Valdivieso, Sofia Munoz. "Postmodern Recreations of the Renaissance: Robert Nye's Fictional Biographies of Shakespeare". *Sederi* 15 (2005). 43-65, 53; cf. also the 48 spelling variants of the Bard's name in *The Late Mr Shakespeare* (15f.).

³¹ Cf. three other listings of enormous meals in Falstaff, 18, 64-65 and 175.

³² E.g. a list of odd ways some famous people met their deaths (95), another of the children of King Brokenanus [sic!] and his wife Goneril (116f.), including most unlikely names, just like a list of giants toasted (320), where as a list of the Popes whose healths Falstaff once drank (225f.) only contains historic names. There are many such lists in Rabelais, see e.g. I.3 (medical authorities, 15/46), II.7 (books, 195-202/187-92) and II.30 (penitential occupations of famous people in Hell, 95-202/266-69), and IV.30-32 (detailed anatomy of Quaresmeprenant/Lent, 621-27/513-19)..

there are many insets, e.g. "Duncan's Tale" (88f.),³³ Lord Grey of Ruthin's letter to Prince Hal (XXI, 156f.), Mrs Quickly's account of Falstaff's and his wife Milicent's amazing "focative" activities on their wedding day (LXXVII, 333-36), and Nym's "jingle" about Joan of Arc (408).³⁴

With the exception of open (as opposed to oblique, implied or only alluded to) indecency such characteristics of a "dramatic and playful" or "generative" text are shared, as is well known, by Sterne's *Tristram Shandy* (1759-67), which is closer to *Falstaff* in that it is also told by an eponymous first-person narrator. And while Rabelais certainly keeps up a kind of dialogue by frequent addresses to the readers, Sterne intensifies this element, activating the reader even more (cf. Iser, 61ff.), and so does Nye. The novel is studded with appeals to the reader (cf. Valdivieso, p. 54) – as generally "you", or "Sir" (e.g. 70), or "Madam" (e.g. 71),³⁵ often with questions and interjections suggested, e.g. 38: "Reader, do you wonder how I managed it?"³⁶ The impression created is of speech, a conversation, and once this surfaces even explicitly: "The freedom I allow myself – those bright swifts mating! – extend it to you, and you, and you, my readers. Ideally, *my listeners*" (160). And this dialogic method includes the typical distance between the experiencing and the narrating (or, in Iser's terms, "reflecting") self.³⁷ notably in the following remark: "What you are hearing, Dear Guests,

³³ Cf. LXI, "Bardolph's Tale" (280-85) and LXXII, "Pistol's Tale" (355-58).

³⁴ See Stewart's review: Stewart, J.I.M. "Plump Jack Enlarged". *TLS* 3 Sept. 1976 (1069); however, Mrs Quickly's idiolect, familiar from the Henry IV plays, soon fades out.

³⁵ Often with adjectives, e.g. "pious" (82), "lewd" (120), "unbiassed" (257), "gentle" (300), "attentive" (365).

³⁶ Cf. e.g. 151 "If you don't believe me [...] go and see for yourself!"; 213: "Laugh, reader, if you can", 255 "Madam, I heard your mind. That was unworthy of your face, dear!", and: "And leave it to the reader to decide for himself ...".

³⁷ Franz Stanzel's 'narrating self' (erzählendes Ich), seems preferable (Stanzel, Franz K. *Typische Formen des Romans*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1964).

III. Шекспірівський дискурс

is Fastolf on the day at each Day's title, Fastolf *here* and *now*, remembering *then*." (367). The impression of speech is also accentuated by inter interruptions such as talking to his secretaries, e.g. "How are we for figs from Cerne Abbas?" (190),³⁸ and other events or remarks on the level of narrating time, e.g. "There's Miranda at the door. Enough for today. Amen" (45).³⁹

Sterne is also behind Falstaff's frequent reflections on his narrative, which render Nye's novel, like *Tristram Shandy*, markedly metafictional. These reflections may concern style, e.g. "the comparison is imperfect" (59) and "I'll give you more of the real King's English in due course, perhaps" (146):⁴⁰ or the nature of his narrative, e.g. "I am told that the tone and tenour and general temperature of these memorials is too low" (115);⁴¹ or they may interrupt the flow of narrative by a comment like "The business I am telling you about must have started ..." (180); or they are programmatic, as when, in an elaborate chapter on the figure of 100,⁴² he explains his project of telling his life in 100 chapters (40ff.)⁴³ and when he introduces the main characters frequenting The Boar's Head tavern "in the chapters now following" (251).⁴⁴

³⁸ Cf. e.g. 41 "Set it down, Snotbum. No bloody arguing. Brandy!" and 267: "Worcester is smiling. His one eye lights up: He has it!" [has understood the point]; similarly e.g. 192 and 229.

³⁹ Cf. e.g. "The mice [his secretaries] are away. The cat can play" (24), or "If I shut my eyes now, I can still hear her crying" (34).

⁴⁰ Cf. e.g. 105 and 228, also 179 "This won't do. Let me attempt a more philosophico-political style".

⁴¹ Cf. e.g. "All my stories are moral stories" (237, cf. 82f. with even more tongue-in-cheek).

⁴² Ch. IX (38-45); cf. LXII "About the holy number 7" (286f.) and Swift, A Tale of a Tub, about the number 3 (44f. in Section I).

⁴³ Cf. e.g. 198 (warfare in France will come up): "This won't be for some Days yet [...] First, there is all my experience in Ireland to be gone into".

⁴⁴ For announcements of telling something later see e.g. 105, 263, and 123; cf. *Tristram Shandy*, e.g. III.35, ed. Petrie, 231 announcing Slawkenbergius (cf. Nye, Ch. XLV (223-31) on Falstaff's nose, a teasing non-starter, see Neumeier, 158).

Clearly unimpressed by Swift's satirical invective against disgressions,⁴⁵ Sterne, inspired by Locke, famously made a "strategy" of them that "structures the whole novel" (Iser, 71).⁴⁶ Nye does not go that far, but preserves a balance between what Burgess in 1984 called "the forward drive of modern fiction" and the "wordy divagations of a more monkish [i.e. Rabelaisian] tradition", but the playful and generative is strong enough to impede progression. As Falstaff observes about his life's story: "I may most be telling that story when I seem to wander away from it. You do not always take a castle by advancing in a straight line" (93).

III. Intertextuality and Anachronism

This Falstaff (whose Shakespearean model was chiefly firm in knowledge of the Bible) is amazingly well read. Among various kinds and functions of intertextuality, adaptation, relocation and burlesque are foremost in Nye's novel, and its function here is, apart from amusement, mostly subversion.⁴⁷ Many of the countless intertexts are incompletely marked, many more wholly unmarked.⁴⁸ This throws up the question of the target readership. Concha (83) asserts that the novel could not be read without its hypotexts. This would severely restrict the circle of potential readers and seems rather exaggerated; there is so much fabulation, adventure and fun in the book that anyone might enjoy it. The vast majority of readers would have heard of Shakespeare and

⁴⁵ See Swift's Tale (Section VII, 93-97).

⁴⁶ See particularly *Tristram Shandy*, Bk I, Ch. 22, p. 9 (in Petrie's edition); also e.g. the Introduction to Ross's edition, XVI-XIX and already A.A. Mendilov, esp. 100-04, more recently Rozett, 156ff.

⁴⁷ For a reasonably full scheme of intertextual relationships see Klein, Holger. "Narrative Technique and Reader Appeal in Dorothy Sayers' Fiction". *AAA* 19 (1994), 41-61, 50; there, Sayers' texts made me neglect subversion.

⁴⁸ On techniques of marking or veiling intertexts see Helbig, Jörg. *Intertextualität und Markierung*. Heidelberg: Winter, 1996., building notably on Broich's pioneering article.

III. Шекспірівський дискурс

of Falstaff in any case. However, readers picking up everything will be very rare. And Shakespeare is the principal, but not the only point of reference.⁴⁹ Rather, one's amusement and enjoyment will increase the more spottings and placings one achieves of specific words, phrases, passages, or bare mentions and allusions, including those referring to historical figures and situations. Only in this sense is *Falstaff* a book for experienced students of (mainly anglophone) literature and general culture; they will get most out of it.

To begin with the wider field, some examples to illustrate the range. "Gurth Fastolf my ancestor fought for King Harold" (8) – in the context of an emphasis on his Saxon forbears joined to snide remarks about William and his Normans (8-10) the name 'Gurth' calls up the sturdy figure in Scott's *Ivanhoe* (1819). Falstaff's Uncle Hugh is (flouting chronology) said to have been a student of Paracelsus (1493-1543). Describing the "poeticule Skogan" (cf. *2 Henry IV*, 3.2), Falstaff opines "Hell hath no fury like a poet reviewed in public with a cudgel" (179, cf. Congreve, *The Mourning Bride*, 1697, 3.8). Falstaff asserts after Pascal: "I fart, therefore I am" (111). In the course of some complicated multiple 'nightwork' with the *bona roba* of that name (see *1 Henry IV*, 3.2) we read "Shallow rushed in where Fastolf [...] would have feared to tread", anticipating Pope's *Essay on Criticism* (III.65) by 350 years. Even more hilarious is to hear Mrs Quickly unwittingly combining Keats' final dictum in *Ode on a Grecian Urn* with T.S. Eliot's *Tradition and the Individual Talent* in reaction to a nursery-rhyme version (1872) of the folk-ballad *Sir Lancelot du Lac*⁵⁰ (a varied beginning of which Falstaff sings early in *2 Henry IV* 2.4):

⁴⁹ In Shakespeare, a vast field, one hesitates between assigning Nye's intertextual elements to either of Broich and Pfister's categories of 'individual reference' and 'system reference'; many are surely both.

⁵⁰ Of which the first extant version was printed in Thomas Deloney's *Garland of Good Will* (c. 1586).

I sang them [...] one my songs of King Arthur:
*When good King Arthur ruled this land,
He was a goodly king;
He stole three pecks of barley-meal
To make a bag-pudding.*

"That's true poetry", said Mrs Quickly. "I always liked a bit of true poetry. Beauty is truth, truth beauty. I mean to say – it's an escape from your personalities, isn't it?. She belched. (304f.)

Replying to his own question of why he returned to the wars, Falstaff alludes to the famous 1914 poster showing Lord Kitchener: "First, because I am an Englishman, and my country needed me" (313), with savage irony followed by "Second, because I needed the money". And the aftermath of the battle of Shrewsbury (21 July 1403) includes "whole hillocks of corpses [...] awaiting the cart to Dead Men's Dump" (295, see Issaac Rosenberg's poem of 1917).⁵¹ Thus the anachronisms, while provoking smiles, can intensify attitudes to serious issues, as is also shown in Falstaff's evocation of Joyce during the siege of Kildare by a mob of "Boglanders" (to do with "Devolution" and "Home Rule", 220): "I recall [...] a young man rather like a question-mark in shape, whose battle-cry was something about History being a nightmare from which he was trying to awake. An Irish proverb, no doubt"⁵² (221).

Now to Shakespeare head-on. As John Skow's wittily inverting review of *Falstaff* highlights, the very fact that Falstaff makes abundant use of Shakespearean texts is in itself one huge anachronistic joke: "He is dictating in the year 1459, of course unaware that nearly a century and a half later an unscrupulous playwright [...] will ransack his memoirs for

⁵¹ Cf. the allusion to Ernest Raymond's World War I novel of 1922: "Thank you, Clio. Tell England, will you?".

⁵² See Joyce, *Ulysses*: Stephen Dedalus, near the end of episode II, 'Nestor' (p. 42).

III. Шекспірівський дискурс

the better parts of three plays [...] Shakespeare stole from Falstaff in other dramas too [...] So much for the Borrower of Avon".⁵³ Regarding works other than the *Henriad*, the first thing that strikes one in Nye's *Falstaff* (apart from single words or phrases)⁵⁴ is the plethora of Shakespearean names, mostly female. And here subversion has a proper – or rather improper – beanfeast (cf. Neumeier, 159ff., Concha, 82). Falstaff has a pet rat called Desdemona (53 and later) who does curious things to his body; put into skirts at the behest of the Duchess of Norfolk, his maiden bed-fellows (whom he is too young to do much with) include Rosalind and Portia (62); joining forces with his step-sister Ophelia (97 and later) he loses his virginity; with his niece Miranda he has an ongoing, inventively passionate sex affair. It was not Iachimo, but Falstaff who played the trunk-trick on Imogen (202); and of course it was penetratingly successful. Indeed, there is hardly a woman character in Shakespeare who does not benefit from Falstaff's priapism.⁵⁵ To boot, in boyhood he dressed up a stick as a horse to play with and called it "Roan Barbary" (cf. RII 5.5.78), his cook is Macbeth (3 and later),⁵⁶ the name of a lecherous hermit in "Pistol's Tale" is Malvolio (357), and Falstaff knew "a dago called Iago" (367).

Humorous, subversion also manifests itself in reassignment and dislocation of passages. Thus e.g. Falstaff wonders at his social and financial success over the years (cf. also e.g. 39): "O brave old world, in which such things are possible. For an Englishman" (40, cf. *The Tempest* 5.1.183f.). The Duchess of Norfolk says of Falstaff the page "A woman's

⁵³ In Time 108, 11 August 1976, 118.

⁵⁴ E.g. 202: "your Pillicock" (cf. King Lear 3.4.75) and "your poperin pear" (cf. Romeo and Juliet 2.1.38), 344 "country matters" (cf. Hamlet 3.2.112), and 450, the novel's last words: "Remember me" (cf. Hamlet 1.5.91).

⁵⁵ E.g. Mrs Ford and Mrs Page (6f. and later), Juliet, Perdita, Titania, and Beatrice (202).

⁵⁶ Macbeth was sired on his mother by a papal legate, his father substituting for a couch (79f.).

face [...] with nature's own hand painted (60, cf. Sonnet XX). Thousands of Italian Flagellants run around "in the vast dead of night" (122, cf. *Hamlet* 1.2.198). Will Squele introduces his wife to Falstaff in a variation of Touchstone's words about Audrey. "A poor thing, Jack, but mine own", which she caps with "A poorer thing, Jack, but mine owner (145, cf. *As You Like It*, 5.4.56)⁵⁷. And Mrs Quickly, still describing Falstaff with Milicent, interestingly varies Cassius: "She was his Cleopatra. He her Antony, bestriding her like a Colossus" (cf. *Julius Caesar* 1.2.135f.)

IV. The *Henriad* as a *Falstaffiad* and Shakespearean Critics

Expressions and phrases from the four Shakespeare plays containing Falstaff material, from *1Henry IV* and even more *2Henry IV*, but also *Henry V* (not *1HVI*) are liberally strewn about in all parts of the novel.⁵⁸

References in the Shakespeare plays to past action are expanded to full-blown stories, notably *2HIV* 3.13-33: Shallow's reminiscences of his wild time at St Clement's Inn and of Falstaff form, inspired by Falstaff's soliloquy (3.2.290ff, in which he describes Shallow's boastings as a pack of lies) form Chapter XXVs "How Sir John Falstaff broke Skogan's Head", a resounding victory witnessed by Henry IV's four sons (128-35), XXVI: "A parallel adventure: Mr. Robert Shallow v. Mr. Sampson Stockfish", a mean ruse of Shallow's, who had bribed Stockfish to play the injured loser (136-42), and XXVI: "About swinge-bucklers & bona robas", describing the other early companions, who were to a man abler than wretched and impotent Shallow (136-42), followed – inspired by 3.2.136-42 – by XXXIV: "About Mrs Nightwork & the night at the windmill" (165-69), with XL: "About Sir John

⁵⁷ Cf. further e.g.190: "the milk (and fat) of human kindness" (*Macbeth* 1.5.192).

⁵⁸ Mere page references from three stretches must suffice: 7, 12, 14, 30, 37; 146, 147, 159, 162, 164, 166; 354, 358, 363, 364.

III. Шекспірівський дискурс

Fastolf's Prick" not far off (199-206). Similarly, the brief report of the Messenger in 1HVI (1.1.30-36) is developed into Ch. XCVII: "About the reverse at Patay, & the fall of France" (427-35), which shows Falstaff as rational and competent, with Talbot wrong and obstinate, causing the defeat. Before that Falstaff's death, reported in HV (2.3.1ff.) is revealed as a trick, worked in collusion with Mrs Quickly, to evade debt collection (155, cf. 350, 395), which enables Nye to present Falstaff as participating – intermittently (cf. e.g. 360) at the required distance of 10 miles from Henry V (see 2HIV 5.5.64-66) – in the British campaigns in France under Henry V (Chs. LXXXIII-LXXXVI, 361-79), including Harfleur, Bardolph's Execution, and Agincourt (see HV 3.1, 3.2, 3.6.20-59, 96-109, 4.1, 4.3, 4.6), and the King's triumphant entry into London (Prologue to Act 5), with Meaux (not shown in Shakespeare) added. And under Henry VI (Chs. LXXXIX-XCIII, 361-411 and XCV, 416-20 and indeed XCVII, 427-35) we read of Orleans, Rouen, and Patay (see – loosely and at great distance – 1HVI 1.2, 1.4-6, 2.1, 3.2, 4.11-47), with the burning of Joan of Arc (not shown in Shakespeare) thrown in. All is seen from Falstaff's perspective, and mostly Falstaff achieves glory,⁵⁹

⁵⁹ Esp. two notable victories: At Agincourt, Falstaff put a French force to flight by a bombardment with baggage items, making Henry V revoke his order to kill all prisoners (374-75, cf. HV 4.6.35-38); in reality this order was not revoked either in historical fact (see Jacob, 155f.) nor in Shakespeare, who has been repeatedly criticised for his presentation (see e.g. Bromley, John C. *The Shakespearean Kings*. Boulder: Colorado Associated UP, 1971, 88f. and Sutherland, John. "Henry V, War Criminal?". In Sutherland and Cedric Watts, *Henry V, War Criminal? & Other Shakespeare Puzzles* (Oxford: Oxford UP, 2000), 108-16). And during the Siege of Orleans, Sir John Fastolf with a small detachment brought a convoy of 300 (rather than "400") waggons filled with munitions and much-needed provisions (mainly herrings), successfully defended them against a French-Scottish force. This "Battle of the Herrings" (Ch. XCV, 416-20, likened to the battles of Marathon, Chalons, Hastings, etc.), reads like a fantasy, but has a historic background (February 1429 near Rouvray – Wikipedia).

even at Agincourt Henry V shows that he has learnt something from Falstaff at Gadshill (372, cf. 257, 290, 312).⁶⁰

What Nye does in relation to *1 and 2HIV* in the novel's middle portion (250-330) is perhaps best described with Genette's as a palimpsest in which well-known scenes and passages are slanted *at maiorem Falstaffii gloriam* and the balance of Shakespeare's plays amusingly skewed as the Falstaff-action assumes pride of place while the large portions in which he is not concerned dwindle. In this process of rewriting (and converting the multiple point of view in drama to a single one in fiction), Shakespeare criticism played an interesting role (cf. Neumeier, 155). Scholarship is twice jokingly glanced at,⁶¹ but specifics must be deduced. A table of corresponding chapters /scenes will make the unfolding of the tale (and the shifted weights) clear:

Chapters	Scenes
LI (250)	Portrait of Hal
LII (251)	Portraits of Bardolph, Pistol, Peto, Gadshill, Nym, Poins
LIII (252-58)	1HIV 1.2
LIV-LVII (259-67)	1HIV 2.2
LVIII-LIX (268-75)	1HIV 2.4
LX (276-77)	1HIV 3.2, 3.1
LXIV (289-91)	1HIV 4.2
LXV-LXVI (292-300)	1HIV 4.3, 5.1, 5.3,5.4

⁶⁰ Also at Shrewsbury Hal benefited from "the tactics and strategy I had taught him" (290).

⁶¹ In Ch. L (250) Falstaff quotes the *Gesta Henrici Quinti* as by Thomas Elmham, called "a disinterested but well-instructed source" (cf. Kingsford, C.L. "The Early Biographies of Henry V". *EHR* 25 (1910), 59-92, 61); but Elmham's authorship is no longer accepted, see e.g. Jacob, E.F. *The Fifteenth Century: 1399-1485*. Oxford: Oxford UP, 1971, 122, also Roskell, J.S., and T. Taylor. "The Authorship and Purpose of the *Gesta Henrici Quinti*". *Bulletin of the John Rylands Library* 53, No.2 (Spring 1971), 428-64.. About the night at The Boar's Head corresponding to 2HIV 2.4, Falstaff says that Pistol made "dirty jokes and puns "which nobody could have followed without footnotes" (307).

III. Шекспірівський дискурс

LXVII (300-03)	2HIV 2.1
LXVIII-LXIX (304-11)	2HIV 2.4, 3.1
LXX (312-13)	Assessment of Hal
LXXI (314-16)	2HIV 3.2, 4.1, 3.2
LXXII (317-18)	2HIV 4.5
LXXIII (319-23)	2HIV 5.3
LXXIV-LXXV (324-330)	2HIV 5.5

Ch. LIII, refashioning 1HIV 1.2 is set, after Edmond Capell (1768) and others, in Westminster Palace, "in a private apartment of the Prince of Wales" (252).⁶² Hal deliberately drinks less than Falstaff, and shows malice (254); Poins is queer and Hal's "male varlet" (255, i.e. "masculine whore", 254), while Falstaff shows "superior wisdom and experience" (256) and realises, that Hal "was playing with me as he played with his father" (257). The robbery is amusingly given in three versions (Ch. LIV-LVI),⁶³ followed (LVII) by the revelation, put forward by Hudson (1848) and often taken up (notably by J.D. Wilson),⁶⁴ that Falstaff recognized his attackers in 2.2 and is (as already Bradley asserted in 1902), leading Hal on by his exaggerations during the dispute in 2.4⁶⁵: "It was my object all along to make the Prince of Wales believe himself to be a much finer fellow than he was" (267). LVIII continues with 2.4, the playlet climaxing in Hal's fateful words. "I do. I will" (273, cf. 274, 308), LIX narrating the picking of Falstaff's pocket. LX provides glimpses of Shakespeare's 3.1 and 3.2. After a transition about Falstaff's recruiting methods (LXIV), which deftly paraphrases 1HIV

⁶² Most unlikely; others, e.g. Wilson and Humphreys follow Theobald (1733) with setting it in London.

⁶³ Cf. the life and works of St George, 120-22.

⁶⁴ See II, 87; cf. Wilson, J.D. *The Fortunes of Falstaff*. Cambridge: Cambridge UP, 1943, repr. 1979, 48-56.

⁶⁵ See Bradley, A.C. "The Rejection of Falstaff" (1902). Repr. in *Oxford Lectures on Poetry* (London: Macmillan, 1909, repr. 1926), 247-73, 265; many agree with this view.

4.2, there follow two chapters about the battle of Shrewsbury (LXV and LXVI) with swipes about Hotspur's, Hal's and Clarence's concept of honour (292f.) which for Falstaff, following in the footsteps of Priestley (314f.), is just "CANT". Falstaff insists (300) that who killed Hotspur is an "Open Question" (which it is indeed in Shakespeare's sources, but not in his play),⁶⁶ that it might have been Hal or him, but that he blundered in contradicting Hal, for which he was never forgiven (300).

Ch. LXVII is based on 2HIV 2.1, Mrs Quickly's attempt at having Falstaff arrested, LXVIII and LXIX are a very skewed reworking of 2HIV 2.4, the last Boar's Head scene, with a hilarious send-up of Henry IV's soliloquy 3.1.1ff. worked in (311). LXXI briefly narrates 3.2, the recruiting scene and 4.1, the despicable trick by which in Shakespeare Westmorland and Prince John of Lancaster dupe and arrest the leaders of the 1405 rebellion in Gaultree Forest – with the symptomatic variation that, according to Falstaff, Prince Hal was there (which is historically untrue)⁶⁷ and was in charge. Hal, already characterised as an actor (e.g. 312, 313, 363),⁶⁸ in 4.5 only acts the contrite son before his dying father, the "Leper King" (Ch. LXXII), before the narrative jumps to the second Gloucestershire scene 5.3, Pistol's arrival with the news that Hal is now King setting in motion the hasty departure for London. The banishment scene 5.5 (Ch. LXXIV) is rendered very pathetically, Falstaff's hand being wounded by Henry V's spur (cf. Rozett, 161), in addition to the deeper

⁶⁶ See Bullough, Geoffrey, ed. *Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. Vol. IV: Later English History Plays*. London: Routledge & Kegan Paul, 1962, 191, Jacob, E.F. *The Fifteenth Century: 1399-1485*. Oxford: Oxford UP, 1971, 52f., and Priestley, J.E. *The Battle of Shrewsbury, 1403*. Shrewsbury: Lievesey for the Shrewsbury and Atcham Borough Council, 1979, 14

⁶⁷ See Jacob, 61, and e.g. Black, James. "Counterfeits of Soldiership in *Henry IV*". *SQ* 24 (1973), 372-82, 380.

⁶⁸ Cf. Winny, James. *The Player King: A Theme in Shakespeare's Histories*. London: Chatto & Windus, 1968, esp. 45-47 and 131ff.

III. Шекспірівський дискурс

wounds the harsh speech and "those cold eyes" (328)⁶⁹, cf. 273) inflict on his soul. "With the term "Harry the Prig" (a commonplace of criticism inimical to Henry V),⁷⁰ the retrospect: LXXV adds the last touch to the consistent anti-Hal bias,⁷¹ which extends, again like much criticism,⁷² to Hal's father and brothers⁷³ and is the reverse side of Falstaff's equally consistent self-aggrandizement. Like many modern critics, he obviously shares Hazlitt's opinion that "Falstaff is the better man of the two" (285).⁷⁴ This bias, understandable from his own point of view, remains unchanged. So does Falstaff's view of himself as essentially, indeed exemplarily,

⁶⁹ For Hal's coldness see also e.g. 273, 380; another commonplace of hostile critics, e.g. Masefield, John. *William Shakespeare*. London: Williams & Norgate, 1911, 112; Kernan, Alvin B. "The Henriad: Shakespeare's Major History Plays". *YR* 59 (1969), 3-32, 24; Bloom, Harold, "The Analysis of Character". In Bloom, ed. *Falstaff* (New York and Philadelphia: Chelsea House, 1992), 1-4, 3.

⁷⁰ See e.g. Stoll, E.E. "Falstaff". *MP* 12 (1914), 65-108, 197-240. Rev. repr. in *Shakespeare Studies, Historical and Comparative in Method* (1927), repr. New York: Ungar, 1960, 489; Hemingway, S.B. "On Behalf of that Falstaff". *SQ* 3 (1952), 307-11, 310; Barber, C.L. "From Ritual to Comedy: An Examination of *Henry IV*". In *English Stage Comedy*, ed. W.K. Wimsatt (New York: Columbia UP, 1955, repr. AMS Press, 1964), 22-51, 48; intensified by Priestley, J.B. "What Happened to Falstaff? (1961). Repr. in *The Moments and Other Pieces* (London: Heinemann, 1966), 292-321, 297 to: "treacherous prig".

⁷¹ In addition to malice, coldness, and meanness, already mentioned, there is what Falstaff perceives as Hal's "base ingratitude" (300, cf. 447).

⁷² See e.g. Traversi, Derek A. "1 Henry IV", *Scrutiny* 15 (Dec. 1946), 24-35, 26; Calderwood, James L. *Metadrama in Shakespeare's Henriad: 'Richard II' to 'Henry V'*. Berkeley, Los Angeles and London: California UP, 1979, 37; Willems, Michèle. "Misconstruction in 1 Henry IV". *CEL* 37 (1990), 43-57, 50.

⁷³ See e.g. XXVII (177-86), 216, 252, 298, 325, esp. 292: "They all spoke alike, these sons of Bolingbroke. Spoke alike and thought alike. [...] As for their philosophy of honour [...] Up your honourable arse, your honour!" and 325: "they were all so mean, those spawn of Gaunt's!".

⁷⁴ Taken up e.g. by Quiller-Couch (Quiller-Couch, Arthur. *Notes on Shakespeare's Workmanship*. New York: Holt, 1917, 115), Goddard (Goddard, Harold C. *The Meaning of Shakespeare*. Chicago and London: Chicago UP, 1951, 186), Grady (Grady, Hugh. *Shakespeare, Machiavelli, and Montaigne*. Oxford: Oxford UP, 2002, 144).

English⁷⁵ (though his Englishness differs from that of the establishment – 257– the "disestablishments" of which he loves to be shown up:189). Unchanged remains also his attitude to killing, war, and honour. As a "professional soldier" (69)⁷⁶ he does not gladly fight or kill,⁷⁷ dislikes war, and thinks little of glory and honour, see especially his silent game, during a talk with the Duke of Norfolk, of substituting 'onions' for 'honour' (XLVIII, 241-42),⁷⁸ a remarkable pendant to Falstaff's "catechism" *1Henry IV*, 5.1.127-40. However, like Shakespeare's character, Falstaff the autobiographer rejects all accusations of cowardice.⁷⁹

V. Coda: Language, Dictation, and Metafictionality

There are many other aspects of this exciting and amusing novel which cannot be one into here,⁸⁰ but three require at least a brief glance. Rozett observes that the innumerable intertexts "blend imperceptibly with Falstaff's eclectic diction" (158). One must add that Nye's discreet

⁷⁵ See esp. 13, 121, 123, 159, 230, 231, 257, 341, 429. In this assertion he resembles J.B. Priestley, also in that his kind of Englishness differs from that of the establishment (257).

⁷⁶ Cf. Knowlton, E.C. "Falstaff Redux". *JEGP* 25 (1926), 192-215, esp. 206f.

⁷⁷ See e.g. 135, 240, 294, 376.

⁷⁸ Cf. also e.g. 69, 73: "the idiots and valiants went first", 277 (Hotspur, cf. 292f.); for illustrations of the real horrors of war and battle see 293-95, 361, 373, 394.

⁷⁹ See e.g. 265, 430, 434; cf. generally Morgann, Maurice. *An Essay on the Dramatic Character of Sir John Falstaff* (1777). Repr. in Daniel A. Fineman, ed. *Shakespeare Criticism* (Oxford: Oxford UP, 1972),. 143-215.

⁸⁰ Such as the descriptions of Boyhood (IV, 20-23), the Black Death (VIII, 32-37), May Day (XXXIII 162-164), recurrent motifs like "the chimes at midnight" (146, 159, 186, 233, 449) or the (implied) identification with the 'good thief' who was saved (Luke XXIII.40-43): 233, 316, 348; cf. Allen, Elizabeth. "Robert Nye". In *British Novelists Since 1960, H-Z [Dictionary of National Biography, Vol. 14,2]*, ed. Jay L. Halio (Detroit: Gale, 1983), 564-71, 368), also the numerous cross-references and correspondences lending the book additional unity and strength.

III. Шекспірівський дискурс

modernising contributes to this.⁸¹ And, like that of Graves in the *Claudius* novels, his diction as a whole is decidedly modern (cf. Cohen, 74f.); what sticks out most are specific turns of phrase that a fifteenth-century person is unlikely to have used, such as "the right rate for the job" (39), "forked out" (178), and "starting from scratch" (223), also words that apparently did not yet exist in English, like "prissy" (29, 158, 241), "punch-up" (179), "historicity" (197) "gamahuche" (384) "a nancy", and "sentimentalities" (449).

A few things Falstaff writes down himself (23, 193, 229), but mostly he uses one of his six "secretaries", who are sharply distinguished from one another: Worcester (loyal but squeamish), Bussard (imperturbable), Hanson and Nanton (a pair of bisexual lightweights), Friar Brackley (rarely used), and Stephen Scrope, Falstaff's nephew and the most unwilling and rebellious of them all.⁸² Falstaff teases and taunts them mercilessly, thus foregrounding the narrating present. Indeed, one reason for the whole enterprise, these "memorials" (e.g. 25), "annals" (e.g. 83), these "*Acta*" (e.g. 255) is that he can annoy his secretaries (192, 193). And they also give rise to much metafictionality, both local (e.g. 199, 234, 339) and general: "I am your author. Agreed. But I am also *their* author [...] Do you know for certain that any of them exists? [...] Do you know for certain that I exist? That I don't have an author?" (159, c. 119).⁸³

Like Falstaff in *1Henry IV* 2.4.222 "Is not the truth the truth?" (cf. 164, 185) Nye's Falstaff often insists on the truth of his tale,⁸⁴ yet early on doubts are planted. "Only now is

⁸¹ See e.g. LXVIII (304-09).

⁸² There is (or was) a seventh, Peter Basset, who wrote a Latin account of Falstaff's French campaigns (198, 366), but he is not present. If there were no one to write for Falstaff, his penis might do the job (206).

⁸³ Indeed, the whole of 159-60 is in this vein, the reader being offered a part in forming patterns; cf. also 170f. (comparison with the building of Chartres Cathedral, juxtaposing "fact and fiction") and 191.

⁸⁴ See 1,77, 121, 122, 190, 196, 198, 227, 228, 278f., 376.

ever true" (42); "Reader, truth is various" (265, cf. 268); it is linked to those in power (p. 83), and Clio, the muse of history, often invoked, is really a whore (64, cf. 77, 153, 154). Truth is also hard if not impossible to get at (190f.); Falstaff juxtaposes "fact and fiction" (171), and in once place proudly points to having imparted "that air of reality [...] verisimilitude, so necessary to belief" (p. 119).

This is where his nephew Scrope comes in. Shirking secretarial work for long, he eventually does some. And Nye gives him 7 "Notes" of his own – in which Scrope unleashes his hatred of, and contempt for, Falstaff and his "monstrous lies" (e.g. 337), branding the whole compilation as "a work of fiction" (387). And, as Falstaff is increasingly struck with blindness (340, 352, etc.), Scrope can get away with writing what he wants to, and even tamper with Falstaff's will (XCVIII, 444). And he has the last word (C, 448-50) because "the Devil is dead" (448). All through, Scrope has been presented in such a negative light: mean, pig-headed, narrow-minded, vicious, etc., that one is really sad to find out, in Falstaff's notes for his confession to Friar Brackley (XCIX, 445-47), that the account of his life was indeed mainly made up, amorous exploits and all. Obliquely alluding to the misunderstanding between Pistol and Silence about "greatest man" (2HIV 5.3.88-79), Falstaff sums up the book with "I always cared to picture myself as a great man. I was only ever a fat man" (447, cf. 446). Yeats' jolly "Fiddler of Dooney" (Stewart) and Thurber's Walter Mitty (*Publishers Weekly*) with dozens of others⁸⁵ rolled into one. A whale of a tale.

Bibliography

Texts : Robert Nye

Juvenilia 1. Northwood, Middx.: Scorpion Press, 1961.

⁸⁵ Among them perhaps J.B. Priestley's towering if sketchy Falstaff figure, the Town Major.

III. Шекспірівський дискурс

Doubtfire. A Novel. London: Calder & Boyars, 1967.

Falstaff. London: Hamish Hamilton, 1976.

Merlin. London: Hamish Hamilton, 1978. Repr. Toronto et al.: Bantam Books, 1981.

Faust. London: Hamish Hamilton, 1980.

The Voyage of the Destiny. London: Hamish Hamilton, 1982. Repr. Harmondsworth: Penguin, 1983.

The Memoirs of Lord Byron. A Novel. London: Hamish Hamilton, 1989. Repr. Abacus/Sphere Books, 1991

The Life and Death of My Lord Gilles de Rais. London: Hamish Hamilton, 1990. Repr. Abacus/Sphere Books, 1991.

Mrs Shakespeare: The Complete Works. London: Sinclair-Stevenson, 1993. Repr. Sceptre, 1994.

The Late Mr Shakespeare. London: Chatto & Windus, 1998. Repr. Allison & Busby, 2001.

Texts: Others

Burgess, Anthony. *Nothing Like the Sun: A Story of Shakespeare's Love-Life.* London: Heinemann, 1964. Repr. Arrow Books, 1985.

Giardina, Denise. *Good King Harry.* London: Victor Gollancz, 1984.

Graves, Robert. *I Claudius.* London: Arthur Baker, 1934. Repr. Penguin, 2006.

Graves, Robert. *Claudius the God and His Wife Messalina.* London: Arthur Baker, 1934. Repr. Harmondsworth: Penguin, 1973.

Graves, Robert. *The Story of Marie Powell: Wife to Mr Milton* (1943): Repr. New York: Creative Age Press, 1944.

Joyce, James. *Ulysses* (1922). Repr. London: The Bodley Head, 1963.

Mortimer, John. *Will Shakespeare.* London: Hodder & Stoughton, 1977.

Nashe, Thomas. *The Unfortunate Traveller* (1594). Repr. in Edwin M. Moseley, ed. *Elizabethan Fiction* (New York et al.: Holt, Rinehart and Winston, 1953), 197-308.

Priestley, J.B. *The Town Major of Miraucourt* (1929). Repr. London: Heinemann, 1930.

Rabelais, François. *Oeuvres Complètes*, ed. Jacques Boulenger, rev. Lucien Scheler. Paris: Gallimard/ Pléiade, 1955. Transl. J.M. Cohen as *The Histories of Gargantua and Pantagruel.* Harmondsworth: Penguin, 1955.

Shakespeare, William. *The Complete Works*, ed. Peter Alexander. London and Glasgow: Collins, 1951, repr. 1960.

Shakespeare, William. *Hamlet*, ed. J.D. Wilson. Cambridge: Cambridge UP, 1934, repr. 1972. Ed. A.R. Humphreys. London: Methuen, 1960, repr. 1988.

Sterne, Lawrence. *The Life and Opinions of Tristram Shandy*, ed. Graham Petrie. Harmondsworth/London: Penguin, 1967, repr. 1987. Ed. Ian Campbell Ross. Oxford and New York: Oxford UP, 1983.

Swift, Jonathan. *A Tale of a Tub* (1704). Repr. in *A Tale of a Tub and Other Stories*, ed. Lewis Melville. London: Dent; New York: Dutton, 1909, repr. 1964.

Thurber, James. "The Secret Life of Walter Mitty". In *My World – And Welcome To It*. (1939). Repr. London: Methuen, 1987.

Tremain, Rose. *Restoration*. London: Hamish Hamilton, 1989, repr. Sceptre, 2001.

Yeats, W.B. "The Fiddler of Dooney" (1899). Repr. in *Collected Poems* (London: Macmillan, 1933, repr. 1969), 82.

Yourcenar, Marguerite. *Mémoires d'Hadrien*. Paris: Plon, 1951.

УДК: 792.071.2.027+437.3

Stefanova Kalina
(Sofia, Bulgaria)

To Be and Not To Be. At Once.
or Daniel Spinar, the Czech Director
Extraordinaire, Enters the European Stage

Стефанова Калина. Бути і не бути. Водночас. Або Даніел Спінар, чеський екстраординарний режисер, вихід на європейську сцену.

У статті здійснена спроба воскресити в уяві дуже незвичайну і надзвичайно актуальну постановку «Гамлета», представлену на Пльзеньському Театральному фестивалі, аби познайомити читачів з екстраординарним талантом та пекучою соціальною чутливістю Даніеля Спінара – молодого режисера Національного театру в Празі. У п'ятдесяту річницю з дня виходу видатної книги Яна Котта «Шекспір – наш сучасник» особливо помітно, наскільки згаданий «Гамлет» відображає запропоноване Коттом прочитання всієї п'єси та образу її протагоніста – як образу, що не визначається лише певною ситуацією, який за будь-кого ходу подій продовжує сумніватися, який “приймає щось, але водночас бунтує проти цього” – і нібито робить при цьому крок уперед.

Ключові слова: «Гамлет», Даніел Спінар, Ян Котт, конструктивна деконструкція.

If you've ever felt like in a dead-end, pressed by absurdities, callousness, circumstances, by the fact that the situation is “as it is”, if you've ever stridden the streets with a feeling that this is not your own reality – that you are as if an invisible beggar at the corner of the world and people's glances go through you, while your call for help doesn't get out of your throat, as it happens in dreams – if you've ever

wanted to close the door of this hostile reality from the outer side.... OK, let's say all this doesn't apply to you personally; yet, if you happen to know people standing at the edge of hope and if you do care about them, then this is your *Hamlet*. Their *Hamlet*. Mine, for sure.

For a long time, at the top of my own rank-list was *Hamlet* of Korsunovas and I still can't get enough of his mirrors for souls – despite on a DVD already. And with my eyes fixed on them, I keep on asking myself, together with all his characters, *Who Are You?*, in waiting for the invisible world's echo to send an answer. The most esoterically philosophical *Hamlet: Hamlet* as a revelation. I still watch in rapture the most earthily sensuous *Hamlet* too – of the other great Lithuanian, Nekrosius. And exactly as the first time, 15 or so years ago, I stiffen with horror and cold when the Ghost rubs Hamlet's bare feet with a big piece of ice, so that he learn the ugly secret with his flesh and spirit alike. I also adore Ninagawa's Japanese *Hamlets* (6 altogether) that dwell at exactly the opposite pole – of exquisite beauty and Asian fines. Unforgettable do I find the first *Hamlet* of the Polish JanKlata too – in a Gdansk dockland and in its very sea rather than in a theatre...

Hamlet has opened my eyes, made me think, suffer, discover myself in it, it has made me feel not alone at the crossroads of the big choices in life... It has never made me cry, though. It happened for the first time now, during the final scene of *Hamlet* of Spinar. And which is even more amazing, I get to cry every time I watch its recording, months after I saw it alive in Pilsen, at the Theatre Festival there. This is the most forlorn, the loneliest, and yet the bravest Hamlet. A Hamlet, who manages to overcome his woes, his utter desolation, and transform his foretold doom into an unexpected victory. A Hamlet, who makes a choice different from that of all other Hamlets so far, because he dares to combine *To Be* with *Not To Be*, thus solving the riddle of the

III. Шекспірівський дискурс

eternal dilemma. This *Hamlet* is not merely very topical, it is *urgently* topical. Like a call for help. Due to the sense of emergency of the state of the world it depicts, i.e. of our world today.

The beginning of the show is not promising of such depths. Although it's exactly our world that we immediately get to see. As if, though, only with its superficial features and clichés. Horacio takes a photo with his mobile. An easy guess: the Ghost is in the lens. Then the curtain rises and we see the entrance of an old castle-cum-museum. In a big glass-case are the usual props of the play: swords, a skull, a set of knight's armor – from 13c., a sign says. From behind a lit glass door the voice of Claudius solemnly announces his marriage with Gertrude. They enter, clad in nowadays shades-of-gray clothes and followed by paparazzi, and, along a red carpet, climb a staircase leading to the frame of a portal, where they pose for more photos. After a champagne-and-cocaine party, the lights dim out, turning people into silhouettes and the portal into a screen where they disappear. Only Hamlet stays on fore-stage, squats in a spotlight and whispers in a mike his first soliloquy, then lies in a chalk-drawn corps-figure. Enter Ophelia and the frenetic-sex-for-consolation film cliché follows. Then Horacio shows Hamlet the photo of the Ghost, Ophelia teases Laert with a stack of condoms found in his luggage, Horacio and Hamlet fence with swords (from the glass-case), playfully exchanging the lines *What's the Time?* and *Time is out of Joint*; which leads to smoking of a real joint.

And it's here where Spinar does his first extraordinary move which catapults the show into a new level: the lights blink, the door opens on its own, Hamlet falls on the floor in convulsions – an effect of the drug or possessed by the Ghost? – and starts talking with another voice; then, still in delirium, goes to the glass-case, writes with blood on it, and

when he's back to his senses, with Horacio, they read his Father's message there.

This interpretation of the meeting-with-the-Ghost is not only a 100% original; it so naturally springs out of the action, i.e. out of our very own world, that every element of made-up-ness, a usual trap here, is fully and very naturally eliminated. Also: if we have so far watched a *Hamlet* disguised in today's clothes, i.e. a piece of theatre trying to make a known story look new, from now on everything happens as if it were for the first time, here and now, the people on stage are our contemporaries, and the superb Patric Dergel is the warmest, the most moving and the least abstract Hamlet I've seen – a Hamlet who could indeed be one of us.

This authenticity exuded by the story is a major achievement of Spinar. He's left in the glass-case not only the historical props but everything else that over the time has become the *Hamlet* canon, alienating the play from us in one way or another, and has instead brought out of it what makes Shakespeare great – that he's life itself. Thus Spinar manages to fend off any detachment between us and the story; it becomes 3D in the sense that it soaks into us and we feel like being a part of it.

There's no time for detachment anyway: the action moves headlong – the show is only 2 hour long! This, however, does not translate into superficiality or a fragmentary-like structure. The reason: Spinar is a virtuoso of the theatre montage. He applies it in a very bold, yet unobtrusive manner (a rare couple).

For assembling the pieces he uses cinematographic, visual “bolts”: the scenes and the characters come out of or melt into “screens” – of the stage ramp, the portal, the lit glass-cases; the action at times gets into slow motion, while the fading away of the silhouettes is at times like fast forwarded. All the same the characters are fully truthful, i.e. the acting is psychologically realistic, even when Hamlet or

III. Шекспірівський дискурс

Claudius, with a mike and facing us, say their soliloquies, there's not a second of detachment from the role.

Another perfect “glue” Spinar uses to make the montage smoother and homogenize the show's texture is the music of Peter Wajsar: short, at times hardly audible, piano or string accords in combination with suspense type of a soundtrack, also very quiet at times, yet with a strong impact – like a thin mist coming in waves that gives a mysterious edge to everything it envelops.

Finally, Spinar's montage is based on a radical, yet strikingly successful editing of the text (another rare couple!). Apart from adding scenes, he cuts others (the one with Ophelia as a bait), or reworks them (in the Mousetrap there are no actors and the court itself reads the play, directed by Hamlet). All this is not at the expense of the story, though. It remains remarkably integral and an effect intact.

It's because Spinar is a virtuoso of one more thing: the constructive deconstruction of the text; which ranks him in the league of directors like Alvis Hermanis. (Thank God, it seems like the so called post-modernism is steadily getting out of the deconstruction-for-the-sake-of-deconstruction phase.) *Hamlet* is not a parade of “different-ness”, of unusual means of expression. There's no ostentation in it, no pretentiousness, no snobbishness – one more similarity with Hermanis. Then: not only is Spinar strict about keeping the homogeneity of the story but he tells it very emotionally too. No doubt is being left about the departure point in his work: his holding dear of the human being in principle and his pain for our woes. He tells us the story of Hamlet because via it he can talk about us, himself, our mutual world – another similarity with Hermanis and his credo that “what's important for a theatre-maker is not so much to be interested in theatre as much as it is to be interested in life.”

By “compressing” the story without destroying its wholeness and its inner laws and by making it feel palpably

our own, Spinar achieves a special density, a new level of the intensiveness of its impact. Thus his show only looks chamber, while its effect is large-scale in terms of the depth and nature of the problems on focus. An example of this so to speak “emotional compression” is the cutting of the gravediggers scene and transferring its key lines to Ophelia in a dialog with Hamlet – another remarkable move of Spinar!

The very madness of Ophelia is totally different from the usual and has literally an overwhelming effect. This is not the lovely, adorned with flowers girl who meanders and sings in a lost manner and whose drowning even gets often presented as mere beauty. Her madness here is ugly and scary because – again! – it’s very truthful. Half-naked, in an oversized man’s jacket and with a lipstick-smear on her face, Ophelia looks like a homeless whore from the nowadays streets, who together with her mind has lost any control over herself. The contrast between this creature and the free, full of life girl from the beginning puts a lump in your throat. And her end consists of two scenes which are unforgettable.

After Polonius murder, the museum-castle has been set on fire, all saved objects are piled up and in the big, lit glass-case has forcefully been placed Hamlet – also mad in an ugly way, in white long underpants and under-vest, preposterously smiling and licking the glass. There’s one more lit glass-case too – short and long, like a coffin, with a text “mortal remains” on it. Instead of them, Ophelia is in there: sitting with bare legs wide apart and dirty hair hanging in front of her face, she digs the remaining dirt. “Whose is this grave?”, asks Hamlet, getting out of his “madhouse.” “Mine”, she answers. While the well-known dialogues goes on, he sits next to her and, like small kids, they start throwing dirt at each other, and only when they jump and she tosses her hair backwards, he realizes who she is. The feeling that he’d vomit because of the shock is physically palpable. He goes back and the two glass-cases, with the two exponents of

III. Шекспірівський дискурс

despondency in them, remain the only lights in the dark. A little later, while Hamlet says the lines about the river and the willow, she bends over her glass-case, draws and lies on her back – already for real in her grave. Rapidly follows the funeral scene: in a slow motion and in a mist the court enters, clad in black and with black glasses, Laert also lies in his sister's grave and, when Hamlet comes, they start fighting – as if the slow movements of the alive is how Ophelia's soul sees our world while drifting away from it.

“Today's young people are not prepared for [the present day], and when they meet reality head on, it takes them to the edge of madness, – writes the Czech critic Richard Erml. – The whole of Spinar production is about this moving border. Hamlet is not feigning his madness, but gradually succumbs to it like a desperate emigrant, who, trying to escape to freedom, plunges into the border marshlands... And what about the mad Ophelia...? The very image of madness. I've seen dozens of Ophelias, but Zuzana Onufrakova has to be experienced – at your own risk...”¹

It turns out that things considered for a given today and, thus, for a prerequisite for success – like quick reactions, ease in working with the attributes of modernity, freedom of behavior – do not help much when one is to face the tests of reality. And although the focus of Spinar may well be on the young, I think this is valid for everyone who can not or does not want to unconditionally abide by the “rules” of today's reality.

This is another of this director's main topics: the faceless grayness that calls the shots behind the tempting glamour of success and that mercilessly imposes its “right” whenever something or someone do not fit in the scheme (here people with the looks of body guards place Hamlet in the glass-case-cum-madhouse) – a contemporary version of

¹ *Erml R. Raflex*, as quoted by the program of the Pilsen Theatre festival, 2014, p. 84

the Big Gray Nothingness of Michael Ende. This theme is on focus in another brilliant show of Spinar which I saw in Pilsen, *Bel Ami* (after Maupassant), where the main character's climbing of the social ladder is presented as a series of literal snap-shots and photo-sessions, taken by a photographer who is also the narrator, and the gray is ubiquitous and crashing everything along the road.

While in *Bel Ami*, though, the contemporary Georges Duroy coincides with the superficial-new-generation cliché (to a great extent with a comic slant), in *Hamlet* the main characters of Spinar (himself 35) are profoundly sensitive people who are not ready to make compromises with their conscience and accept the absurdities of the system. In their attempt to escape from these absurdities they try the usual sanctuaries – of the drugs, sex and solitude. And, yes, some of these sanctuaries do dwell near the border of madness. But, I dare not fully agree with the Czech colleague – the young people of Spinar are at that border not because they can not cope up with reality in principle. What they are not willing to do is accept it being distorted. They intuitively sense that a reality where black is called white is a substituted reality, i.e. a false one in the sense of 1Q84 of Haruki Murakami, and they try to not partake in this ugly theatre.

Hamlet goes even one step further.

I'll take the liberty to quote the remarkable lines of JanKott, the Polish critic considered to be the most influential one on the Bard's production history since the publication of his pivotal book *Shakespeare Our Contemporary* in 1964: "Hamlet is a great scenario... This scenario is independent from the characters; it has been devised earlier... The scenario dictates the actions of the *dramatis personae*, but doesn't dictate the motives underlying the actions, i.e. the psychology. This is true of life as well as of the theatre.... *Hamlet* is a drama of imposed situations, and here lies the key to modern interpretations of the play. The King, the Queen,

III. Шекспірівський дискурс

Polonius, Rozencrantz and Guildenstern have been clearly defined by the situations... Claudius does not play the part of a murderer and a king. He *is* a murderer and a king... It is different with Hamlet. The situation does not define Hamlet, or at any rate does not define him beyond doubt. The situation has been imposed on him. Hamlet accepts it, but at the same time revolts against it. He accepts the part, but is beyond and above it...”²

Not only does Spinar’s Hamlet revolt against his role but he literally refuses to play it fully out. The final scene, where that happens, is a masterpiece. I say this without any doubt: a real masterpiece! In the lit glass-case, now in the middle of the stage, Hamlet is with Horacio. “I’m not mad,” he says, takes a sword, solemnly opens the doors and gets out into the dark. With his back to us, he takes off his clothes, while the rest of the characters get into the glass-case. Then, being just a silhouette already, he lifts up the sword, as if giving a sign “Begin!”, and the three-dimensional people from within start pronouncing the lines describing the duel, while Bobby Vinton’s song *Mr. Loney*, hardly audible, starts resounding. The song stops for a while, while the lines go on, with Hamlet almost motionless, then it rises up and, after Horacio pronounces Hamlet’s words “I die, Horacio”, the last refrain powerfully fills in the whole space on its own: “Now I’m a soldier, a lonely soldier/Away from home through no wish of my own/That’s why I’m lonely, I’m Mr. Loney/I wish that I could go back home.” After the final accord the sword slips off of Hamlet’s hand, he goes to the glass-case, caresses it and says, “The rest is silence.”

It turns out it is possible for the “scenario” not to be fully implemented (*complied with/obeyed*) and for Hamlet to reject to play that part of his role which would turn him into a pawn in one of the bloodiest final scenes. It turns out that the

² Kott J. Shakespeare Our Contemporary, Methuen, 1965, p. 52-55.

taken for granted “great mechanism of history”³ and its implacability could be defied and Hamlet could get out of the claustrophobic, bloody madhouse into which the world is invariably being turned by the “scenario” and in which so many young people, Hamlets, are forced again and again to play a role imposed on them.

It turns out that in that case the “scenario” will only resound out loud, i.e. will be boiled down to “words, words, words”, and Hamlet will in effect outwit it, i.e. he will so to speak defeat it. In brief: it turns out there is a way out of what seems and has always seemed like a dead-end – both in theatre and in life – and that Hamlet can choose not only his motives but his actions too – at the most decisive moment at that: when it’s his turn to shed blood and thus continue the vengeance’s vicious circle. It’s exactly then when he can choose the most difficult step – the step aside – so that the anger and the blinding rage do not get hold of him and his soul be saved.

Of course, this scene could be interpreted in another way: solely as a *Not-To-Be* choice – Hamlet chooses to get out of this world because of the maddening impossibility to oppose the absurdities, i.e. to cope up with reality. As *Mr. Lonely* song goes: “Oh, how I wonder, how is it I failed.” Helplessness, despair, closing of the doors of the hostile reality from the outer side... “To die: to sleep/ No more; and by a sleep to say we end/ The heart-ache and the thousand natural shocks/That flesh is heir to...”

But this show – I’d so much like to believe – is not only about despair but also about the possibility for one to overcome even the utter hopelessness, and the strength needed for this. And maybe it’s also about what freedom is and that it may as well be even in allowing the very thought

³ ditto.

III. Шекспірівський дискурс

that not everything is a “scenario” – that the “scenario” is not destiny, that it only imposes for being destiny.

The choice of Spinar’s Hamlet, for me, is not an escape from the world but rather a sort of dissociating from the system that presents and imposes the “scenario” as the only possible way of living. And this choice is an expression of strength since Hamlet makes it *for the sake of* the world. He bids farewell to the world through the glass-case with such palpable sorrow that even without uttering a word, with his back to us and being nearly just a silhouette, he makes us feel as if something is torn from our own flesh and soul – as if we ourselves are parting with life. And standing between here and beyond, with his hand still caressing this world, he chooses to fight for it from the “other side”, together with the spirits of his father, Ophelia, Laert – maybe in the very same way, as it happened with him – getting into the bodies of the young and through their own mouth, when they drift in the drugs’ beguiling refuge, to reveal them the truth. Before the “scenario” makes them believe in the false axiom that it is destiny itself.

I think Hamlet’s decision for this choice is born during his meeting with Ophelia in her future grave. It’s there where, together with the horrifying realization as of who that creature is, he also realizes that he could revolt *against* the “scenario” and fight *for the sake of* the world only if he were to cut himself off the “scenario” and the world alike because all the escapes within them are illusionary. That’s why he stops pretending he’s mad. It’s exactly there where he gets aware of one more thing too: that he has to cut himself off the world body and soul alike because in these other escapes the body and the soul are in dissonance. And as it happens with Ophelia, his soul too in a way leaves the world before his body does and only observes what happens to the body without going through this in an earthy fashion. It’s as if his

soul, from aside, watches the last scene of its life in this earthy costume.

But may be... may be this show has nothing to do with metaphysics and Hamlet and we have watched a story that has started on Horacio' mobile phone and then has jumped from one "screen" to another, ending up in the shining LCD TV of the glass-case which in the final moment looks like a lift between the worlds – a TV where all the characters and everything else would fade away with the dimming off of the lights.

No matter how we would read this *Hamlet*, what's important is that it allows all these – and may be more – interpretations. And what's important is that all of them have one thing in common: a desperate, yet full of hope SOS. Not so much in the classical sense of *Save Our Souls*, though, but rather meaning *Save Our World* – for the sake of our souls.

УДК 821.512.161

Прушковська Ірина
(Київ)

«Буря» у турецькій дитячій драматургії

Статтю присвячено аналізу п'єси для дітей «Буря» турецького автора Нафіза Услу, в основі якої лежить однойменний твір Шекспіра. Здійснено екскурс в історію ознайомлення турецького соціуму із творчістю Великого Барда через перекладацьку й сценічну сфери; представлено основні характеристики літературно-сценічної переробки «Бурі» Нафізою Услу (спрощення сюжету і його часткова гіперболізація, суттєве скорочення кількості дійових осіб). Окрему увагу приділено образній палітрі твору турецького драматурга, виявлено амбівалентність характерів його головних персонажів. Уперше представлено фрагменти «Бурі» Н. Услу українською мовою, які ілюструють аналізований матеріал.

Ключові слова: *Нафіза Услу, «Буря», Шекспір, турецька дитяча драма, сюжет, образ.*

Слово Шекспіра міцно увійшло й укоренилося у більшості літератур світу, серед яких турецька література не є винятком. Турецька драматургія відкриває нові можливості літературного й сценічного трактування Барда, збагачуючись у сприйнятті Шекспірового слова. Поява в драматургічному дискурсі Туреччини, зокрема в дитячій драматургії, тенденцій наближення до Шекспіра вкотре доводить, що його творчість є невичерпним джерелом гуманізму, демократизму й життєвої правди, які не мають національних чи релігійних кордонів.

Творчість Шекспіра має давню історію сценічного існування в турецькій культурі. Завдяки перекладу з французької (1870-ті) османською мовою (Хасан

Бедреддін Паша і Манастирли Мегмет Рифат), «Отелло» став відомим турецькому соціуму. Згодом з'явилися три частини «Гамлета» у перекладі Мегмета Надіра Бея також із французької. У 1884-1887 рр. вийшли друком переклади «Венеціанського купця» і «Комедії помилок», здійснені османським вченим Орікагасизаде Хасаном Сирри Беєм. У 1886 р. турецький читач отримав шекспірівські драми «Ромео і Джульєта» та «Два веронці», а у 1912 р. – «Отелло», перекладені Міхраном Бояджияном. На початку ХХ ст. мали місце й адаптації світових шедеврів, зокрема твори Шекспіра перероблялися Абдульхаком Хамітом Тарханом: «Ешбер», «Ільхан», «Чутлива дівчина»¹.

У 60-70-ті рр. ХХ ст. в Туреччині спостерігався спад уваги до творчості Шекспіра, що зумовлювалося оновленням національної моделі драми, радикальним переосмислення традиційних культурних цінностей, зацікавленням епічною драмою під впливом ідей Б. Брехта².

Політичний клімат в Туреччині 1980-х рр. сприяв зростанню інтересу до світової драматургії: В. Шекспір («Король Лір», «Гамлет»), К. Гольдоні («Слуга двох панів»), М. Гоголь («Ревізор»), Е. Йонеско («Король помирає»)³. У цей час турецькі автори п'єс вдаються до мови алюзій, намагаючись художньо визначити і окреслити сучасну ситуацію. Різка зміна репертуарного вектора, з одного боку, демонструє «втечу» драматургів від реальних подій у світ алюзій, зумовлену неможливістю відверто висловити свою думку щодо політичної ситуації в республіці, з іншого боку, вона

¹ *Enginün İ. Tanzimat devrinde Shakespeare: Tercümelere ve tesiri / İnci Enginün. – İstanbul : İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi yayınları, 1979. – S. 173.*

² *Şener S. Cumhuriyet'in 75 yılında Türk tiyatrosu / Sevda Şener. – Ankara : Türkiye İş Bankası kültür yayınları, 1998 – S. 190.*

³ *Ibid. – S. 203.*

III. Шекспірівський дискурс

сприяє розширенню театрального репертуару, збільшенню кількості перекладів турецькою мовою світових шедеврів, можливості вкотре перейняти досвід відомих драматургів.

Шекспірове слово не оминуло й турецьку дитячу драматургію, яка бере свій початок з другої половини XIX ст. Проте, «входження» англійської культури до дитячого літературного дискурсу Туреччини відбулося не одразу. З початку формування турецької дитячої драматургії і до другої половини XX ст. переважали п'єси турецьких авторів. Так, 1888–1921 рр. у літературних журналах «Путівник для дітей», «Зошит учня», «Нове покоління», «Журнал вчителя», «Дитячий садок», з'являються перші турецькі дитячі п'єси⁴. Разом із появою державних дитячих та молодіжних театрів в Туреччині (перша половина XX ст.) дитяча драматургія з'являється під світлом рампи (музична п'єса Кемалю Кючюка «Драматургічний урок для дітей», п'єси «Золоте перо» Мюмтаза Уйгуна і «Чорний палац» Зії Башкана, «Золотий браслет» Мюмтаза Зекі Ташкина)⁵.

Друга половина XX – початок XXI ст. представлені насамперед дитячою драматургією таких турецьких авторів, як Улькер Кьоксал, Хасан Еркек, Улькю Айваз, Більгесу Еренус, а також переробкою відомих світових шедеврів – казка «Чарівна лампа Аладдіна», «Маленький принц» Антуана Екзюпері (Дерсу Явуз Алтун), «Буря» Шекспіра (Назіф Услу). Турецька літературна еліта плекає у творах зерна національної свідомості, тим самим виборюючи перші позиції у репертуарах державних театрів. Так, приміром, У. Кьоксал у драмах для дітей

⁴ Kırgeç Ö. Çocuk tiyatrosu [Електронний ресурс] / Ö. Kırgeç // Dergi tiyatrosu. – Ankara, 2001. – Режим доступу: <http://www.tiyatromie.com/cocuk-tiyatrosu-bilgi.html> – Назва з екрана. Дата звернення 05.08.2017.

⁵ Nutku Ö. Dünya tiyatrosu tarihi: 2 ciltli. – Cilt 1. / Özdemir Nutku. – İstanbul : Mitos Boyut yayınları, 2008. – S. 357.

(«Планета миру», «Скляний палац», «Охоронці лісу», «Наша улюблена халабуда», «Наказ троянди») обирає за головних героїв шанованих представників турецької нації, таких як Мімар Сінан, Коджа Сеїт Онбаши, прищеплюючи юним глядачам любов до рідної культури⁶. Сама ж авторка втілює у своїй творчості вислів Насреддіна Ходжи: «Хто житиме в дитині, той житиме більше ста років»⁷. На її думку, сучасна ситуація в Туреччині є досить критичною з погляду розвитку дитячої драматургії. Адже переважна більшість дитячих театрів є комерційним замовленням заможних людей, які не розуміються на дитячій психології, специфіці дитячої драматургії і лише негативно впливають на сприйняття драматичного мистецтва молодим поколінням⁸.

Підтримуючи думку про необхідність покращення сприйняття турецькою молоддю драматургії, потребу у вихованні турецької молодшої генерації як на прикладах національної літератури, так і на багатоміжових світових шедеврах⁹, продовжуючи багатоміжові традиції світового потрактування творчості Шекспіра, сучасні традиції лондонського «Глобусу», Нью-Йоркського дитячого шекспірівського театру, турецький драматург, актор Назіф Услу перероблює у прозовій формі «Бурю» Шекспіра на невелику п'єсу для дітей (67 сторінок). У передмові до «Бурі» Нафіза Услу співавтор п'єси, педагог-психолог Уміт Гьоргюлю зазначає: «Серед доробку Шекспіра немає драм для дітей. Нафіз Услу, усвідомлюючи велику відповідальність, переробив твір Шекспіра на п'єсу для дітей, створивши тим самим

⁶ Maden S. Sahnede soluklanmış bir Cumhuriyet kadını Ülker Köksal ve çocuk oyunu yazarlığı // Sedat Maden // Uluslararası Sosyal araştırmalar dergisi. – 2010. – Volume 3. Issue 13. – Ordu, 2010. – S. 223.

⁷ Ibid. – S. 203.

⁸ Ibid. – S. 209.

⁹ Аникст А.А. Театр эпохи Шекспира [текст] / А. А. Аникст. – М. : Дрофа, 2006. – 288 с.

III. Шекспірівський дискурс

можливість пізнання дітьми шедеврів Великого Барда»¹⁰. Варто додати, що вибір Н. Услу не був випадковим. Адже саме «Буря» Шекспіра, у порівнянні з іншими його творами, максимально насичена елементами, які легко збуджують дитячу уяву: зачарований острів, подорожі, чарівник, дух, закохана пара, а також має міцну дидактичну основу, завдяки якій торкаються питань добра і зла, фантазії й дійсності, комічного й серйозного.

Н. Услу, усвідомлюючи складність перенесення великого обсягу багатозначного оригіналу твору в іншу площину, бере за основу окрему сюжетну лінію «Бурі», гіперболізуючи її. Експозиція п'єси Н. Услу інформує читача/глядача на початку дії (монолог Просперо, адресований Міранді, в якому він згадує історію свого вигнання). Розвиток дії починається із того, як Просперо на віддаленому острові застигає у повітрі через невдале використання магічної сили і просить про допомогу Аріеля. Угледівши здалеку корабель, Просперо просить не лише допомогти йому спуститися на землю, але й зробити так, щоб пасажери судна опинилися на острові. Буря, зчинена Аріелем, приносить на острів Алонзо (короля Неаполя), головного винуватця «вигнання» Просперо, і його сина Фердінанда. Організація подій у творі позбавлена інтриги, сюжет розгортається у чотирьох актах. Розвиток дії відбувається через конфлікти Просперо із Аріелем, Фердінандом, Алонзо й Калібаном. Зустріч Просперо з Алонзо, повернення тимчасово втраченої пам'яті до короля Неаполя і його благання про пробачення є кульмінацією драми Н. Услу. Останньою стадією розвитку конфлікту є рішення Просперо: пробачити всім, подарувати волю Аріелю, благословити Міранду на заміжжя і повернутися всім додому.

¹⁰ Görgülü Ü. Önsöz. Uslu N. Fırtına (W. Shakespeare). Çocuk oyunu / Ümit Görgülü. – İstanbul: Sıfırdan yayınları, 2015. – S. 3.

У турецькій «Бурі» є лише одна сцена випробувань – ув'язнення Фердінанда і його тяжка праця. Не відображено у п'єсі й трагічних епізодів, у яких в оригіналі задіяні Себастьян і Антоніо, Стефано й Трінкуло. Смісловому навантаженню драми Н. Услу бракує важливої інформації, як то географічних локацій (Туніс, Бермудські острови), міфічних елементів (духи, окрім Аріеля, божества). Разом із тим окрему увагу приділено романтичним стосункам Фердінанда й Міранди.

Спрощення сюжету Н. Услу відповідно призводить до зменшення кількості дійових осіб. Просперо, Аріель, Алонзо, Фердінад, Міранда і Калібан – головні герої турецької «Бурі». Образ турецького Просперо віддалений від оригіналу твору, перед читачами/глядачами постає неспроможний на великі чари, дещо грубуватий, незграбний чоловік похилого віку:

Просперо: «Що зі мною? Який же незграба я, який нікчема. Не можу й прості чари задіяти... Нема вже в мене колишньої сили. Втрачаю вже здібності до чарування. Я ж був раніше не таким... Допоможіть!.. На поміч! Аріеле!!!»¹¹.

Про шляхетність й християнське всепрощення, закладене Шекспіром в образ головного героя, годі й говорити, аналізуючи Просперо Н. Услу: «Де ти, Аріеле? Де ти, брудний джине?»...¹². «У якому пеклі ти швендяв, Аріеле?»¹³, «Щось задовгим став твій язик»¹⁴, «Замовкни, не плутай мене»¹⁵, «Ах ти, невдячний, а ну

¹¹ Uslu N. Fırtına (W. Shakespeare). Çocuk oyunu / Nafiz Uslu. – İstanbul : Sıfırdan yayınları 2015. – S. 12.

¹² Ibid. – S. 13.

¹³ Ibid. – S. 14.

¹⁴ Ibid.

¹⁵ Ibid. – S. 17.

III. Шекспірівський дискурс

швидко роби, що я тобі кажу, поки я тебе не підсмажив, наче курку», «Ах ти, без розуму»¹⁶.

Вибір автора, а саме – грубуватий образ турецького Просперо, який вимальовується через його поведінку й репліки, обґрунтувати складно. Навряд чи для виховання турецької молоді на прикладах світової літератури, про що говорить Н. Услу, варто було задіювати саме такий метод. Можна лише припустити, що Н. Услу переніс ставлення Шекспірівського Просперо до Калібана на ставлення до Аріеля у турецькому варіанті. Проте, якщо у Шекспіра така поведінка головного героя пояснюється неможливістю змінити грубу природу Калібана (який до того ж зазіхав на честь Міранди) лише шляхом методів виховання, то у турецькій «Бурі» ставлення Просперо до духа, який в усьому йому допомагає, викликає здивування. Разом із тим, завдяки певним реплікам складається враження, що турецький автор імпліцитно висловлює ставлення до політичних лідерів, збірним образом яких і є Просперо. До слова, така практика прихованого політично забарвленого контексту активізувалася в турецькій драматургії ще у тоталітарних 80-тих роках ХХ ст., проте чи не вперше це застосовано у дитячій драмі. Міранда, намагаючись дізнатися, хто саме винен у зчиненні бурі, допитується як у батька, так і в Аріеля, чи були застосовані чари і з якою метою:

Міранда: Ви не могли не чути цієї бурі. Певно, якщо ви такі спокійні, то хтось із вас доклав до цього руку.

Аріель, Просперо: Та ні, про що ти.

Міранда: Якщо не руку, то принаймні палець точно встромив у цю справу.

Просперо: Звідки відомо, хто і яким пальцем замісив цю кашу, питаєш, наче у дитячій грі з долоньками: «Цьому дала каші, цьому дала, а цьому не

¹⁶ Ibid. – S. 18.

дала. Кому не дала каші, той розлютився і почав верещати: «А мені?»».

Аріель: Так зазвичай поводить ся мізинчик. Він же маленький, йому треба, щоб хтось його годував. Ну і комплекс неповноцінності, меншовартості – через короткий зріст.

Міранда: Все зрозуміло! Батьку, чому, навіщо?¹⁷.

У турецькій «Бурі» немає чіткого розмежування героїв на позитивних і негативних, кожному персонажу притаманні амбівалентні риси характеру. Так, Просперо у фіналі п'єси дотримує слова і дарує волю Аріелю, пробачає ворогам, висловлює бажання й надалі займатися вихованням Калібана, уникає грубощів. Аріель – єдиний персонаж, який володіє талантом справжньої магії, примусово допомагає Просперо помститися кривдникам, йому притаманна гострота слова і розуму. Разом із тим за його репліками криються насмішкуватість у ставленні до героїв драми та прояви самозакоханості й пихатості. Аріель також виступає у ролі оповідача:

З'являється на сцені. Спостерігаючи за метушиною на острові, одним рухом ніби зупиняє дійство. «Ось так краще. Помовчте трохи. Маю подумати. Перегляньмо, що до чого. Просперо хоче помститися Алонзо за примусове вигнання; Алонзо втратив пам'ять, хоча потроху щось і згадує; Калібан, користуючись нагодою, проголошує себе королем; Міранда і Фердінанд закохані одне в одного. Аріелю випало на долю розплутати це все. Але спочатку заплутаємо ще більше, а там – побачимо»¹⁸.

Алонзо не викликає жорсткої критики через скоєне, його напівбожевільний стан через втрату пам'яті і травму голови викликає співчуття і думку про неминучість покарання. Разом із тим, він є напівкомічним героєм,

¹⁷ Ibid. – S. 26.

¹⁸ Ibid. – S. 55.

III. Шекспірівський дискурс

його по-дитячому милі репліки, пісні розважають: «Мій худий верблюд помер від ожиріння. Помер ні на землі, ні на небі. За годину до заходу сонця, вранці помер»¹⁹. «Співаю я пісень / Радію й стрибаю / Де побачу квітку там збираю мед / Ла ла ла, тру ля ля»²⁰. Міранда – уособлення краси, молодості, доброти. Проте, героїня має королівський норов:

Просперо: *Доню, тепер ти розумієш, чому я зчинив бурю?*

Міранда: *Ні, й досі не розумію.*

Аріель: *Ця дитина ніяк не второпає.*

Міранда: *Я з батьком розмовляю... Тато, скажи щось цьому джинові...»²¹.*

Просперо: *Вони опинилися на цьому острові для того, щоб я їх покарав.*

Міранда: *От і добре, тату, так їм і треба»²².*

Фердінанд – романтичний образ, принц, який заради любові готовий на випробування простолюдина. Але Фердінанд має одну ваду – він боягуз. Раптом зустрівшись із Калібаном, тікає із криком: «Мамо, рятуйте!»²³. Калібан, незважаючи на нестійкість характеру, невихованість, нечемність, брутальність, має «чисте серце»²⁴.

Попри неминуче спрощення сюжету й упущення багатьох центральних сцен, Н. Услу вдається зберегти, хоч і опосередковано, філософський зміст оригіналу. Юний турецький глядач має змогу захопитися світом класики, зануритися вглиб змісту, визначитися у поглядах на життєві питання стосовно влади, свободи,

¹⁹ Ibid. – S. 47.

²⁰ Ibid. – S. 57.

²¹ Ibid. – S. 8.

²² Ibid. – S. 29.

²³ Ibid. – S. 55.

²⁴ Ibid. – S. 65.

дружби, зради. Драматичний твір Н. Услу має дидактичну направленість, створює атмосферу казковості, яка сприяє щасливому вирішенню трагічних за своїм характером конфліктів.

У цілому, Нафізу Услу вдалося привернути увагу турецької молоді до творчості Барда Ейвона, його переробка «Бурі» є ще одним доказом того, наскільки глибинними є твори Шекспіра. Інтерес турецьких літераторів до творчості великого англійця, намагання віднайти в ній мотиви, які відповідають запитам саме турецького суспільства, спонукає до подальших розвідок.

УДК: 070:654.1]”20”:811.111-051В.Шекспір

Квасниця Ольга
(Львів)

Шекспір у сучасному українському медіадискурсі: присутність чи вигнання?

Стаття присвячена дослідженню медіаобразу Вільяма Шекспіра в сучасному українському медіапросторі. Автор вважає, що вивчення мас-медійної проекції феномену Шекспіра на сьогодні постає як перспективний науковий напрям, розробка якого уможливорює цілісне розуміння його текстів, ідей, інтерпретацій у діахронному і синхронному аспектах.

*Об'єктом аналізу та осмислення обрано зразки текстів українських мас-медій як локус реактуалізації ідей Вільяма Шекспіра в 2016 році, коли світ відзначав 400-ті роковини від дня смерті англійського драматурга, а також у наступні роки. Британська Рада з цієї нагоди розгорнула потужний спецпроект в Україні та світі, з метою залучення громадськості до всесвітньої кампанії *Shakespeare Lives*. У статті висувається гіпотеза, що ця символічна дата мала стати інформаційним приводом для згадки постаті Вільяма Шекспіра у контенті загальнонаціональних українських мас-медій.*

За джерельну базу дослідження було обрано такі засоби масової інформації: загальнонаціональні видання «День», «Дзеркало тижня», «Український тиждень»; серед телевізійних каналів: «Суспільне мовлення – UA: перший», комерційні: «1+1», «5 канал», «СТБ», «ICTV», «Національний телеканал Україна», «24 канал».

Автор обґрунтовує, що медіадискурс має всі можливості розширювати простір культури, передавати універсальні смисли та цінності, збагачувати естетичну свідомість, збуджувати інтелектуальну рефлексію, формувати критичне мислення до подій, явищ, тенденцій і персоналій сучасної доби.

Зроблений аналіз дозволив виявити таких дві провідні тенденції в практиці українських мас-медій щодо формування образу В. Шекспіра: англійський драматург присутній в культурній

свідомості читацької аудиторії, тоді як у глядацької аудиторії він або відсутній, або цей образ деформовано.

Відтак призначення журналістики: олюднювати людину й ушляхетнювати світ, в нашому контексті за допомогою текстів Вільяма Шекспіра.

Ключові слова: Шекспір, медіаобраз, культура, культурні смисли, естетична свідомість, засоби масової інформації.

Вступ

Тема цієї розвідки має апріорі кросдисциплінарний характер, що дозволяє шукати відповіді на перетині різних галузей гуманітаристики, зокрема філології, філософії, соціології, журналістики тощо.

Дослідження мас-медійної проекції як способу актуалізації феномену Вільяма Шекспіра на сьогодні постає як перспективний науковий напрям, розробка якого уможливорює цілісне розуміння текстів ренесансного автора, його ідей, інтерпретацій у діахронному і синхронному зрізі, що забезпечує **наукову новизну** досліджуваного явища, а також розширення спектру вивчення шекспірівської проблематики в Україні. яка представлена сьогодні головним чином літературознавчими, перекладознавчими та театрознавчими працями¹. Відтак, вважаємо, що журналістичнознавчий погляд зможе посутньо доповнити корпус наукових текстів в галузі шекспірознавства.

Об'єктом дослідження у цій статті постають зразки мас-медійних текстів як локус реактуалізації ідей Вільяма Шекспіра в 2016 році, на який припадали 400 роковини від дня смерті англійського драматурга. а також в 2017-2018 роках. Британська Рада з цієї нагоди розгорнула потужний спецпроект в Україні та світі, з

¹ Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2010. – Вип. 1. – 294 с.; Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н. М.. – Запоріжжя : КПУ, 2011. – Вип. 2. – 297 с.; Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н. М.. – Запоріжжя : КПУ, 2013. – Вип. 3. – 278 с.

III. Шекспірівський дискурс

метою залучення громадськості до всесвітньої кампанії Shakespeare Lives. Відтак ця емблематична дата мала стати інформаційним приводом для згадки постаті Вільяма Шекспіра у контенті загальнонаціональних і регіональних українських ЗМІ. Окрім того, 2016 рік оголошено роком англійської мови в Україні, що також сприяло згадуванню імені видатного драматурга у мас-медійному дискурсі як складової шекспірівського дискурсу. Під останнім ми розуміємо «сукупність інтерпретаційних стратегій, мисленневих практик, інтелектуально-духовних продуктів (літературних творів, сценічних вистав, кіноверсій, інших артефактів, найрізноманітніших проявів інтертекстуальності, філософських, естетичних, психологічних, соціально-політичних та ін. ідей), що з'явилися і продовжують з'являтися в процесі комунікації, породжуваної Шекспіровим словом»². Відтак **хронологічні рамки** нашого пошуку обмежено січнем – вереснем 2016 року.

Мета цієї статті: охарактеризувати медіаобраз Вільяма Шекспіра, з'ясовуючи рецепцію, міру присутності та спосіб репрезентації його імені, й ідей у текстах українських засобів масової інформації.

Відтак хронологічні рамки нашого пошуку для друкованих видань становлять 2016 – травень 2018 року, для телеканалів – 2016 рік. Такі часові межі зумовлені, з одного боку, знаковою подією 2016 року – 400 роковинами від дня смерті великого драматурга, а з іншого боку, дослідницьким інтересом стосовно того, чи залишатиметься ім'я В. Шекспіра присутнім в українському медіапросторі і в 2017–2018 роки, коли для цього відсутні якісь особливі приводи. Чи знаходитимуть шекспірівські смисли й цінності свою реінтерпретацію в

² Черняк Ю.І. Шекспірівський дискурс в Україні XIX ст.: специфіка і механізми структурування // Держави і регіони. – Серія : Гуманітарні науки. – № 3. – Запоріжжя : КПУ, 2010. – С. 42.

медіатекстах, а відтак чи залишатимуться «живими і значущими» для реципієнта.

За джерельну базу дослідження ми вибрали опінієтворчі засоби масової інформації: загальнонаціональні видання «День», «Дзеркало тижня», «Український тиждень»; серед телевізійних каналів: «Суспільне мовлення – UA: перший», комерційні: «1+1», «5 канал», «СТБ», «ICTV», «Національний телеканал Україна», «24 канал».

Ми свідомі того, що результати нашого дослідження будуть радше прологом до подальших інтердисциплінарних студій, аніж безапеляційний вердикт. Однак така вибірка дозволяє скласти певний образ Шекспіра в українських ЗМІ, а відтак висновувати, що читач, глядач знає про англійського поета і драматурга, і які цінності складають каркас світоглядних горизонтів цільової аудиторії.

Шекспір в українському медійному дискурсі

А. Образ Шекспіра в телевізійному просторі

У мас-медійних матеріалах ім'я Вільяма Шекспіра найчастіше згадувалося з нагоди 400-х роковин його смерті та заходів, які були цьому присвячені. Втім, контексти та інтерпретації творчості великого драматурга звісно ж різняться, що можна пояснити концепцією або редакційною політикою того чи іншого засобу масової інформації, жанровою специфікою медіапродукту: як-от есе, інтерв'ю, замітка, відеосюжет чи передача.

Отож, якщо це телебачення, то, як видно з таблиці, серед загальнонаціональних мовників лише «Суспільне мовлення – UA: перший», «5 канал» і «24 канал» мали сюжети про В. Шекспіра і рідко програми про його творчість. Так, в контенті «Суспільного мовлення – UA: перший» ім'я драматурга згадувалося 13 разів, і всі ці

III. Шекспірівський дискурс

згадки, за винятком 4-х телевізійних матеріалів³, були контекстуальними⁴. Така ж ситуація на «5 каналі» – з 5-ти відеоматеріалів⁵ лише один сюжет був тематичний⁶; а

³ Американська шанувальниця Шекспіра виграла унікальну можливість заночувати у спальні Гамлета [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/world/78674>; «Оскар» книжці, «Легенда про піаніста» та трагедія Шекспіра. Книга.UA [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/video/13277>; Проект "Франко – не каменярь" [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/channel/82078>; У Шотландії знайшли перший фоліант п'єс Шекспіра [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/world/78181>.

⁴ Джеррі Макінтош: «Найважливіше у вивченні мови – задоволення» [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/channel/77505>; Класики світової літератури. Агата Крісті [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/announces/78535>; Павло Ар'є. Театральні сезони [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/video/13213>; Проект "Франко – не каменярь" [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/channel/82078>; Світлана Алексієвич: «Людське серце влаштоване складніше, ніж телевізор. І у цьому – вся надія». Книга.UA [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/channel/78387>; Світова класика українського походження [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/announces/79944>; Сергій Данченко. Спогади [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/video/14468>; Тримати руку на мистецькому пульсі [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/news/channel/78318>.

⁵ Андрухович: «Спочатку хорватський сценарій звільнення, а потім таки референдум». ЗА ЧАЙ. СОМ [Електронний ресурс] // 5 канал. – Режим доступу : <http://www.5.ua/interview/andrukhovych-spochatku-khorvatskiy-stsenarii-zvilnennia-a-potim-taky-referendum-za-chaicom-130182.html>; Іван Малкович: «Минулого року ми продали на 35 % більше книжок – це було здивування» [Електронний ресурс] // 5 канал. – Режим доступу : <http://www.5.ua/interview/ivan-malkovych-mynuloho-roku-my-prodaly-na-35-bilshe-knyzhok-tse-bulo-zdyvuvannia-106146.html>; «Ніколи Вкраїна не буде рабою московських катів»: сьогодні день народження Дмитра Павличка [Електронний ресурс] // 5 канал. – Режим доступу :

«24 канал» запропонував глядачам 5 відеосюжетів⁷, з яких 3 були тематичними⁸.

Засіб масової інформації	Сайт	Кількість згадок		
		2016 р.	2017 р.	2018 р.
День	day.kyiv.ua	25	32	19
Дзеркало тижня	dt.ua	13	6	4
Український тиждень	tyzhden.ua	5	1	1
24 канал	24tv.ua	5	–	–
5 канал	www.5.ua	5	–	–
Суспільне мовлення UA: перший	1tv.com.ua	13	–	–

<http://www.5.ua/kultura/sohodni-den-narodzhennia-dmytra-pavlychka-vydatnoho-ukrainskoho-poeta-126898.html>; Павло Ар'є, драматург: «Нам треба вибрати, у якому світі жити: російському, де панує контроль і консервація думки чи у європейському світі свободи» [Електронний ресурс] // 5 канал. – Режим доступу : <http://www.5.ua/interview/pavlo-arie-dramaturh-nam-treba-vybraty-u-iakomu-sviti-zhyty-rosiiskomu-de-panuie-kontrol-i-konservatsiia-dumky-chy-u-ievropeiskomu-sviti-svobody-103079.html>.

⁶ Раритетні збірки Шекспіра виставили на аукціон Christies's [Електронний ресурс] // 5 канал. – Режим доступу : <http://www.5.ua/video/rarytetni-zbirku-shekspira-vystavyly-na-auktsion-christies-112368.html>.

⁷ 10 українських музикантів, які прославилися на весь світ у 2015 році [Електронний ресурс] // 24 канал. – Режим доступу : http://24tv.ua/10_ukrayinskih_muzikantiv_yaki_proslavilisya_na_ves_svit_u_2015_rotsi_n646255; Національна опера України подарує шанувальникам світову класику [Електронний ресурс] // 24 канал. – Режим доступу : http://24tv.ua/natsionalna_opera_ukrayini_podaruye_shanuvaynikom_svitovu_klasiku_n683565; На аукціоні збірку Шекспіра продали за вражаючу суму [Електронний ресурс] // 24 канал. – Режим доступу : http://24tv.ua/na_auktsioni_zbirku_shekspira_prodali_za_vrazhayuchu_sumu_n689529; Порошенко закликав українців вивчити англійську [Електронний ресурс] // 24 канал. – Режим доступу : http://24tv.ua/poroshenko_zaklikav_ukrayintsiv_vivchiti_angliysku_n679781; Як Путін невдало пожартував з Керрі [Електронний ресурс] // 24 канал. – Режим доступу : http://24tv.ua/yak_putin_nevdalo_pozhartuvav_z_kerri_n671034 «День».

⁸ Національна опера України подарує шанувальникам світову класику ...; На аукціоні збірку Шекспіра продали за вражаючу суму ...; Порошенко закликав українців вивчити англійську ...

III. Шекспірівський дискурс

СТБ	www.stb.ua/ua	0	–	–
1+1	1plus1.ua	0	–	–
ICTV	ictv.ua/ua	0	–	–
Телеканал Україна	kanalukraina.tv/	0	–	–

Здебільшого про англійського драматурга говорилося в контексті нових театральних постановок на сцені українських театрів та в інтерв'ю з драматургами (Павло Ар'є), режисерами, оперними співаками (Павло Гунька) чи перекладачами (Дмитро Павличко).

У тематичних сюжетах йшлося про виступ принца Чарльза в ролі Гамлета на сцені з видатними британськими акторами; про американську шанувальницю Шекспіра, яка виграла унікальну можливість заночувати у спальні Гамлета; про раритетні фоліанти, які у Шотландії відшукала британський літературознавець та історик Емма Сміт, і які було виставлено на торги у будинку аукціонів Christie's та продано за 3,68 мільйона доларів; про новий переклад Ю. Андруховича трагедії «Ромео і Джульєтта» видавництва А-Ба-Ба-Га-Ла-Ма-Га. Серед телевізійних мовників лише «Суспільне мовлення – UA: перший» запропонував глядачам програму «Мистецькі історії»⁹, яка була присвячена творчості Вільяма Шекспіра, зокрема трагедії «Ромео і Джульєтта» в інтерпретаціях Петра Чайковського, Шарля Гуно, Сергія Прокоф'єва.

Інші ж телевізійні канали: СТБ, 1+1, ICTV, «Національний телеканал Україна» – жодним чином не згадали імені Вільяма Шекспіра у 2016 році.

Дослідницьке питання «чому?» = тобто чому рецепція В. Шекспіра в нашому телепросторі є такою незначною **що чисельно, що змістовно?** – буде не

⁹ Ромео і Джульєтта / Мистецькі історії [Електронний ресурс] // Суспільне мовлення – UA: перший. – Режим доступу : <http://www.1tv.com.ua/video/13579>.

риторичним. Окрім того, що втрачають мовники, не говорячи про В. Шекспіра? І що втрачаємо ми, глядачі?

По-перше, редакційна політика комерційного мовника зосереджена на інформуванні та розважанні (information + entertainment = infotainment), на тих сюжетах і передачах, які збільшують рейтинг глядацьких симпатій, у висліді формуючи споживацьке суспільство. І лише суспільне мовлення, ставить собі за мету інформувати і водночас навчати через освітні передачі, забезпечуючи адекватну інформаційну картину світу, формуючи критичний світогляд аудиторії. Ця модель біполярного мовлення є узвичаєною практикою всіх демократичних країн. Однак варто зазначити, що суспільне мовлення в Україні щойно на початковому етапі свого становлення.

По-друге, в Україні, як і в інших пострадянських країнах, телебачення залишається найбільш масовим джерелом інформації, якому аудиторія віддає перевагу, що більше, якому довіряє, на відміну від преси чи радіо. Це засвідчують результати всеукраїнського опитування громадської думки, який провів Київський міжнародний інститут соціології (КМІС) у жовтні 2014 року. Згідно з результатами дослідження, 83,5 % українських громадян зазначили, що джерелом новин, з яких вони дізнаються про ситуацію в державі, є українське телебачення, 81,5 % респондентів в цілому довіряють українському телебаченню¹⁰. Такий кредит довіри міг би бути використаний як освітня платформа, яка сприяє формуванню мислячої аудиторії, натомість мотивація в телевізійного мовника і його власника цілком інша (прибуток + маніпуляція).

По-третє, телебачення є явищем масової комунікації, що має сугестивний характер. З'ясуємо

¹⁰ ЗМІ та довіра до українських і російських ЗМІ [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://kiis.com.ua/?lang=ukr&cat=reports&id=425&page=1>.

III. Шекспірівський дискурс

спершу сутність дефініцій. За визначенням, масова комунікація – це «процес розповсюдження інформації (знань, духовних цінностей, моральних і правових норм тощо) за допомогою технічних засобів (преса, радіо, кінематограф, телебачення) на чисельно велику аудиторію, яка розташована в різних місцях»¹¹. Інформація як складова масовокомунікаційного процесу є тотожною культурі, на чому наголошує дослідник Б. Фірсов. Зокрема він пише, що «інформація розглядається тут [в процесі масової комунікації – *О. К.*] як поєднання знань, цінностей і норм, а її розповсюдження прирівнюється до розповсюдження культури»¹². Відтак це ще один аргумент на користь того, що засоби масової інформації і комунікації мали б активніше артикулювати шекспірівський дискурс.

Що стосується сугестії, то це процес впливу на психічну сферу людини, пов'язаного із зниженням свідомості й критичності у сприйманні та реалізації зовнішньої інформації, з відсутністю бажання її зрозуміти, проаналізувати і оцінити, з довірою до джерела інформації. Зокрема цим джерелом, за визначенням Л. Орбан-Лембрик, є засоби масової інформації як один із різновидів комунікативного впливу¹³.

Відтак вибір з боку аудиторії (сугеренда) того чи іншого сугестора, тобто того чи іншого каналу телебачення, має вирішальне значення для формування картини світу, а також для соціалізації. Адже формування спільних поглядів на життя, мораль тощо є доконечно необхідне будь-якій людині, оскільки це механізм, який

¹¹ Философский словарь. – М. : Политиздат, 1972. – С. 229.

¹² *Иванов В.Ф.* Массовая коммуникация / В. Ф. Иванов. – К. : Академия Украинской прессы, Центр свободной прессы, 2013. – С. 81.

¹³ *Орбан-Лембрик Л.Е.* Соціальна психологія: Підручник: У 2-х кн. Кн. 1: Соціальна психологія особистості і спілкування / Л. Е. Орбан-Лембрик. – К. : Либідь, 2004. – 574 с.

дозволяє їй бути присутньою в соціумі, не загубитися у ньому. Що більше, вибір сугестора людина робить, можна сказати, добровільно, без відкритого примусу чи застосування репресивних механізмів, оскільки в психічній структурі кожної особистості присутній природний механізм масовізації. Однак найважливішим є те, що у процесі масовізації можна впливати на свідомість і поведінку мас. Питання полягає лише у тому, яким буде цей вплив і якою буде ця зміна: конструктивною чи деструктивною? Якщо українські телевізійні мовники не говорять про Вільяма Шекспіра, то в тієї аудиторії, сугестором якої він є, у її картині світу В. Шекспір не присутній жодним чином.

У цьому контексті варто згадати італійського дослідника Джованні Сарторі, автора численних праць на тему культурних трансформацій нашої доби, публіциста однієї з провідних італійських газет “Corriere della Sera”. У праці “Homo Videns”¹⁴ він досліджує наслідки змін у сучасному світі, які спричиняє телебачення. Зокрема автор зауважує, що людина занурена в культуру образу, тобто у світ вражень, втрачає здатність жити у світі слова – тобто роздумів. Джованні Сарторі пише, що особа з істоти *homo sapiens* (людина розумна) поступово перетворюється у нову істоту, котру за аналогією можна було би назвати *homo videns* (людина відео)¹⁵. Телебачення стає не лише засобом комунікації, але також засобом, що генерує новий антропос. Новий, однак, це не означає, що кращий тип людини. Витворюється нова «культура образу» (картинки). Втім, культура передбачає знання, а цей новітній феномен атрофує і збіднює культуру як систему універсальних цінностей і смислів. Електронна технологія продукує уніфікацію. Жан

¹⁴ *Sartori G. Homo videns. Televisione e post-pensiero / G. Sartori. – Roma – Bari, 1999. – 162 p.*

¹⁵ *Ibid. – P. 5-8.*

III. Шекспірівський дискурс

Бодріяр з цього приводу сказав, що «Інформація замість того, щоб трансформувати масу в енергію, продукує більше маси»¹⁶.

Відтак для *homo videns* все стає візуалізованим. Однак, запитує Джованні Сарторі, що відбувається з тим світом, що не потрапляє в об'єктив? Окрім того, автор розмірковує над питанням домінування образу над мисленням (рефлексією), що «несе бачення без розуміння»¹⁷. Адже за М. Гайдеггером, «мова – це дім буття». Відтак, застерігає італійський дослідник, «мова – це не тільки засіб спілкування, але і мислення. Ми міркуємо над категоріями яких не бачимо, однак це не означає, що їх не існує»¹⁸. А у випадку *homo videns* – усе зводиться до візуалізації. Відтак, якщо глядач щось бачить на власні очі, це сприймається майже як абсолютна правда. Адже картинка-образ брехати не може, бо вона є такою, якою вона є. Однак телебачення апелює передовсім до емоцій, а не до рефлексій, воно ґрунтується на ірраціональному первені. Тому, висновує Джованні Сарторі, телебачення може брехати, фальшувати правду. Адже, з одного боку, те, що глядач бачить, завжди є частково фальшивим у сенсі деконтекстуалізації. А з іншого – телебачення редукує картину світу. Якщо людина з вулиці не знає нічого про світ, зауважує італійський дослідник, то, очевидно, сама по собі вона ним не зацікавиться. Аби полюбити музику, людина мусить про неї знати, в іншому випадку Бетховен буде галасом. Таким чином, особа, яка не розпоряджається відповідним обсягом інформації, не вловлює сенсу. Спрацьовує формула *NON VIDI? ERGO NON EST!* – Не показують? Отже, не існує!¹⁹.

¹⁶ Ibid. – P. XVI.

¹⁷ Ibid. – P. 5-8.

¹⁸ Ibid. – P. 6.

¹⁹ Ibid. – P. 62.

Тому, повертаючись до питання, яким чином Вільям Шекспір присутній у свідомості українського глядача, «що» аудиторія довідалася про англійського драматурга, приходимо до висновку, що образ В. Шекспіра таки спрощено і деформовано за схемою «попит породжує пропозицію». Замість того, аби розширювати світоглядні горизонти глядача, аби «сприяти органічному входженню-вростанню [цінностей – *О. К.*] у смислові мережі культури»²⁰, телевізійний мовник радше задовольняє невибагливі його смаки і потреби, наголошуючи приміром на вартості проданих фоліантів, звужуючи картину світу і нівелюючи систему вартостей, натомість формує «дискурс цинічного розуму» маргінальної людини. Тоді як тексти Вільяма Шекспіра є універсальним антидотом до цинізму. І лише поодинокі передачі чи сюжети сказали щось нове і цікаве про В. Шекспіра, формуючи і збагачуючи культурну свідомість глядача.

Б. Рецепція Гамлета як екзистенційний досвід метаноїї

Перша презентація і рецепція фільму «Hamlet Forever» із циклу кінопроекту «Метаноїя», яку реалізувала харківська студія «Док.Кіно.Трансформація» відбулися в рамках Міжнародної наукової конференції «Вільям Шекспір і дискурс вигнання» у вересні 2016 року. В ефірі загальнонаціонального мовлення, зокрема на каналі «Еспресо TV» цей фільм з'явився в лютому 2017 року. Сам проект за задумом автора і продюсера Володимира Чистіліна складається з десяти екранізованих бесід-інтерв'ю з філологом та священником Віктором Маринчаком довкола вічних питань, які свого часу були

²⁰ Кісь Р. Сенс сенсотворення. Впровадження до нової філософії смислу / Р. Кісь. – Львів : Афіша, 2013. – С. 220.

III. Шекспірівський дискурс

порушені в текстах світової та української класичної літератури, як-от трагедія «Гамлет» В. Шекспіра, «Фауст» Й.В. Гете, «Злочин і кара» Ф. Достоєвського, «По кому подзвін» Е. Гемінгвея, «Гріх» В. Винниченка, «Камінний господар» Лесі Українки та ін.

Цикл «Метанойя» за жанром можна було б спробувати окреслити як «ріка», за аналогією з літературним жанром роман-ріка (який свого часу запропонував Ромен Роллан для циклу своїх творів «Жан-Крістоф»), що структурно складається з кількох самостійних творів, пов'язаних ідейним задумом, сюжетом і персонажами. У контексті кінопроекту спільною є ідея саме «метанойї» (у перекладі з грецької – зміна розуму) – ідея духовної трансформації людини. У рефлексіях Віктора Маринчака, метанойя – це переворот, покаяння, вихід зі сфери свідомості у ноосферу, у сферу трансценденції.

У час «цинічного розуму» людське в людині присипляється усіма модерними технічними засобами. Люди відчужуються не лише від своїх близьких, а й доволі часто від самих себе, не заглиблюючись у складні питання буття.

Жива актуальність «Гамлета» розгортається у різних формах духовного життя: у театрі, у кіно, у радіовиставах, у наукових філологічних, мистецьких текстах. Завдання будь-якого художнього твору полягає не лише у тому, аби розкрити тему, виписати характери героїв, розгорнути сюжет, реконструювати ту чи іншу історичну епоху, а порушити вічні питання, які задають власну систему духовних координат не тільки на рівні тексту, а на рівні життя людини. Відтак велич і значення текстів Вільяма Шекспіра полягають передовсім у тому, який вплив вони здійснюють на свідомість читача-глядача-слухача, коли ідеї та рефлексії знаходять відгук на духовному рівні, спричиняючи зміни екзистенційного

характеру. Як зауважує українська дослідниця Марія Габлевич: «Шекспірові тексти є філо- чи радше, теософськими в повному значенні цього слова, бо він осягнув розуміння того, що найменша частка нашого єства і нашого буття не існує незалежно від єства і буття Всесвіту, тому кожен вчинок і кожне слово непомітно впливає на довкілля людини так само, як довкілля впливає на людину. Відповідно, його тексти вчать, як здобувати мудрість життя при отакій тісній взаємозалежності – аби своїм словом-кроком-учинком не зло-чинити. Його тексти вчать віри у Бога-Добро і розуміння його як правдивого розуміння природи – в тім числі, природи людської»²¹.

Тому фільм «Hamlet Forever» – це не лише спроба нового перепрочитання-інтерпретації тексту Вільяма Шекспіра, це можливість зустрічі, а відтак діалогу із самим собою. Остання, тобто зустріч із собою, є найважчим, найдовшим екзистенційним шляхом кожного з нас. Як казав Сенека, «поспішай до мене, але насамперед – до себе!» Англійський драматург, на думку М. Габлевич, «учить, що шлях духовного пошуку – це шлях не просто пізнання нашої природи, а вдосконалення її, – шлях Самовдосконалення»²². Тому драма «Гамлет» і є тим рубежем, що спонукає нас зупинитися і таки зустрітися з собою.

А що означає зустрітися з собою? Це далеко не риторичне запитання. Коли відбувається ця екзистенційна зустріч? У якому віці? З яким із наших трьох станів Я, за Еріком Берном: з дитиною, дорослим чи батьком? З якою архетипною фігурою, за Карлом-Густавом Юнгом, Персоною, Тінню чи Самістю?

²¹ Габлевич М. Світло Шекспірового храму: Статті. Переклади / Марія Габлевич. – Дрогобич : КОЛО, 2016. – С. 20-21.

²² Там само. – С. 22.

III. Шекспірівський дискурс

Можливо, ця зустріч відбувається тоді, коли людина на шляху до власної цілісності, коли переживає межовий досвід, коли їй доводиться робити екзистенційний вибір, коли доводиться творити власний життєпростір, який виламується з усталеної суспільної системи незалежно від того, чи то епоха Середньовіччя, Ренесансу, Класицизму чи Постмодернізму. Адже людина у своїй проблемності завжди і скрізь однакова, змінюються лише декорації часу і простору. А Гамлетівське «бути чи не бути?» залишається вічно актуальним. Тому ця Шекспірова драма залишається відкритим текстом з можливістю множинної читацької та екзистенційної інтерпретації, яка дозволяє «глянути на власне ЄСМЬ – власну СУТЬ...»²³.

Ми достеменно не знаємо, на що спроможні у певний момент життя: на подвиг, вірність, життя, смерть, зраду, підступ, добро, зло, правду, кривду, совість, честь, безчестя, обов'язок, гідність, відповідальність, самоповагу – на те чи станемо, врешті-решті, героєм чи антигероєм для самих себе. Гамлетівські питання актуалізуються щойно тоді, коли приймаємо виклик долі. Як зауважив на презентації отець Віктор Маринчак, «маючи перед собою екзистенційний досвід Гамлета, готуйся до того, що ти будеш відповідати за кожний крок...» А відтак вибирати свідомо чи не завжди свідомо власну долю. Чи була доля Гамлета чи конкретно кожного з нас наперед визначена? Хто чи що спричиняє цю напередданість? Одне з онтологічних питань, на яке людина віками шукає відповіді на рівні міфологічних, релігійних, філософських ідей – від античної Мойри (справедливість), «Тюхе»–«Фортуни» (вдача, випадок), «Фатуму» (як необхідний присуд долі) до Провидіння тощо. І які б раціональні чи ірраціональні тлумачення ми

²³ Там само. – С. 18.

не обирали, існує те, що Гете назвав потаємною загадковою силою, «котру всі відчувають, яку неспроможний пояснити жоден філософ і від якої релігійна людина старається відмежуватися кількома утішними словами»²⁴.

Однак не лише напередзаданість визначає людську долю, людина щоразу визначає її через власний вибір. «Рефлексія внутрішнього світу людини (тобто духовність) приймає етичну форму особистісної специфіки людяності взагалі саме тому, що вона починається з обранням суб'єктом свого власного образу та місця в житті. Навіть доля людини, при всій своїй напередзаданості, починається з вибору людини своєї ролі, яка задає потім життєву траєкторію вже внаслідок цього вибору»²⁵. У підсумку кожен виробляє власну екзистенційну формулу пасивності чи активності, як-от: «самому стояти» (Стефанік)²⁶, «своїм життям до себе дорівнятись» (Леся Українка)²⁷, «самособоюнаповнення» (Стус)²⁸.

Так Гамлет творить нову концепцію людини, яка розгортає власну долю, яка обирає внутрішню свободу, яка живе у власній системі координат, яка через сумнів, вагання, роздуми, страх, муки совісті, виходить у сферу метаноїї.

²⁴ Цит. за: *Аверинцев С. Судьба* / Сергей Аверинцев // *Собрание починений. София-Логос. Словарь* / [Под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова]. – К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. – С. 409.

²⁵ *Кримський С. Запити філософських смислів* / Сергій Кримський. – К.: ПАРАПАН, 2003. – С. 41.

²⁶ *Коцюбинська М.Х. Книга Споминів* / М. Коцюбинська. – Х. : Акта, 2006. – С. 89.

²⁷ *Українка Леся. Лісова пісня* / Леся Українка // *Вибране* / [упорядкув. текстів, передм., підготов. комент., прим. та навч.-метод. матеріалів Л. Мірошниченко]. – К. : Школа, 2003. – С. 193.

²⁸ *Стус Д. Василь Стус: життя як творчість* / Дмитро Стус. – К. : Факт, 2005. – С. 6.

III. Шекспірівський дискурс

У фільмі «Hamlet Forever» дуже влучно й актуально в реаліях сучасної українсько-російської війни відчитується пересторога, застереження в рефлексіях отця Віктора Маринчака стосовно долі людини, її незворотної екзистенційної зміни після того, як вона позбавляє життя іншу людину... Вчинок, який змушує людину зустрітися із власним сумлінням-совістю. «Саме Совість ставить перед стопою нашої Волі-Will певну Межу, нагадуючи, що ми не одні в цьому світі, що ми не всемогутні, і що може бути крок безповоротний, переступ Межі без вороття»²⁹. Саме тому текст Гамлета має потужний психотерапевтичний ефект.

Відтак фільм «Hamlet Forever», як і власне Шекспірова драма, ставлять перед нами непроминальні питання, розгортання смислу яких дозволяє «мислячій душі» не просто жити, а таки відБУТИся.

V. Шекспір в українських друкованих мас-медіа

В опінієтворчих друкованих засобах масової інформації, які є об'єктом нашої наукової розвідки, а це загальнонаціональна щоденна газета «День», міжнародний громадсько-політичний тижневик «Дзеркало тижня», журнал «Український тиждень», постать В. Шекспіра подана багатогранно і різнопланово. Дані, що наведені у згаданій таблиці, дозволяють зробити деякі попередні висновки. Що концептуально, що квантитативно згадки про Шекспіра у загальнонаціональних виданнях дозволяють стверджувати, що ім'я англійського драматурга не просто присутнє, воно активно маркує координати читацької свідомості цінностями і смислами універсального характеру.

²⁹ Габлевич М. Спільне знання совісті (З історії культивування образу: від реалії і символу до стереотипу) // Світло Шекспірового храму: Статті. Переклади / Марія Габлевич. – Дрогобич : КОЛО, 2016. – С. 24.

За 2016 рік, приміром у газеті «День» близько 14-ти разів з'являлося ім'я Вільяма Шекспіра у різних контекстах, паралелях та інтерпретаціях. Левова частка публікацій припадає, звісно, на тему театру і нових постановок шекспірівських п'єс, як-от «Зараз світ стурбований перспективою нової тиранії»³⁰ (інтерв'ю з грузинським режисером А. Варсімашвілі, який поставив на сцені театру І. Франка «Річарда III»). До слова, редакція підготувала публікацію за місяць до прем'єри і якісну рецензію на виставу опісля «Чим розум зайнятий? Нова вистава франківців «Річард III» як історія самовивищення і самознищення»³¹. Чи, приміром, публікація «Глухий кут...»³² про першопрочитання «Зимової казки» Шекспіра як моделі відносин Україна – Росія на сцені Львівського театру імені Леся Курбаса в інтерпретації режисера Євгена Худзика, сценариста і художника костюмів Мінгли Вонг.

Доповнює театрознавчий пласт текстів газети «День» аналітична стаття «Шекспір в Україні»³³, яка дозволяє читачеві відстежити історію присутності п'єс великого англійця на сцені українського театру. Зокрема з цієї публікації ми довідуємося, що 1920 року Лесь Курбас вперше поставив «Макбета» в перекладі

³⁰ *Дишкант В.* Зараз світ стурбований перспективою нової тиранії / В. Дишкант // День. – 2016. – 6 квіт. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/zaraz-svit-sturbovaniy-perspektyvoyu-novoyi-tyraniyi>.

³¹ *Козарева Т.* У Львові відбудеться Міжнародний фестиваль музичного мистецтва "Віртуози" / Т. Козарева // День. – 2016. – 16 трав. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/news/160516-u-lvovi-vidbudetsya-mizhnarodnyy-festyval-muzychnogo-mystectva-virtuozu>.

³² *Чужинова І.* Глухий кут... У Львівському театрі ім. Леся Курбаса здійснили першопрочитання «Зимової казки» Шекспіра як модель відносин Україна – Росія / І. Чужинова // День. – 2016. – 8 квіт. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/gluhyy-kut>.

³³ *Заболотна В.* Шекспір в Україні. Важко ставити класика, але необхідно, щоб зрозуміти самих себе / В. Заболотна // День. – 2016. – 6 квіт. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/shekspir-v-ukrayini>.

III. Шекспірівський дискурс

П. Куліша силами Київського драматичного театру в Білій Церкві. (Ця дата в історії українського театру є символічною, оскільки традиційно вважається, що саме Шекспір є ознакою повноліття театру.)

Як зазначає автор статті, «Курбас почав із «Макбета». В той час – початок 1920-х, «воєнний комунізм» і смерть Леніна – він ставить виставу про владу, спровоковану відьомським кодлом, владу, здобуту підступом, вбивствами, трупами невинних родичів і дітей, зрадою друзів. Цій владі у виставі протистоїть охоронець замкових воріт (з крихітного епізоду Л. Курбас робить наскрізну постать, проводить через весь сюжет). Воротар – народ, доля – не тільки охороняє ворота, тобто вихід на свободу, він блазнює, перекидається на єпископа, коронує цілу чергу можновладців, тут же стинає їм голови і вільно спілкується з глядачами в залі на теми свіжих газет»³⁴. Такі авторські тлумачення дозволяють читачам переглядати/пізнавати епоху 20-х років ХХ ст., бачити в ній ті знакові постаті, які творили каркас модернізму в історії української культури, а відтак зв'язувати нитку історії культурної пам'яті між поколіннями, забезпечувати трансмісію культурних смислів національного та універсального масштабу.

У цьому контексті варто згадати працю канадської дослідниці Ірини Макарик «Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років»³⁵, у якій авторка, розмірковуючи про вплив Шекспіра, як аргумент

³⁴ *Заболотна В.* Шекспір в Україні. Важко ставити класика, але необхідно, щоб зрозуміти самих себе / В. Заболотна // День. – 2016. – 6 квіт. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/shekspir-v-ukrayini>.

³⁵ *Макарик І.* Перетворення Шекспіра: Лесь Курбас, укр. модернізм і рад. культ. політика 1920-х років / І. Макарик; авториз. пер. з англ. М. Климчук. – К. : Ніка-Центр, 2010. – 348 с.

використовує думку Константина Біда: «питання впливу Шекспіра на слов'янський світ за своєю важливістю вивищується над усіма іншими питаннями стосовно західних впливів на культурне і мистецьке життя цих націй»³⁶.

Значущість і наслідки впливу текстів англійського драматурга радянська влада дуже добре усвідомлювала, тому дозволяла лише ті вистави, які не становили для неї політичної загрози, про що свідчить історія українського «Гамлета», точніше його заборона на театральних сценах. Автор уже згадуваної статті «Шекспір в Україні» з цього приводу зауважує, що: «Радянська влада від початку не хотіла, щоб широкі маси замислювалися, міркували, обдумували суть реалій. Особливо в такій самодостатній землі, як Україна. І в 1930–1940 роках нам відмовили в праві виставляти трагедію. Скажімо, ввічливо відмовили заньківчанам. Сам К. Станіславський негативно відгукнувся на їхнє запрошення поставити «Гамлета», вважаючи, що це надто складно для молодого театру (Московський художній театр сам зазнав творчої поразки в цій постановці). Заньківчани одержали дозвіл на «Отелло» (1926). Чом би й ні? – п'єса про ревності, емоційні сплески, страждаючу героїню, трагічну помилку героя. <...> «Отелло» грали в Україні доволі часто. <...> А «Гамлет» з'явився в Україні лише під час фашистської окупації Львова. Виставу втілили учні Л. Курбаса – Й. Гірняк (режисура) та В. Блавацький (Гамлет). Йшла вона, щоправда, без епілогу, сцени з Фортінбрасом, та іншими вилученнями тексту. Ну та хто ж не скорочував багатослівного Шекспіра. Це була вистава часів світової війни про одинака, який сам гідно протистояв усьому світові. Але ту виставу довгий час взагалі не згадували в історії театру, наче її не було. Першовідкриттями

³⁶ Там само. – С. 18.

III. Шекспірівський дискурс

«Гамлета» на українській сцені вважали вистави середини п'ятдесятих. У Львові (1957) здійснив давню мрію заньківчан учень Леся Курбаса Борис Тягно з Олександром Гаєм»³⁷.

Ця розлога цитата не лише інформує читача про дату постановки «Гамлета» в історії українського театру. Вона виразно пояснює і прояснює взаємини метрополії в особі Росії (Радянського Союзу) і України (колонії), штучну модель старшого і молодшого брата, панівний імперський комплекс і недозволенність бути собою, модель формування колоніальних стереотипів. Українцям не дозволено ставити «Гамлета», особливо тоді, коли російським режисерам це не вдалося. Це класичний зразок взаємин метрополії і колонії. Згодом колоніальний стан суттєво впливає на національний характер, одна з рис якого – негативне уявлення народу про себе, негативний самообраз (self-image). Так, досліджуючи стан колективної свідомості в Україні, американський професор Оксана Грабович зауважує: «Негативний самообраз твориться впродовж певного доволі тривалого часу шляхом проектування негативних якостей колоніальної влади (суспільства) на об'єкт колонізації»³⁸. Сприймавши негативні проєкції домінуючої культури, поневолена нація починає відчувати комплекс неповноцінності, наприклад, феномен малоросійства («старший брат», «молодший брат», безісторичність, безсвідомість і т. ін.). Відповідно «малоросійство» трансформується у компроміс між служінням Російській імперії і побутовим патріотизмом зі всіма наслідками як для культурного, так і суспільно-політичного життя. Тому постановка Шекспіра, зокрема «Гамлета», була спробою опору в особі українського театру, прикладом долання

³⁷ Заболотна В. Шекспір в Україні ...

³⁸ Грабович О. Патологія спадщини / Оксана Гарбович // Березіль. – 1994. – Ч. 9-10. – С. 146.

колоніальних стереотипів, відповіддю внутрішньо нескореної нації, заявою бути собою.

Продовженням шекспірівської теми на шпальтах «Дня» стала публікація «На орбіті Шекспіра»³⁹ як відгомін на спецпроект «Shakespeare. Shake the Spirit», що мав на меті «струсити дух», а точніше усталені штампи щодо ілюстрацій творів Шекспіра, і був представлений на VI Міжнародному фестивалі «Книжковий Арсенал». Яскрава кольорова візуалізація, що супроводжувала статтю, дозволила читачам газети заочно побувати на виставці і у такий спосіб долучитися до шекспірівського дискурсу.

І доповнює цей цикл публікацій масштабна (як для друкованого видання) розвідка В. Скринченка «Історичні містифікації Вільяма Шекспіра» з фаховими покликаннями на авторитетні джерела шекспірознавців, яку автор вибудовує довкола питання: ким був Вільям Шекспір насправді?⁴⁰ Ця стаття, на нашу думку, є інтелектуальною провокацією в позитивному сенсі, оскільки вона не стільки пояснює ким був В. Шекспір, скільки стимулює читацьку свідомість до самостійного пошуку відповіді, читаючи тексти великого драматурга та дослідження про нього.

Завершила газета «День» 2016 рік розлогою театральною рецензією «Хроном Шекспіра із Полонини» на згадану вище виставу «Зимова казка», в якій читач/глядач має змогу прожити п'ять дій, п'ять епох: від Княжої доби, Козаччини, царату, новітніх часів і аж до

³⁹ Прокопенко М. На орбіті Шекспіра. До 400-річчя від дня смерті геніального драматурга клуб ілюстраторів Pictoric представив 24 плакати до його п'єс / М. Прокопенко // День. – 2016. – 21 квіт. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/photo/na-orbiti-shekspira>.

⁴⁰ Скринченко В. Історичні містифікації Вільяма Шекспіра / В. Скринченко // День. – 2016. – 28 квіт. – Режим доступу : <https://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/istorychni-mistyfikaciyi-vilyama-shekspira>

III. Шекспірівський дискурс

сьогодення. Ця вистава про сенс життя, любов і ненависть, про непроминальне і те, що болить, про те, що «спонукає саме інтуїтивно орієнтуватися в потоці швидкоплинного та вічного, персонального і загальнолюдського, національного і планетарного»⁴¹.

Решта згадок імені В. Шекспіра того року мали контекстуальний характер. Приміром, у публікації «Драч політичний» з нагоди 80-річчя поета і політика, характеризуючи політичну діяльність шістдесятника, її автор зазначив, що «для комуністичної влади він став проповідником бунту, руйнівником, здавалося б, вічних істин і канонів, сказати б, войовничим і шкідливим Паком, лукавим лісовим духом з п'єси Вільяма Шекспіра "Сон в літню ніч"»⁴².

У 2017 році газета «День» 32 рази писала про британського драматурга. І тут, насамперед, варто згадати публікації на тему театральної премії «Київська пектораль»⁴³, де переможцем у номінації «Краще виконання чоловічої ролі» став Богдан Бенюк – за роль Річарда III в однойменній виставі режисера Автанділа Варсімашвілі (Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка). Водночас газета інформувала аудиторію і про театральні події за кордоном Приміром, О. Чепалов у статті «Старі фасади – нові ідеї»

⁴¹ *Кужельний О.* Хроном Шекспіра із Полонини / О. Кужельний // День . – 2016 . – 21 груд. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/hronom-shekspira-iz-polonynu-0>.

⁴² *Шаповал Ю.* Драч політичний / Ю. Шаповал // День. – 2016. – 13 жовт. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/istoriya-i-ya/drach-politychnyy>.

⁴³ *Кужельний О.* Вічно молоде чудо / О. Кужельний // День. – 2017. – 27 берез. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/vichno-molode-chudo>; *Кужельний О.* В столиці нагородили переможців театральної премії «Київська пектораль» / О. Кужельний // День. – 2017. – 28 берез. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/photo/v-stolyci-nagorodyly-peremozhciv-teatralnoyi-premiyi-kyuyivska-pektoral>; *Поліщук Т.* Київській пекторалі – 25! / Т. Поліщук // День. – 2018. – 20 квіт. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kyuyivskiy-pektoral-25>.

запропонував огляд театральних вистав Кракова, зокрема постановки трагедії «Ромео і Джульєтта» на сцені Театру драми імені Ю. Словацького⁴⁴.

У статті Д. Десятирика «Шум і лють»⁴⁵ згадувалася екранізація трагедії Шекспіра «Макбет» 1957 року у фільмі майстра японського кіно Акіри Куросави «Трон у крові». Зокрема, майстерно порівнюється сюжет Шекспіра та адаптований варіант Куросави з візуальною естетикою театру Но, сюжетом та діалогами середньовічної Японії. Така кроскультурна і кростемпоральна мандрівка надала можливість читачеві побачити і зрозуміти актуальність шекспірівських ідей навіть поза європейським контекстом.

У 2018 році на шпальтах газети «День» ім'я В. Шекспіра було згадано 19 разів – у різних контекстах, часом розлогою тематичною публікацією, а часом фрагментарно. Розпочався рік з огляду театральної постановки лялькового «Гамлета» у Львівському театрі «І люди, і ляльки» (режисер Олексій Кравчук)⁴⁶.

Згадується принц датський і в подорожньому нарисі «Навколо протоки Ересунн»⁴⁷, де автор, описуючи Данію, говорить про замок Кронборг у Гельсінгері, який називають замком Гамлета. Саме там розгортаються події, зображені у трагедії В. Шекспіра. У такий спосіб редакція газети «День» формує читацькі смаки: невимушено, через мандри, маркуючи не лише місця, які варто відвідати, але й тексти, які необхідно знати.

⁴⁴ Чепалов О. Старі фасади – нові ідеї / О. Чепалов // День. – 2017. – 26 лип. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/ctari-fasady-novi-ideyi>.

⁴⁵ Десятирик Д. Шум і лють / Д. Десятирик. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/kultura/shum-i-lyut>.

⁴⁶ Липківська А. Кав'яр для обраних / А. Липківська // День. – 2018. – 10 січ. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kavyar-dlya-obranyh>.

⁴⁷ Плахта Д. Навколо протоки Ересунн / Д. Плахта // День. – 2018. – 20 квіт. – URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/podorozhi/navkolo-protoky-eresunn>.

III. Шекспірівський дискурс

Тижневик «Дзеркало тижня» також активно долучився до формування медіабразу В. Шекспіра: в друкованій версії за період 2016–2018 рр. було 23 публікації, що пов'язані з його ім'ям (див. таблицю).

Так, текст-звернення Девіда Кемерона про початок глобальної програми «Шекспір живе»⁴⁸ розпочав рецепцію Шекспіра, що знайшло своє продовження в огляді театральних вистав «Грядуть "Герої": топ-10 українських вистав 2016-го»⁴⁹, в концептуальному інтерв'ю з британським режисером Джонатаном Банатвала «Шекспір попереджав політиків про ціну їхніх танків і бомб»⁵⁰, в якому йшлося про постановку п'єси «Троїл і Крессіда» у Київському театрі на Подолі, а також в оригінальному есе «Люди великого часу»⁵¹, де автор роз'яснює читачам причини загадкового хронологічного збігу дат смерті Вільяма Шекспіра і Мігеля де Сервантеса – 23 квітня 1616 року. (Ця дата в Юліанському календарі, за яким на той час жила Британія, хронологічно співпадає з датою в Григоріанському календарі, яким послуговувалася Іспанія.)

Остання публікація про Вільяма Шекспіра на шпальтах «Дзеркала тижня» у 2016 році мала назву

⁴⁸ Стартує глобальна програма «Шекспір живе» // Дзеркало тижня. – 2016. – 5 січ. – URL: http://dt.ua/CULTURE/startuye-globalna-programa-shekspir-zhive-195877_.html.

⁴⁹ Вергеліс О. «Грядуть Герої»: топ-10 українських вистав 2016-го / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. – 2016. – 15 січ. – URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/gryadut-geroyi-top-10-ukrayinskih-vistav-2016-go-_.html.

⁵⁰ Константинова К. Британський режисер Джонатан Банатвала: "Шекспір попереджав політиків про ціну їхніх танків і бомб" / К. Константинова // Дзеркало тижня. – 2016. – 15 січ. – URL: http://gazeta.dt.ua/CULTURE/britanskiy-rezhiser-dzhonatan-banatvala-shekspir-poperedzhav-politikiv-pro-cinu-yihnih-tankiv-i-bomb-_.html.

⁵¹ Курбатов С. Люди великого часу / С. Курбатов // Дзеркало тижня. – 2016. – 22 квіт. – URL: http://gazeta.dt.ua/history/lyudi-velikogo-chasu-do-400-richchya-z-dnya-smerti-migelya-de-servantesa-saavedri-i-vilyama-shekspira-_.html.

«Буденне зло»⁵² і містила якісну рецензію на постановку «Річарда III», здійснену режисером Рупертом Гулдом у лондонському Almeida Theatre. Цю виставу українські глядачі мали нагоду переглянути на кіноекрані завдяки підтримці Британської Ради. А завдяки професійній рецензії О. Вергеліса, театрального критика і мистецького оглядача, читачі газети змогли побачити не лише історію лиходія Річарда Глостера (роль якого зіграв Рейф Файнз), а й історію сучасного політика, який чинить буденне зло. «Буденне зло сидить, мабуть, у кожному «тихому» маніпуляторі-інквізиторі, – пише автор статті, – бо такий політик – диявол. Розкопали могилу, випустили горе. І світ перевернувся не від вибуху, а від буденного зла»⁵³. А зла у світі чимало, і текст Шекспіра стає текстом-натяком на сучасні реалії, зокрема, як зауважує О. Вергеліс, «продовженням російського сліду в британському «Річарді III» стане сцена з катами, коли перед збройовим залпом вони підірвуть англійську благодать чистим російським: «Готовсь! Огонь!..»⁵⁴. Тому як вистава, так і відгук у масмедійному просторі спонукають читача/глядача рефлексувати і чинити опір банальному злу на рівні індивідуального чину.

Рецензії на вистави «Гамлета» на шпальтах «Дзеркала тижня» 2017 року складають окремий корпус текстів, власне, триптих, О. Вергеліса. Ці тексти відображають і новизну режисерської інтерпретації шекспірової трагедії, і перенесення проблематики в новий/інший часопростір, і, звісно, вічне питання «бути чи не бути?». Так, публікація «Західний Гамлет: перший

⁵² *Вергеліс О.* Буденне зло / О. Вергеліс // Дзеркало тижня. – 2016. – 9 верес. – URL: <http://gazeta.dt.ua/CULTURE/budenne-zlo-.html>.

⁵³ Там само.

⁵⁴ Там само.

III. Шекспірівський дискурс

пішов»⁵⁵ – це рецензія на прем'єру Закарпатського обласного українського музично-драматичного театру ім. братів Шерегіїв (режисер Я. Геляс, переклад Ю. Андруховича), в якій автор дозволяє читачам прожити трагедію разом, з усім спектром емоцій і думок від моменту прочитання анотації: «Гамлет» повертається з АТО через загибель батька-олігарха (!), а потім в умовах корупції, що роз'їдає країну, цей же герой бореться з нею (з корупцією) такими самими методами, до яких звик на війні, – зі зброєю в руках. І на додачу: «Паралельно у виставі показано армію загарбників на чолі з Фортінбрасом-Путіним»⁵⁶. Рецензія критична, але її авторові вдається натякнути, як і режисерові, на ті проблеми, які переживає нині Україна.

Наступна прем'єра «Гамлета» як андеграундної неоопери режисера Ростислава Держипільського відбулася в Івано-Франківську на початку 2017 року. Реакцією на неї стала фахова рецензія О. Вергеліса «Сказаний Гамлет» у тижневику «Дзеркало тижня». «Цей “Hamlet” – емоційний і небезпечний, – пише автор, – і в цьому сенсі він, очевидно, прагне відповідати нинішньому часові, теперішньому дню – емоційному, драматичному, небезпечному. Режисер, узявши за основу велику трагедію, ставить не лінійну історію і не до болю знайомий сюжет, а ставить він нічний кошмар, який наснився мертвому принцу в п'їтмї й холодї склепу: в театральному підвалі Івано-Франківська»⁵⁷. Текст рецензії містить ретельний аналіз постановки, що здійснений за всіма законами жанру театральної критики. Вистава-експеримент містить моральний і філософський

⁵⁵ *Вергеліс О.* Західний Гамлет: перший пішов / О. Вергеліс. – URL https://dt.ua/CULTURE/zahidniy-gamlet-pershiy-pishov-_.html.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ *Вергеліс О.* Сказаний Гамлет / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/CULTURE/skazheniy-gamlet-_.html.

висновок, до якого О. Вергеліс поступово підводить свого читача: «сплячий красень (Гамлет – уточнення наше – **О. К.**) нам усім потрібен у склепі хоча би для того, щоб на прикладі його нічних видінь нагадати сучасникам очевидне, неймовірне, вічне: руйнація родинних зв'язків – загрожує руйнуванням держави. Шекспір попереджав. <...> Чи актуальний такий «Hamlet» саме сьогодні, тут і зараз? <...> Так, звісно, а як же інакше? Скажений Гамлет – як наш скажений час»⁵⁸.

Вивершується «гамлетівський» триптих О. Вергеліса рецензією «Сестра наша – Гамлет» на львівську прем'єру Театру «І люди, і ляльки» (режисер О. Кравчук, художники О. Сергієнко, О. Россол, у ролі принца данського – актриса Надія Крат). Назва театру задає параметри сценічного вирішення, коли люди перевтілюються у ляльок і навпаки, адже лялька тут – це засіб художньої виразності. Тож у цьому спектаклі Гамлет постає у ляльковому образі, який за режисерським задумом «передбачає рефлексивний шлях людини та її лялькового альтер-его – шлях самопізнання, самоствердження, самоаналізу»⁵⁹. «Класичне «Бути чи не бути?», – пише автор рецензії, – в цій інтерпретації – загострено сприймається саме як намагання живої істоти зрозуміти бодай саму себе: хто я є в скаженому світі, заселеному потворами-карикатурами-перевертнями, – маска-маріонетка чи людина; чоловік чи жінка; брат чи сестра?»⁶⁰. Відтак пошук відповідей триває у свідомості і душі кожного з нас – читача або глядача.

Ці питання не стільки роз'єднують, скільки згуртовують, і театральних критиків, і режисерів, і акторів, і науковців України й світу – той пласт

⁵⁸ Там само.

⁵⁹ Вергеліс О. Сестра наша – Гамлет / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/ART/sestra-nasha-gamlet-261314_.html.

⁶⁰ Там само.

III. Шекспірівський дискурс

інтелектуальної еліти, які самі розкодовують сенси і самі ж ці сенси продукують. Йдеться про візит в Україну Майкла Добсона, професора, директора Шекспірівського інституту у Стретфорд-на-Ейвоні, в рамках проекту «Шекспірівські дні в Україні – 2018», зокрема відвідання Міжнародного фестивалю мистецтв «Карпатський простір», про що читачам «Дзеркала тижня» детально розповів О. Вергеліс у статті «Навіщо вони мучать Гамлета?»⁶¹.

Серед інших публікацій на тему Шекспіра у виданні «Дзеркала тижня» ми знаходимо також рецензії на прем'єру «Дванадцята ніч» у Київському театрі драми і комедії на лівому березі Дніпра (режисер Д. Богомазов)⁶², огляд театральних вистав «Сезон за межами столиці: «Ромео», «Олеся», «Лісова пісня»⁶³, матеріали, присвячені Міжнародному дню театру – «Постміленіали наступають...», «Вони вже не діти...»⁶⁴, а також інформацію про переможців театральної премії «Дзеркало сцени», започаткованої газетою «Дзеркало тижня» для молодих акторів. Ця оригінальна ініціатива популярного видання не лише підтримує нове покоління театралів, а пропонує нову модель синергетичної взаємодії фахівців різних суспільних сфер.

⁶¹ *Вергеліс О.* Навіщо вони мучать Гамлета? / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/ART/navischo-voni-muchat-gamleta-277525_.html.

⁶² *Вергеліс О.* Чорний оксамит / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/CULTURE/chorniy-oksamit-239016_.html.

⁶³ *Вергеліс О.* Сезон за межами столиці: «Ромео», «Олеся», «Лісова пісня» / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/ART/sezon-za-mezhami-stolici-romeo-olesya-lisova-pisnya-254191_.html.

⁶⁴ *Вергеліс О.* Вони вже не «діти»: молоді актори у «Дзеркалі сцени» / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/ART/voni-vzhe-ne-diti-molodi-aktori-u-dzerkali-sceni-2018-268839_.html; *Вергеліс О.* Постміленіали наступають (переможці «Дзеркала сцени-2018») / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/ART/postmilenciali-nastupayut-peremozhci-dzerkala-sceni-2018-273010_.html.

На окрему згадку заслуговує стаття О. Вергеліса «Шекспір як мем»⁶⁵, в якій автор аналізує «Дванадцятю ніч» у виконанні театру «Глобус» (режисер Тім Керрол) яку українські глядачі змогли побачити на кіноекранах. Що цікаво, цю виставу може переглянути кожен охочий, зайшовши на сайт «Дзеркала тижня», оскільки цей конвергентний ЗМІ використовує мультимедійні технології, що дозволяють комбінувати різні формати подання інформації, в нашому випадку – текст рецензії, фотографії і відеозапис самої вистави. Іntenція цього видання, зокрема в сфері культури, реально мотивує читача самому подивитися ту чи іншу виставу або прочитати вкотре п'єси В. Шекспіра.

Журнал «Український тиждень» за кількістю згадок поступається іншим загальнонаціональним якісним виданням. Лише 7 разів в окреслених хронологічних межах читачі натрапляли на ім'я Великого Барда. І незважаючи на те, що згадки переважно були контекстуальними, втім, 23 квітня 2016 року було опубліковане есе Леонідаса Донскіса «Пророцтво В. Шекспіра»⁶⁶, в якому актуалізовано ідеї англійського поета і драматурга в контексті філософських рефлексій про природу зла у сучасному світі. Дозволимо собі цитату як ілюстрацію: «Зло зовсім не банальне... Одначе ми, здається, стали надто легковажити здатністю зла безперешкодно прокрадатися до нас – абсолютно анонімно й безкарно – і все це через нашу готовність бути його спільниками. Ми почали сприймати зло як належне, гадаючи, що всі нині беремо участь у демократичному розподілі зла... Зло – це щось незрівнянно більше за співучасть у сучасній

⁶⁵ Вергеліс О. Шекспір як мем / О. Вергеліс. – URL: https://dt.ua/ART/shekspir-yak-mem-265952_.html.

⁶⁶ Донскіс Л. Пророцтво В. Шекспіра / Л. Донскіс // Український тиждень. – 2016. – 11 серп. – URL: <http://tyzhden.ua/Columns/50/163541>.

III. Шекспірівський дискурс

бездіяльності, бездушності, колективних помилок або ж безумстві... «І на добро, що в зла за служника!»: зло – це коли нібито гідна людина або група осіб стають ніким, боягузами і зрадниками. Страх – хрещений батько зла... Зло – це коли всі ми позбавлені мови, чутливості й пам'яті... Зло нав'язує нам свою лексику та формулювання. Нам відбирає мову й навіть думки: Захід дозволяє фашистській і терористичній державі Росія позиціонувати себе союзником у війні з тероризмом, або ж ЄС веде переговори з Москвою про імплементацію мінських домовленостей, так ніби Україна зобов'язана взаємодіяти з агресором, неначе з мирним партнером. Це зло аж ніяк не банальне: тут радше йдеться про добро, «що в зла за служника», а ще про самонавіяні оніміння, заціпеніння і сліпоту»⁶⁷.

Філософські рефлексії автора це не лише актуалізація ідей Шекспіра, це апеляція до свідомості інтелектуальної, політичної еліти зокрема, яка напрацьовує і реалізовує ряд рішень і проектів регіонального і глобального масштабу, від яких залежить життя мільйонів, в тому числі й українців, коли йдеться про новітню російсько-українську війну

Особливої уваги варта інша публікація Л. Донскіса, що має назву «Прокляття Макіавеллі»⁶⁸. У ній автор-філософ аналізує явище макіавеллізму, коли мета виправдовує засоби, та наголошує на зневазі Шекспіра до постаті Макіавеллі, який став прототипом Яго і Глостера в драматургії англійця.

Власне, подібних текстів-розмислів, текстів-рефлексій, текстів-алюзій, зокрема політичних, бракує в українських засобах масової інформації. Адже вони не лише збагачують естетичну свідомість, а й збуджують

⁶⁷ Там само.

⁶⁸ *Донскіс Л.* Прокляття Макіавеллі / Л. Донскіс // Український тиждень. – 2016. – 21 квіт. – URL: <http://tyzhden.ua/Columns/50/171537>).

інтелектуальну рефлексію, формуючи критичне ставлення особистості до подій, явищ, тенденцій і персоналій сучасності.

Завершуючи огляд журналу «Український тиждень», зауважимо, що у 2017 році в ньому було надруковано статтю «Тексти британські, сцена українська»⁶⁹, яка присвячена третьому міні-фестивалю британської драматургії “Taking the Stage”. На цьому фестивалі режисери і театри мають можливість подати власні проекти, а відтак накреслити майбутні театральні прем'єри. Саме там свого часу конкурсі було представлено першопрочитання Шекспірової «Зимової казки» у львівському Театрі імені Леся Курбаса (режисер Є. Худзик). У 2017 році режисер Ігор Білиць запропонував ескіз до вистави «Тіт Андронік» (це вже друга спроба майстра після трагедії «Макбет» по-новому прочитати В. Шекспіра). Автори згаданої статті аналізують трансформацію сюжету шекспірівської трагедії в експериментальному пітчінгу українського режисера.

У досліджений період 2018 року «Український тиждень» згадав про Шекспіра лише в оглядовій статті театральних прем'єр «Київський рахунок: вистави на сніданок, обід і вечерю»⁷⁰, де, зокрема, йшлося про «Дванадцять ніч» (режисер Д. Богомазов).

Таким чином, можна стверджувати, що ім'я Вільяма Шекспіра в сучасному медіапросторі присутнє (тобто Шекспір не є у вигнанні!), але зовсім не у всіх провідних українських ЗМІ. Його ідеї та цінності, що мають

⁶⁹ Головніченко А. Хоменко Х. Тексти британські, сцена українська / А. Головніченко, Х. Хоменко // Український тиждень. – 2017. – 26 жовт. – URL: <http://tyzhden.ua/Culture/202549>.

⁷⁰ Головніченко А. «Київський рахунок: вистави на сніданок, обід і вечерю» / А. Головніченко // Український тиждень. – 2018. – 25 січ. – URL: <http://tyzhden.ua/Culture/208310>.

III. Шекспірівський дискурс

позачасовий вимір і універсальний характер, циркулюють у дискурсивних практиках. Живими і значущими для реципієнта вони залишаються передовсім у друкованих медіатекстах, тоді як у телевізійному просторі шекспірівські смисли й цінності значно рідше апелюють до глядацької свідомості. Як зауважує український філософ Роман Кісь у праці «Сенс сенсотворення. Впровадження до нової філософії смислу», саме творчі особистості відповідають за актуалізацію і нове прочитання смислів, за витворення нових смислових сув'язей. Їхня «реінтrepретативна діяльність, – пише автор, – є одним із вирішальних модусів існування культурної діахронії та певних зрушень (парадигмальних зсувів, змін світообразу, появи нових епістем, появи нових когнітивних стилів та нових спрямувань) у різних ділянках життєтворення – культуротворення у так званих вертикальних контекстах культури»⁷¹.

Журналісти, зокрема, і є тими творчими особистостями, медіаінтелектуалами⁷², які урухомлюють чи могли б урухомлювати смисли і цінності у своїх текстах (текст розуміємо в семіотичному значенні), а журналістика, медіадискурс в цілому, і є тим топосом, що генерує смисли на рівні щоденної практики, що у підсумку забезпечує (гарантує) «рух цінностей у культурі», «ціннісно-орієнтувальну діяльність людини у щоденному житті (у тім числі етичне, духовне та ціннісно-сміслове напруження у її – людини – саморозумінні) здійснюється саме як смислорух, –

⁷¹ Кісь Р. Сенс сенсотворення. Впровадження до нової філософії смислу / Р. Кісь. – Львів: Афіша, 2013. – С. 213.

⁷² Kvasnytsia O. The mission of new mediaintellectuals / Olha Kvasnytsia // CyberEmpathy: Visual Communication and New Media in Art, Science, Humanities, Design and Technology. ISSUE 6/2013. ISSN 2299-906X. Kokazone. Mode of access : <http://www.cyberempathy.com/#!issue6article3/c1gdk>

завжди як смислорух»⁷³. Адже завдяки засобам культурної комунікації можливий духовний зв'язок поколінь і успадкування історичного досвіду, що ілюструє модель «духовно-інформаційної мобільності нації» українського науковця Степана Вовканича. «Суспільство як соціальна спільність, – зауважує він, – не могло б розвиватися, якби люди не спілкувалися між собою, не обмінювалися набутим досвідом та знаннями, збагачуючи їх, не передавали від покоління до покоління, тобто якби не було процесу, що його називаємо духовно-інформаційною мобільністю нації. Це екзистенційна якість народу, що відображає дух нації, її свідомість і активність її саморозвитку шляхом збереження традиційних та створення нових знань, тобто шляхом одночасного соціального руху знань (інформації) по вертикалі (від покоління до покоління) і по горизонталі (на рівні одного покоління чи окремої особи)»⁷⁴.

Натомість замість «фабрики смислів» ми маємо «фабрику зірок» в українському інформаційному просторі. Явище медіатизації розгерметизовує ціннісну парадигму. Як зазначає Роман Кісь, «немає цінностей без належних поціновувачів», «немає цінностей поза горизонтами цілей та горизонтами сподівань. Недобір сподівань і недобір цілей (ба – що загрозливіше ще для самої екзистенційно-життєвої цілісності людини – певний вакуум цілей, – аж до елементарного «животіння» із-дня-на-день, яке досить влучно метафоризується у приповідці «плисти за течією») спричиняється до знецінювання цінностей, що на рівні самого життя яко такого (цебто життєсвіту та життєвого середовища) постає як вивітрювання смислів, як вимивання смислових ресурсів культури та окремішньої людини, як смислова ентропія

⁷³ Кісь Р. Сенс сенсотворення... – С. 213.

⁷⁴ Вовканич С. Інформація. Інтелект. Нація / С. Вовканич. – Львів : ЄвроСвіт, 1999. – С. 68.

III. Шекспірівський дискурс

самого суспільного бутування (яко розлами у смислових мережах, ба, навіть, і яко паплюження устійнених сув'язей, яко зречення культурних традицій і нехтування засадничих ціннісних координат, яко розсіювання та зодноріднення первісної смислової багатоманітності)»⁷⁵.

Тому медіадискурс має можливості розширювати простір культури, забезпечуючи органічну присутність смислам, цінностям, етосу правдивості.

Завершуючи нашу розвідку, не можемо не згадати одне зі знакових явищ шекспірівського дискурсу, яке посутньо доповнює розуміння творчості В. Шекспіра, однак яке не стало предметом журналістських матеріалів ні друкованих, ні телевізійних. Йдеться про книгу аналітичних текстів перекладача і шекспірознавця Марії Габлевич «Світло Шекспірового храму»⁷⁶, що вийшла друком 2016 року і на яку не було жодної реакції, рецензії чи відгуку в просторі українських мас-медіа.

Отже, журналістика може пояснювати і прояснювати світ, плекаючи філософію людинознавства і людинолюбства, а може тотально редукувати світ та нівелювати універсальні смисли й цінності.

Висновки

Проаналізувавши публікації загальнонаціональних засобів масової інформації на предмет висвітлення медіаобразу Вільяма Шекспіра, висновуємо, що англійський драматург присутній в культурній свідомості української аудиторії, особливо читацької. Глядацька ж аудиторія, за незначними винятками, випадає з культурного контексту шекспірівського дискурсу.

⁷⁵ Кісь Р. Сенс сенсотворення... – С. 213.

⁷⁶ Габлевич М. *Світло Шекспірового храму: Статті. Переклади* / М. Габлевич. – Дрогобич : КОЛО, 2016. – 448 с.

Відтак онтологічне призначення журналістики: олюднювати людину й ушляхетнювати світ, в нашому контексті за допомогою текстів Вільяма Шекспіра.

Щодо подальших наукових розвідок, перспективними, на нашу думку, можуть бути дослідження на тему присутності В. Шекспіра в закордонних засобах масової інформації; чи, приміром, міждисциплінарна розвідка на межі літературознавства і психології – Шекспірівський текст як психотерапія, чи політології – Шекспір в політичних алюзіях сучасності. Однак про це вже у наступних наукових дослідженнях.

УДК: 821.111-12.09 Шек

Ковальчук Ольга
(Київ)

Драматургія Шекспіра та коміксна супергероїка: компаративний аспект

Анотація: У статті зіставляються формальні, дискурсивні та рецептивні аспекти драматургії Шекспіра та супергероїки як жанру коміксів у сучасному культурному контексті. Увага автора концентрується на питаннях структури, жанру, образотворення, сприйняття, варіативності матеріалу, авторства та дискурсивної специфіки явищ, які осмислюються як самостійні та рівноцінні.

***Ключові слова:** комікс, супергероїка, драматургія, структура, жанр, наратив, дискурс, канон, адаптація, тілесність, інакшість*

Починати текст про комікси з того, як мало вони репрезентовані у академічному полі, а відтак потребують (і безперечно заслуговують) легітимізації та дискурсивного утвердження, вже стало певним дослідницьким тропом і, очевидно, не зовсім відповідає дійсності. За більше ніж сорок років активного наукового інтересу з боку представників різних сфер знання *comics studies* поступово сформувалися як окремий напрям дослідження, в т. ч. методологічно та інституційно¹. Тож говорити про їхню маргінальність у дослідницькому полі можна хіба що у порівнянні з шекспірознавчою базою.

¹ Існування американського Comics Studies Society (CSS); University of Florida проводить щорічну конференцію «UF Conference on Comics and Graphic Novels»; У University of Oregon у 2015 відкрито програму Comics and Cartoon Studies; У Portland State University Comics Studies Program відкрито у 2014; Bloomsbury Publishing започаткували окрему видавничу академічну серію Bloomsbury Comics Studies.

Однак, ці твердження стосуються в основному західного, здебільше американського контексту², український же академічний дискурс повертає **актуальність** потреби якісно нового осмислення медіа та його легітимізації.

Зіставлення коміксів з іншими культурно-мистецькими явищами має свою історію та специфічну логіку. Один із перших теоретиків коміксів Скотт МакКлауд осмислював комікс як певний термін-парасольку для всіх творів мистецтва, що визначаються секвенційністю та мають свій «візуальний словник». Тож у його рецепції сучасні комікси стають в один ряд з наскельними малюнками, грецькими вазами чи гобеленом з Байо³, що, з одного боку, дає можливість визначити специфіку медіа через попередній культурний досвід, з іншого – вписати комікси в історію, підтвердити право присутності в мистецькому полі на підставі того, що вони, власне, були там завжди. Така практика набуває одночасно методологічного та політичного виміру.

Шекспір як ідеологічна і політична одиниця також залучався коміксистами для утвердження престижу медіа, наприклад, у серії робіт п'ятдесятих років *Classics Illustrated*⁴, що мала на меті репрезентувати комікси як «серйозний» мистецький продукт з виховною та освітньою функцією, і «викликала дебати про те, хто на кого насправді вплинув: чи присутність Шекспіра

² У цій статті японську Мангу ми осмислюємо як окреме медіа, що не входить у контекст дослідження.

³ *McCloud S. Understanding comics. – New York : Harper Collins, 1994. – P. 225.*

⁴ Серія американських коміксів (1941-1971) видавництва «Elliot» була створена Альбертом Кантером, у ній випускалися адаптовані версії класичних літературних творів. Першою п'єсою Шекспіра, адаптованою у серії став, «Юлій Цезар» у лютому 1950 року.

III. Шекспірівський дискурс

піднесла комікси як форму, чи, навпаки, це було принизливо для Шекспіра»⁵.

Мета цієї статті полягає у виявленні формальних, дискурсивних та рецептивних аспектів зіставлення п'єс Шекспіра та коміксів у їхньому найпопулярнішому жанрі⁶ – супергероїці, як двох паритетних одиниць у структурі відповідних медіа у сучасному культурному полі.

Домінантними формальними ознаками коміксів як медіа за двома основоположними для коміксних студій роботами⁷ – вже згаданого Скотта МакКлауда та Вілла Ейснера – є два аспекти: секвенційність і синкретичність. Тобто, в основі поняття – організовані у певну послідовну структуру вербально-візуальні нарративні одиниці. Обидва згадані аспекти співвідносні з перформативною природою драми як такої, та конкретно шекспірівських текстів, що писалися саме для постановки, а не для читання, тобто як послідовність дій акторів на сцені, які реципієнт сприймав візуально та вербально. Ейснер також стверджував необхідність певної «візуальної грамотності»⁸ у читача\глядача коміксів, що, вочевидь, була необхідна і першим глядачам шекспірівських драм для їхнього адекватного сприйняття – «у нього було чуття до виповідання дії не менше, ніж до виповідання фраз: він робив оповіді рівною мірою візуальними й вербальними, та його п'єси, при постановці, представляли сценічні метафори, що

⁵ *Hulbert J., Wetmore K.J., York R. L. Shakespeare and Youth Culture.* – New York: Halgrave Macmillan, 2006. – P. 49.

⁶ Зосереджуємо увагу на американському культурному контексті.

⁷ *McCloud S. Understanding comics,* 1994; *Eisner W. Graphic Storytelling.* – Tamarac: Poorhouse Press, 1996. – P. 164.

⁸ «Потрібно не тільки упізнати образ, але і згадати, чи був він використаний в іншому місці або у зв'язку з іншим набором слів» (*Eisner W. Graphic Storytelling...* – P. 34).

дорівнювали метафорам текстуальним»⁹. Реципієнт вимушений брати активну участь у сприйнятті обох медіа, виходячи у простір одночасно візуальної та текстуальної паралельної інтерпретації¹⁰.

Приклади методологічного осмислення коміксів як медіа у реляції з театральним мистецтвом можна знайти у дослідженнях з обох сфер із різним рівнем заглиблення у специфіку суміжного явища: «Одним із найсерйозніших викликів академічному осмисленню коміксів було те, що дослідники сприймали їх як текст з картинками, а не як окреме самодостатнє медіа. Комікси мають власну естетику та методологію наративу, що, подібно до театру, поєднує слово і зображення. Власне, багато людей, пов'язаних із створенням коміксів, ... визнають подібності між театром і коміксом. Вілл Ейснер ... стверджує, що, як і в театрі, у коміксах все починається зі сценарію, зазвичай написаного одним автором, що потім піддається колективному процесу створення візуальної оповіді»¹¹. Вочевидь, такі формулювання не вичерпують ані сутності коміксів як медіа, ані процесу їх створення й побутування, але демонструють важливе для нас у дискурсивному аспекті наближення двох мистецьких явищ, що осмислюються як рівноцінні та незалежні одне від одного.

Комікс як наративна цілість має свої структурні елементи – стріпи, панелі, міжпанельний простір,

⁹ *Gibbons B. Shakespeare and multiplicity. – New York: Cambridge University Press, 1993. – P. 1.*

¹⁰ «Слова у ренесансному сценарії п'єси призначені для промовляння з різних театральних просторів; успіх театральної реалізації залежить від способу її сприйняття глядачами... Через те, наскільки ми довіряємо мові Шекспіра, нам також слід довіряти тому, як він режисує наші лінії погляду та нашу увагу до різних театральних просторів, мати насагу дослідити способи сенсоутворення у театрі того часу» (*Mooney M. Shakespeare's dramatic transactions. – Durham and London: Duke university press. – 1990. – P. 26.*)

¹¹ *Hulbert J., Wetmore K.J., York R. L. Shakespeare and Youth Culture. – P. 172.*

III. Шекспірівський дискурс

бульбашки, сторінки зі специфічними семантичними особливостями, так само як і драматичні твори мають чітко визначену структуру – перелік дійових осіб, репліки, ремарки, дії, акти, що також визначені порядком послідовності та тільки в цілісності формують продукт сприйняття. Варто звернути увагу на специфіку когезії частин нарративу в структурі коміксу та драматичного твору. Зв'язана послідовність реалізується за рахунок маркованої відсутності – паузами та рухом завіси між сценами й актами та порожніми просторами-лакунами між рамками панелей на сторінці. Ці марковані відсутності в однаковій мірі дають можливість реципієнту (від-)творити елементи, що забезпечували б когерентну цілісність сприйнятого нарративу.

Специфіка матеріального побутування коміксу як артефакту визначає певні різночитання відносно того, що вважати окремою коміксною нарративною одиницею – панель, сторінку, окреме видання-випуск коміксу¹², чи закінчену історію, втілену у медіа? Специфіка супергеройського жанру додає можливостей інтерпретації у цьому аспекті – часто один і той самий коміксний матеріал виходить у різних друкованих версіях – окремі випуски об'єднуються у коміксну арку – сюжетно цілісну нарративну структуру, що в свою чергу може входити уже до структури івенту – оповіді, яка об'єднує кілька арок. До того ж, супергеройські комікси в основному прив'язані до конкретного персонажа, що визначає весь матеріал, який вийшов під єдиною назвою серії, як окрему цілісність (наприклад, серія коміксів про Супермена, що об'єднує матеріал із сорокових років минулого сторіччя до сучасності). Ці особливості співвідносні з драмою Шекспіра на різних рівнях – від

¹² Задля лаконічності у статті розглядаємо лише друкований варіант побутування коміксів. Специфіка реалізації коміксного матеріалу в мережі вимагає окремого ґрунтового дослідження.

найпростішого зіставлення дій та актів з окремими випусками й арками, що формують єдине подієве ціле, до «коміксної» серійності історичних хронік Шекспіра та єдності під однією назвою різних версій драм – наприклад, з квадро, фоліо, адаптованого варіанту. На дискурсивному ж рівні всі драматичні тексти Шекспіра можуть бути об'єднані як одна «серія».

Сама перформативна природа драми забезпечує типову для супергеройських коміксів варіативність наративу в різних аспектах. Так само як змінювалася природа театру з шекспірівських часів, змінювались і комікси, й одні й ті самі історії переповідалися по-різному безліч разів. Постановки «Гамлета» у костюмах XVI ст. тепер виглядають такою самою стилізацією, як і Бетмен у естетиці 1940-х. Популярність і універсальність Шекспіра роблять його п'єси матрицею, яка сприймається та адаптується кожним новим поколінням. «Причини активного використання образу самого Шекспіра, а також його творів у сучасній індустрії популярної культури обумовлені тим унікальним статусом, якого набув драматург і поет у західному, насамперед американському, каноні».¹³ Персонажі Шекспіра переросли свої п'єси та функціонують як окремі знаки культури так само, як канонічні персонажі супергеройських коміксів вийшли з контексту перших випусків своєї серії. Коли ми вимовляємо Гамлет чи Бетмен це більше не реферує до конкретного тексту¹⁴. До того ж внутрішня динамічність коміксних і драматичних наративів об'єднує їх через принцип візуального – не розказати, а показати. Однак, попри типологічну

¹³ *Пронкевич О.* Шекспір і популярна культура // Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя: КПУ, 2010. – Вип. 1. – С. 263.

¹⁴ «Шекспір і «Гамлет» – центральний автор та універсальна драма – не лише спонукають нас пам'ятати сюжет «Гамлета», але й, що важливіше, пам'ятати про літературу взагалі, і це продовжує життя самому автору» (*Блум Г.* Західний канон: книги на тлі епох. – Київ: Факт, 2007. – С. 48.

III. Шекспірівський дискурс

подібність театральних і комікських принципів поєднання візуальної та текстуальної репрезентації, їх посутньо розділяє феномен живої вистави – присутності акторів і реципієнтів в одному просторі в той самий час. «Те, що театр робить у часі, комікси роблять у просторі – створюють матеріальну послідовність тексту та зображення, оповідаючи історію»¹⁵.

Наративні особливості також є аспектом, що придатний для зіставлення комікського і драматичного матеріалу. Точка фокалізації в обох медіа переходить від мовця до мовця, і реципієнт споглядає цей перехід, слідкує за діалогічним та акціональним розвитком оповіді. Значна кількість наративної інформації в обох випадках не вербалізована, а сприйнята реципієнтом за замовчуванням, як оточення та умови дії, або як безпосередня дія (екшн). До того ж, ані шекспірівська драма, ані коміксна оповідь не дає варіанту єдиного погляду на події – це завжди динамічна структура, що розцентровує сприйняття.

На певному рівні й адаптаційна природа п'єс Шекспіра об'єднує їх із супергеройськими коміксами – історія становлення персонажа у жанрі тою чи іншою мірою адаптує певні міфологічні або епічні моделі. Відносно багато в чому прототипного для супергероїки образу Супермена дослідник Пітер Куган визначає три основні джерела адаптації – «фігури пригодницьких наративів – надлюдина наукової фантастики, *ubermensch* з pulp-журналів, та народний месник з подвійною ідентичністю»¹⁶, що стає справедливим практично для будь-якого традиційного супергеройського образу. До того ж, чітка жанрова визначеність особливостей оповіді та історії характерна як для драматургії часів Шекспіра,

¹⁵ *Hulbert J., Wetmore K.J., York R. L. Shakespeare and Youth Culture.* – P. 173.

¹⁶ *Coogan P. Superhero: The Secret Origin of a Genre.* – Austin: Monkey Brain Books, 2006. – P. 145.

так і для супергероїки, де жанр визначає «типи персонажів у наративі, способи структурування історії та теми, до яких вона звертається...»¹⁷. Тип персонажа супергеройського коміксу співвідносний з драматичною парадигмою за специфікою ідентичності як ролі – недарма однією з домінант візуальної репрезентації супергеройської тілесності є маска (у всьому символічному багатстві смислоутворення), що може переходити від одного персонажа до іншого, одночасно трансформуючи та утверджуючи конкретний супергеройський образ, так само як роль Короля Ліра, наприклад, може виконувати незчисленна кількість акторів, перевинаходячи щоразу того самого персонажа.

Жанрова специфіка наближує супергероїку до шекспірівського драматичного матеріалу і за імпліцитною присутністю фігури Іншого в основі наративо- та образотворення. Відносно Шекспіра цей концепт реалізується на численних рівнях – від конкретних маргіналізованих персонажів чи специфіки персонажотворення загалом¹⁸, або підважуваної біографічної постаті Шекспіра як ідеального\неіснуючого Іншого, до пост-структуралістського розуміння центральності його ролі в культурному каноні як позиції неловимого основоположного Іншого, що «примушує вас відчутти себе анахронізмом щодо нього, бо він уже містить вас...»¹⁹ та, одночасно, за словами Емерсона, «ми все ще перебуваємо ззовні нього»²⁰.

¹⁷ *Duncan R., Smith M.J.* The power of comics. – New York: The continuum international publishing group inc, 2009. – P. 199.

¹⁸ «Вслухаючись у власну мову і обдумуючи кожну із своїх фраз, вони змінюються, усвідомлюючи всередині власного «я» певну іншість чи можливість такої іншості» (*Блум Г. Західний канон ...* – С. 81).

¹⁹ *Блум Г. Західний канон ...* – С. 31.

²⁰ Повна цитата: «Шекспір стоїть настільки окремо від решти видатних письменників, як він відокремлений і від натовпу... Добрий читач цілком може загніздитися у мозку Платона, і думати його категоріями, але

III. Шекспірівський дискурс

Відносно ж коміксного матеріалу поняття Іншого так само працює на оповідному та мета-оповідному рівнях: перш за все, інакшість визначає саму сутність супергеройської ідентичності, що містить у собі одразу дві суперечливі особистості та вимагає «не просто ... прийняти – з гуманних міркувань – Іншого, ... а бути на його місці, що означає мислити себе і самому ставати іншим щодо самого себе».²¹ На традиційному прикладі образу Бетмена, героя з явним конфліктом ідентичностей, можемо спостерігати описане Юлією Крістевою «злиття, де є не дві істоти, а одна, тотальна і знищена, вона поглинає сама себе»²², що є репрезентативним для жанру загалом. «Героями протагоністів робить не їхня сила, а їх протистояння»²³. На мета-оповідному рівні, Доналд Олт розглядає «формат сторінок коміксів [як] найважливішу форму того, що може бути названо "образотекстуальністю" [термін Олта], яка узагальнює "уявні", "символічні" та "реальні" реєстри Жака Лакана, у їх взаємозв'язку з "поглядом"»²⁴, відповідно відсилаючи нас до загального символічного порядку Іншого, та деталізуючи специфіку візуальної структури коміксу – «... сторінка найчастіше втілює лаканівський порядок «уявного» через її мальований вимір (візуальні образи); "символічний" порядок через її мовний вимір (букви, слова, синтаксис); і "реальний" через переривання або скорочення в області тіла сторінки, що залишає порожні пробіли між панелями, які відповідають подіям (або відзначають їхню відсутність), котрі, як передбачається,

думати як Шекспір, неможливо. (*Emerson R.W. Representative men*, – 1850. – P. 122).

²¹ Крістева Ю. Самі собі чужі. – Київ: Основи, 2004. – С. 22.

²² Там само. – С. 17.

²³ *Duncan R., Smith M.J. The power of comics...* – P. 200.

²⁴ *Ault D. "Imagetextuality: "Cutting Up" Again, pt. III." Image Text: Interdisciplinary Comics Studies. 1.1 (2004).* – Режим доступу: http://www.english.ufl.edu/imagetext/archives/v1_1/ault/index.shtml.

відбуваються "між" панелями...»²⁵. Таким чином, через структурні особливості значення лакун між панелями на сторінці, які вище вже були порівняні з нарративним простором між сценами, діями та актами, комікс як медіа постулює формулу Лакана «річ повинна бути втрачена, аби бути репрезентованою»²⁶.

Важливий у сучасному методологічному контексті явища візуального повороту аспект тілесності у текстах\постановках п'єс та коміксах реалізується в єдиній парадигмі знакової природи. Театральне втілення персонажів безпосередньо відображає глобальне режисерське та акторське прочитання образу – за візуальною репрезентацією зчитується культурно-темпоральна, стильова, вікова та гендерна парадигми постановки, так само як супергеройська візуалізована та семантизована тілесність, оприявнює три основні аспекти ідентичності – силу, ставлення та роль²⁷ героя.

Утім, коміксна репрезентація розвиває цей аспект героїчної тілесності значно ширше, включаючи всі три види знакових структур на різних рівнях, включаючи навіть емблематичні (славнозвісне S Супермена, або чорно-жовтий кажан Бетмена), що, при цьому, не означає що знаки не можуть варіюватися у своєму матеріальному втіленні²⁸.

Попри таку варіативність візуальних репрезентацій образів у театральній та коміксній медійності, існують певні доміанти, маркери, які забезпечують упізнаваність, зчитуються як точки ідентичності, наприклад, темна шкіра Отелло та білосніжна шкіра

²⁵ Ibid.

²⁶ Dor J. *Introduction to the Reading of Lacan: The Unconscious Structured Like a Language*. Northvale. – New Jersey: Jason Aronson, 1997. – P. 113.

²⁷ Coogan P. *Superhero: The Secret Origin of a Genre...* – P. 202.

²⁸ Емблема Бетмена трансформувалася протягом семи десятиліть свого існування, але незмінно позначала героя у костюмі кажана.

III. Шекспірівський дискурс

Джокера. Окрім цих знаків-маркерів, шекспірівська драма та супергеройський комікс дають максимально широкі можливості для роботи з візуальною презентацією персонажів: як Ромео уявляється кожному режисеру відповідно до індивідуальних або сучасних колективних уявлень про красу та молодість, так само і Лоїс Лейн, партнерка Супермена, зазнавала абсолютно протилежних візуальних прочитань у різних авторів та різних медіа – адже і шекспірівський, і коміксний матеріал зазнавали численних адаптацій, чи скоріше, реадaptaцій у інших мистецьких вимірах.

Такий масовий характер інтерпретацій матеріалу дає підстави розглядати обидва явища у контексті того, що прийнято називати популярною культурою, та протиставляти елітарному культурному сегменту. Постать Шекспіра як безперечний центр європоцентричного літературного та загальнокультурного канону в сучасному культурному контексті функціонує максимально багатовекторно й активно. Шекспір як феномен поєднує домінантні дискурсивні позиції, у т.ч. в освіті, та активно фігурує у масовій культурі й свідомості.

Полярність понять масового й елітарного, а також сучасну методологічну ілюзорність цієї полярності, яскраво оприявнює специфіка функціонування шекспірівського матеріалу в обох дискурсах. Драма взаємодіє з коміксами на рівні адаптації та апропріації, продукуючи нові інтерпретаційні моделі «класики». Таке важливе в цьому аспекті поняття канон, більше не є інструментом власне елітарного дискурсу – комікси як медіа, що цим дискурсом не визначаються або й взагалі не визнаються, також мають свої ієрархічні структури, які формуються за універсальними принципами впливу та популярності – у коміксному середовищі супергероїка може вважатися центром канону, відповідно до позиції Шекспіра, і так само, як у його доробку, існує

специфічний внутрішній канон, ієрархія другого ступеня: у Шекспірівському контексті, наприклад, центром внутрішнього канону, безперечно, є такі трагедії як «Гамлет», «Ромео і Джульєтта», «Макбет», «Король Лір», тоді як «Тіт Андронік» або «Антоній та Клеопатра», наприклад, відносно попередніх, є певною периферійною зоною в контексті театральних постановок, досліджень, чи переходів у інші медіа. У супергероїці так само є свої «центри ваги» – «Бетмен», «Супермен», «Людина Павук», «Месники», і своя вельми широка периферія.

При цьому, говорити про «канонічний» варіант певного окремого нарративу у структурі дискурсу конкретної шекспірівської драми чи супергеройської серії доволі складно. Попри те, що історія Гамлета, принца данського або Бетмена, хрестоносця у плащі, у загальному знайома більшості представників західної культурної ідентичності, як би широко ми не розуміли цей суперечливий концепт, універсального інваріанту, співвідносного з поняттям «оригіналу», не існує в обох випадках. «Навіть якщо відсторонитися від таких незвичних випадків як «Гамлет» та «Сон літньої ночі», у яких існують докази множинності версій, і, можливо, перегляду самої концепції, якщо ігнорувати розбіжності у, наприклад, написанні, слововживанні, порядку слів та пунктуації, що можна прослідкувати від найпершого кватро до видання фоліо окремих п'єс, навіть якщо не зважати на варіації копій одного видання, як у Фоліо 1623 року ... все одно існуватиме постійний процес видавничого виправлення, упорядкування й модернізації, що присутньо втручається та реформує ті тексти, з якими має справу сучасний читач Шекспіра»²⁹.

Так само навіть такий логічно консервативний субжанр супергероїки як оріджинс (історія походження

²⁹ *Kidnie M.J.* Shakespeare and the Problem of Adaptation. – New York: Routledge, 2009. – P. 17.

III. Шекспірівський дискурс

персонажа) з часом, пропорційно до популярності тайтлу, обростає новими версіями, подробицями, альтернативними варіантами, що розмивають поняття канонічної історія персонажа, адже з точки зору рецептивної естетики, в цій ситуації канонічною для читача стає та версія, яку він прочитав\сприйняв першою. Попри всю зосередженість на дії, як у драмі, так і у коміксі, ця дія, в основному, відома реципієнту наперед і вся сутність інтерпретації полягає саме у тому, як вона розгортатиметься, які нові аспекти зможе розкрити нова реалізація. Робота з базовими матричними структурами у різних контекстах – те, що на сучасному етапі рецепції відбувається і з шекспірівським матеріалом, і з супергеройкою – на ньому наростають альтернативні версії, спін-оффи, пріквели, формуючи нову специфіку дискурсу.

Концепція авторства коміксу як медіа, особливо у супергеройському жанрі, є так само неоднозначною, як і в контексті шекспірівської драми. Навіть оминаючи шекспірівське питання, «багато в чому "Шекспір" залишається невидимим: його медіа, драма, є перформативним мистецтвом, в якому самовираження письменника заміщується вигаданими фігурами, людьми з п'єси, й ці фігури набувають ще більшої незалежності, по-різному втілені акторами»³⁰. До того ж, окрім загальнодискурсивної відчуженості, у конкретних постановках автор вимушений «ділитись» з режисером, постановником, декораторами і т. д., а також «миритись» з тим, що «версії для постановки, в основному, скорочують, інколи присутньо, і, зазвичай, це тягне за собою й подальші зміни»³¹.

Коміксистам, особливо у великих видавництвах, що спеціалізуються на супергеройці, зазвичай також

³⁰ *Gibbons B.* Shakespeare and multiplicity ... – P. 5.

³¹ *Ibid.* – P. 6.

доводиться ділити авторство з командою, яка може налічувати до восьми осіб, відповідно, авторами зазначають далеко не усіх, хто працював над коміксом. Навіть у академічному дискурсі як автор осмислюється, в основному, сценарист коміксу, хоча як вербально-візуальне медіа, комікс, навіть у вербальному наративному аспекті, однаково семантично залежить від того, що написано та як написано. До того ж, серійність як специфіка медіа вимагає окремого осмислення ролі автора персонажа, що дав початок окремій серії коміксів, відносно всіх подальших робіт у його структурі – чи дійсно цей автор імпліцитно присутній у кожній презентації, як у випадку з Бобом Кейном³², або кожна нова версія є варіантом адаптації «оригінального» авторського образу, так само як адаптуються певні сюжетні жанрові та авторські тропи.

Попри таку мультиаспектну специфіку «точок дотику» двох явищ у компаративному аналізі, необхідно ще раз наголосити на безоціночному характері такого співставлення та відсутності доказів будь-яких міжмедійних впливів між коміксною супергероїкою і драматургією Шекспіра, що розглядаються тут як два паралельні паритетні явища культури у синхронії. Розгляд типологічних подібностей у питаннях структури, форми, жанрових особливостей, методологічних та дискурсивних практик дослідження, побутування та перцепції дає можливість лише глибше зрозуміти особливості природи даних явищ і сучасного культурного середовища.

³² Боб Кейн, автор персонажу Бетмен, на юридичному рівні домігся зазначення свого авторства у кожній медійній версії персонажа.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

УДК: 130.123.4"15/20"

Маринчак Віктор
(Харків)

Інтенційно-екзистенційна катастрофа як аксіологічний виклик пізнього Ренесансу

У статті окреслюється поняття інтенціонально-екзистенційної катастрофи як катастрофи у внутрішньому світі героя, а також на матеріалі трагедії «Гамлет» досліджується особливий різновид такої катастрофи, що пов'язаний із спустошенням інтенційної сфери суб'єкта, із втратою нею повноти та неможливістю її доповнення. Феноменологічний підхід дозволяє розробити концептуальний апарат дослідження ціннісного змісту твору, що дає можливість по-новому висвітлити явище внутрішньої катастрофи, побачити її зв'язок із проблемами повноти буття, екзистенції та внутрішнього світу. При цьому Гамлет розглядається як інтенціональний суб'єкт, тобто як суб'єкт сприйняття, переживання, розуміння, усвідомлення, вибору, відповідальності, поведінки та екзистенції. В статті детально аналізується стан внутрішньої катастрофи Шекспірового персонажа, його екзистенційна самотність, відчуття неможливості досягнення повноти буття. Для виходу із такого стану, для доповнення своєї недостатності й частковості Гамлетові вкрай необхідною була любов, тож стосунки героя з Офелією автор статті розглядає в контексті його внутрішньої катастрофи із застосуванням інтенціонально-екзистенційного підходу.

Ключові слова: *інтенціональний суб'єкт, інтенціонально-екзистенційний підхід, інтенціонально-екзистенційна катастрофа, екзистенційна самотність, любов, Гамлет, Офелія.*

Катастрофізм як явище, властиве змістовності літературного твору, зазвичай вважається відкриттям ХХ століття (в усякому разі так це виглядає в межах літературознавчої і критичної рефлексії¹). Проте слушною здається думка Д. Чижевського про катастрофізм як явище універсального характеру².

Дійсно, якщо мати на увазі зображення в літературному творі соціальних і політичних катастроф чи катастроф, яких зазнає в своїй індивідуальній долі людина, то можна сказати, що європейська література з часів античності в значній своїй частині змістовно катастрофічна.

Втім, є те, що в реальності й літературі з'являється лише в нові часи – це катастрофа внутрішня, яка тут позначається як інтенційно-екзистенційна. Поняття екзистенційної катастрофи, екзистенційного катастрофізму вже відомо в літературознавстві³. Я пропоную використовувати поняття інтенційно-екзистенційного катастрофізму в зв'язку з тим, що вважаю феноменологічний підхід⁴ і зокрема поняття інтенціональності⁵ досить ефективними при дослідженні катастрофізму, але саме в його особистісному вимірі,

¹ Див.: *Моренець В.* Національні шляхи поетичного модерну першої половини ХХ ст.: Україна і Польща / В. Моренець. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001. – С. 260.

² *Чижевський Д.І.* Порівняльна історія слов'янських літератур / Д. І. Чижевський. – К. : ВЦ «Академія», 2005. – С. 228.

³ *Моренець В.* Цит. вид. – С. 277.

⁴ *Уліцька Д.* Феноменологічна філософія літератури / Д. Уліцька // Література. Теорія. Методологія. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 114-135; *Інгарден Р.* Про пізнавання літературного твору / Р. Інгарден // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів : Літопис, 2001. – С. 176-208.

⁵ *Гуссерль Э.* Картезианские размышления / Э. Гуссерль. – Санкт-Петербург : «Наука» – «Ювента», 1998. – 315 с.; *Маринчак В.А.* Іntenціональне дослідження ціннісної семантики в художественному тексті / В. А. Маринчак. – Харьков : Фолио, 2004. – 287 с.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

катастрофізму, який торкається внутрішнього світу, катастроф, що відбуваються в просторі душі.

Це, на мій погляд, має прямий стосунок до ренесансних студій, бо власне у пізньому ренесансі з'являються як рефлексії стосовно явища, так і саме явище внутрішнього катастрофізму, тобто катастрофізму суб'єктивного, персонального, особистісного, коли катастрофи розгортаються в першу чергу чи головним чином у внутрішньому світі, торкаються підвалин світосприймання, переживання буття, образу світу в свідомості, ґрунтовно значущих моделей світу в його цілісності й фрагментах, стосунків людини зі світом, поведінки в ньому тощо⁶.

Мета цієї статті полягає у тому, щоб окреслити поняття інтенціонально-екзистенційної катастрофи як катастрофи у внутрішньому світі героя та дослідити на матеріалі трагедії «Гамлет» особливий різновид такої катастрофи, що пов'язаний із спустошенням інтенційної сфери суб'єкта, втратою нею повноти й неможливістю її доповнення.

Актуальність дослідження зумовлюється розробкою концептуального апарату феноменологічного аналізу ціннісного змісту твору, що дає можливість по-новому висвітлити явище внутрішньої катастрофи, побачити її зв'язок із проблемами повноти буття, екзистенції, внутрішнього світу, здобування й втрати цієї повноти, можливості чи неможливості доповнення або ж повернення переживання інтенціональної повноти.

Гамлет як образ і гамлетівська колізія в контексті порівняльних досліджень, що спираються на

⁶ Адмони В. Стихия философской мысли в драматургии Шекспира / В. Адмони // Шекспировские чтения 1976. – М. : «Наука», 1977. – С. 7-12.; Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения / А. Ф. Лосев. – М. : «Мысль», 1978. – с. 601. та ін.

феноменологічну методологію⁷, цікаві в першу чергу тому, що вони входять в культурну парадигму, можуть бути джерелом численних асоціацій, концептів, філософських узагальнень чи символічних прочитань, інакше кажучи, входять як образ і контекстуально-ситуативна структура до мови культури, якою послуговуються митці й читачі ще й досі.

Гамлет тут має розглядатися як інтенціональний суб'єкт (тобто суб'єкт сприйняття, переживання, розуміння, усвідомлення, вибору, відповідальності, поведінки, екзистенції⁸), при чому особливий за якостями «ядра інтенціональності»⁹ або ж інтенціонального характеру¹⁰. Колізія ж гамлетівська є особливою катастрофічною ситуацією, специфіка якої полягає в тому, що вона не є суто соціальною, пов'язаною із взаємодією контрагентів, головне в ній те, що це катастрофа екзистенціальна й власне інтенціональна, бо розгортається вона в свідомості й, хоча викликана зовнішніми чинниками, постає в першу чергу як катастрофа внутрішнього світу, що й становить головне в сутності явища гамлетизму, який має широке типологічне значення.

Подальша розробка власне шекспірівського матеріалу здійснюється з метою виявлення тих моментів в гамлетівській колізії, в його поведінці, екзистенціальному стані й свідомості, які мають стосунок до гамлетизму. Цікавим тут є не образ сам по собі, а образ як певна одиниця мови культури. Що ж ще притаманно цій одиниці культурної парадигми?

⁷ Уліцька Д. Цит. вид.; Ингарден Р. Цит. вид.; Гуссерль Э. Цит. вид.

⁸ Про поняття інтенціонального суб'єкта див.: Маринчак В.А. Інтенціональний суб'єкт и «дом бытия» / В. А. Маринчак // Вісн. Харк. нац. ун-ту. – 2007. – № 787: Філологія. – Вип. 52. – С. 7-12.

⁹ Про відповідне поняття див.: Маринчак В.А. Інтенціональное исследование ценностной семантики ... – С. 46.

¹⁰ Див.: Гуссерль Э. Цит. вид. – С. 148.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Гамлет – інтенціональний суб'єкт з виразним характером, певною внутрішньою послідовністю. Разом з тим його позитивні погляди й програми залишаються не окресленими. Потужна духовна енергія поєднується з невизначеністю цілей, спрямування тощо. Саме це, мабуть, мав на увазі Б. Пастернак, згадуючи про «неспрямовану духовність» Гамлета¹¹. Властива гамлетизмові колізія, певно, й полягає в тому, що окресленість, визначеність, спрямованість тут неможливі. Інтенціональний суб'єкт в цій колізії знає, що заперечує, від чого відштовхується, але не артикулює того, що протиставляє заперечуваному. Бо шукає абсолютних рішень, які неможливі, ідеалу, що є недосяжним. І зупиняється, бо без перспективи досягнення ідеалу будь-яка діяльність для нього не має сенсу.

Такий суб'єкт є несумісним з наявним існуванням, бо в ньому немає того, з чим він міг би ототожнитись. Він стає приреченим на загибель, і не лише тому, що простіші мотивації його контрагентів більш потужні й передбачають пряму й послідовну дію. Річ у тім, що він, розуміючи безглуздість дії, втрачаючи перспективу, не має можливості зберігати єдність інтенціонального синтезу (єдність свідомості, усвідомленого образу світу, моделі буття й розгортання інтенціональних актів сприйняття, розуміння, усвідомлення, рішення тощо та їх послідовностей в часі). Відповідно він не може мати цілеспрямованої дії й єдності поведінки¹².

Отже, внутрішній розпад, втрата внутрішньої цілісності, внутрішньої єдності – це одна з головних особливостей даної колізії, яка дійсно постає як в першу

¹¹ Пастернак Б.Л. Собрание сочинений. В 5-ти т. / Б. Л. Пастернак. – М. : Художественная література, 1991. – Т. 4. – С. 703.

¹² Про єдність інтенціонального синтезу й поведінки як важливі, аксіологічно значущі характеристики інтенціональності в художньому творі див.: Маринчак В.А. Интенциональное исследование ... – С. 46, 48, 60, 100; Гуссерль Э. Цит. вид. – С. 122, 148, 223, 232.

чергу внутрішня, інтенціональна катастрофа. В такому стані неминучими в переживанні буття стають відчуженість, екзистенційна самотність. Остання, як здається, потребує додаткового розгляду. Враховуючи досвід дослідження цінності в її зв'язку з поняттям повноти буття¹³, зосередимось при цьому на такій темі: темі неможливості доповнювання до екзистенційної повноти (як до повноти існування і переживання буття) й до інтенціональної повноти (як повноти осягнення, повноти образу світу й моделі буття).

Перебіг подій в трагедії починається із зовнішньої катастрофи (смерті батька). Але це призводить до того, що катастрофічність стає головною ознакою існування Гамлета, а разом з тим і його внутрішнього стану. Фундаментально істотна втрата завжди руйнує буття й спустошує внутрішній світ. Ясно, що, як це часто буває по втраті, в очах Гамлета батько постає як ідеалізований, мало не ідеальний образ. Такий образ посідає в моделі світу чільне місце – центру або ж підвалини. Тим глибше відчуття неможливості осягнення повноти буття. Адже в ньому тепер немає ані центру, ані підвалин. Відповідно виникає стан внутрішньої катастрофи, пов'язаної з неможливістю подолання власної неповноти.

Друга катастрофа в переддії трагедії – квапливий шлюб матері з Клавдієм – набагато сильніше вражає внутрішній світ Гамлета. Бо втрата батька – це втрата носія цінностей. Шлюб же матері – це втрата близькою тобі людиною на твоїх очах самих цінностей, ба більше – зневаження їх (йдеться про любов, вірність, адекватність в ціннісному ставленні до речей, ієрархію цінностей). Тут

¹³ Див.: *Лосский Н.О.* Ценность и бытие / Н. О. Лосский. – Харьков : «Фолио». Москва: «Аст», 2000. – С. 37, 57, 71; *Франк С.Л.* Смысл жизни / С. Л. Франк // Смысл жизни: Антология. – М. : Изд. группа «Прогресс – Культура», 1994. – С. 516, 518, 564, 565; *Маринчак В.А.* Интенциональное исследование ... – С. 65.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

світ і його образ не просто втратив щось, через що спустошився й перейшов до стану неповноти. Тут і світ, і його образ похитнулись: у світі знехтувано найістотні цінності. Звідси відповідна реакція Гамлета:

*... Яке нікчемне, марне й недолуге
Все, що на світі діється...*

*Немов город неполотий, де густо
Бувають бур'яни. Саме огидне
Його заповонило.*

*...В квапливості оцій
Добра немає і не може бути.¹⁴*

Тут істотно, що змінився не світ (він яким був, таким і є), змінився, спустошився, обернувся руїною образ світу. Це в ньому тепер центральне місце посідають не вірність і любов, а зрада й «несталість жіноча». В сприйнятті й переживанні світ став чужим і ворожим. В цьому (інтенціональному) світі, тобто в світі, що постає як певна картина в свідомості, який постає у внутрішньому просторі особистості, нема тепер ні батька, ні матері. Нема людей, яких ти приймав в усій повноті і які так само в усій повноті приймали тебе. Але плюс до того втрачене найістотне, що зв'язує людей – любов. Бо любов померлого невідчутна, любов зрадниці неприйнятна, любов до небіжчика неповноцінна. Звідси – екзистенційна самотність.

Відповідно виникає відчуття недостатності, неповноти, власної частковості, що спричиняє прагнення доповнити образ світу й екзистенцію в цілому. Без цього неможливий ціннісний синтез, неможлива гідна відповідь на виклик катастрофізму, неможливе відновлення цілісного образу світу, єдності й узгодженості інтенціонального синтезу й поведінки. А також –

¹⁴ Тут і далі трагедія В. Шекспіра «Гамлет» цитується за виданням: Шекспір В. Гамлет // Трагедії / В. Шекспір ; [пер. з англ. Г. Кочур]. – Харків : Фоліо, 2004. – С. 165–310.

самоконституювання, наповнення інтенціонального обширу, в цілому – відновлення з руїни всього внутрішнього життя.

Маємо певну мотиваційну базу для прагнення доповнити світ особистості.

Чим можна доповнити або ж заново наповнити зруйнований і спустошений внутрішній світ? Теоретично це міг би бути світ цінностей. Але цінності перед очима Гамлета спаплюжені. Добре було б долучитися до Царства Божого. Та він закинутий у пекло й має пекельний стан всередині себе. Могла б придатися цілеспрямована діяльність. Але ж і вона або неможлива, або неприйнятна. Людські стосунки? Та поряд, за винятком Гораціо, жодної людини, гідної дружнього ставлення. Та й Гораціо не може бути повноцінним учасником подій, його роль – співчутливе спостереження, чого недостатньо Гамлетові в стані зовнішньої й внутрішньої катастрофи.

Треба одразу зазначити, що згідно з уявленнями ідеалістичної аксіології, персоналізму, релігійної філософії, повноцінне взаємне доповнювання можливе саме в любові¹⁵. Але в любові, потрактованій особливим чином. Це мають бути такі стосунки, коли особистість може звернутись до іншої особистості з найпотаємнішим і заповітним, з найглибшим і найвищим, відчуваючи, що вона звертається до спорідненого внутрішнього світу. Коли вона може довіряти й довірятись, може розраховувати на розуміння й прийнятність своєї

¹⁵ *Бердяев Н.А.* Метафізика пола и любви / Н. А. Бердяев // Русский эрос или философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – С. 243; *Вышеславцев Б.П.* Достоевский о любви и бессмертии / Б. П. Вышеславцев // О Достоевском: Творчество Достоевского в русской мысли. – М.: Книга, 1990. – С. 406; *Соловьев В.С.* Смысл любви / В. С. Соловьев // Русский эрос или философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – С. 67; *Франк С.Л.* Религия любви / С. Л. Франк // Русский эрос или философия любви в России. – М.: Прогресс, 1991. – С. 408.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

особистості в усій її повноті. Коли інша особистість доповнює тебе до повноти цим цілісним прийняттям тебе, а ти в свою чергу через те ж саме – спорідненість, прийняття, розуміння – можеш доповнити її.

Але це є формула любовної дружби й дружньої любові, того, що може виникати саме в подружжі (і в формальному, і в неформальному значенні цього слова).

Отже, Гамлету для доповнення його недостатності, частковості була необхідна власне любов. Й особливо гострою стала ця потреба тоді, коли він по смерті батька втратив перебування в любові.

Історія його любові до Офелії розгорталась до початку сценічної дії, але після початку перебігу актуальних для трагедійної колізії подій. Невідомо, чи були у Гамлета визначені почуття до Офелії перш ніж він відбув до Віттенбергу і поки перебував там. Відомо лише зі слів Полонія, що саме в останній час Гамлет часто бачився наодинці з Офелією. А це ж певно час після його повернення до Ельсінору, це, можливо, ті самі перші майже два місяці, які проминули після смерті батька.

Любов, безумовно, може початись з ірраціонального потягу, з безпосередньої закоханості. Але має вагу й те, що втрата перебування в любові батька і відповідного почування викликає екзистенційну самотність, по тому потребу в доповненні і, відповідно, виникнення чи інтенсивне посилення почуття до Офелії. А це почуття, власне, вбачає в ній ту, що споріднена, що може зрозуміти, прийняти у свою любов і відповідно плекати цілісність того, хто її любить, бути доповненою і доповнювати, мати його за улюбленого друга й бути з ним подружжям (в тому самому неформальному значенні слова). Це було його прагненням, його надією й мрією. По смерті Офелії, коли все марнотне відступає, він пригадує модус чи міру свого колишнього почуття (власне свого прагнення, своєї надії чи мрії):

*Офелію любив я ... й сорок тисяч
Братів, з'єднавши всю свою любов,
Мою не здужали б. (V, 1)*

Коли ж розгорталася історія цієї любові, Гамлет писав: *«Але що я люблю тебе від серця, так, від щирого серця, ти цьому повір, моя хороша. Прощай. Твій, моя найдорожча владарко, поки ця машина належить йому, Гамлет».* (II, 2)

Зауважмо, що в порядку сценічної дії ми не бачимо продовження історії Гамлетової любові. На поверхні це явно спричиняється власне Полонієм. Але має бути й більш глибинна причина. Можна припустити, що катастрофа зради матір'ю пам'яті батька призводить до перегляду Гамлетом і своїх стосунків з Офелією. Ось головне, що він зрозумів: *«Несталосте твоє імення, жінко!»*. Любов в його очах після цього знецінюється. Бо в ній чи в її виявленнях він тепер вбачає фальш, «підмальовування».

Якщо розкривати проблему в феноменологічних термінах, то любов визначається як ціннісне інтенціональне ставлення до свого предмета, який стає інтенціональним (постає в свідомості як те, на що вона спрямована в першу чергу) і відповідно ціннісно забарвленим (важливим, необхідним в плані наповнення інтенціонального обширу, без чого він залишається порожнім, відповідно особистість не здійснює себе) саме тому, що та, на кого спрямоване твоє почуття, дає (або ж з твоєї точки зору здатна дати) адекватну відповідь на явлення твоєї ідентичності, підтримує і зміцнює цю ідентичність, надає їй можливість відбутися в усій повноті.

Любов на початку своєї історії – це прагнення, надія, мрія стосовно того, що предмет її ідентичний тобі, що він доповнить і розкриє твою ідентичність та що ти допоможеш розкритись і утвердитись ідентичності

IV. Свіжий погляд на давні тексти

іншого, через що ти й стаєш таким потрібним і незамінним.

Чому такі стосунки пов'язуються із любов'ю в статевого розумінні? Тут можна зробити такі припущення. В першу чергу: серед людських стосунків, мабуть, лише любов між чоловіком і жінкою тяжіє до тривалості («аж до смерті» – говорить в шлюбній обітниці). В усякому разі можна мати таку надію. А це означає повноту здійснення долі, поєднаної з іншою долею, через що й здобувається цілісність і повнота. З іншого боку, тут, безумовно, має вагу й те, що емоційна сфера почуттям любові між чоловіком і жінкою захоплюється повністю, задіяним тут є увесь спектр емоцій. Але, мабуть, головне те, що ця любов охоплює всю повноту особистості, в неподільній єдності тілесного з духовним. Цю ж єдність в усій повноті відкриває доба Ренесансу. Можливо, саме тому ренесансна духовність і ренесансна особистість найбільш виразно розкриваються в трактуванні любові (в єдності філії, еросу й агапе). Принаймні у Шекспіра це дуже яскраво виявляється в його трагедіях. У «Гамлеті» ж цей новий тип любові стикається з пізньоренесансним катастрофізмом в усій його потужності.

Тут ще раз зауважимо: в долі внутрішнього світу Гамлета, у внутрішній катастрофі, що ним переживається, багато важить квапливий шлюб матері. Що вбачає принц в її історії? Що її відповідність ідентичності батька була удаваною, фальшивою, тому й нетривкою. Що доля її з батьковою насправді не поєдналася. Що вона не відповідає тому типові любові, який є бажаним для нього.

Отримані висновки Гамлет поширює на весь світ, на все жіноцтво, на всі шлюби. Не дивно, що в центральній сцені з Офелією (III, 1) він підкреслює знецінення чи падіння в його очах ідеалу любові, відповідно ідеалу

ренесансної особистості. Йдеться про розпад єдності між чеснотою і красою, перевагу розбещеності над невинністю, перспективу глухого кута для любові (чому і є кращим іти в черниці). Мова про тотальне зрадництво: *«не йми віри нікому з нас»*, з одного боку, а з іншого, *«розумні аж надто добре знають, на яких потвор ви їх обертаєте»*. До речі, М. Морозов в коментарі зазначив, що під потворою чи страховищем мається на увазі рогоносець¹⁶. І нарешті про тотальну фальшивість: *«та ще вдаєте, ніби вся ця ваша розбещеність – це чистісінька невинність»*.

Отже, для Гамлета ренесансний гуманістичний ідеал особистості міг бути пов'язаним з явленням в людині, в її почуттях, свідомості й поведінці нового типу любові. Цей ідеал потоптано. Не дивно, що в тій вирішальній і єдиній змістовній розмові з Офелією він говорить: *«від цього я й з глузду з'їхав. Ніяких шлюбів»* (III, 1).

Таким чином, Гамлет дійшов висновку про неможливість доповнення власної (та й будь-чєї) частковості через любов. Він тепер себе сам прирікає на неповноту, недоповнюваність, на екзистенційну самотність.

Але та ж неможливість доповнення через любов закладалась і зусиллями іншої сторони. Якщо Лаерт, застерігаючи Офелію, припускає, що, мовляв:

Тебе, можливо, він тепер і любить

Без хитрощів, без ошуканства, щиро.. .(I, 3)

То Полоній трактує почуття Гамлета в ключі суто цинічному (в чому розкривається його власний досвід і погляд на любов):

Не йми ти віри

Тим присяганням, бо вони облесні,

На них чуже святенницьке вбрання,

¹⁶ Морозов М.М. Избранные статьи и переводы / М. М. Морозов. – М. : ГИХЛ, 1954. – С. 457.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

*Щоб нечестиві приховать бажання
Та щоб тебе ввести в оману легше. (I, 3)*

Полоній наказує Офелії припинити зустрічатися з Гамлетом. І та кориться йому. Отже, ті два місяці, що проминули між першим і другим актами, Гамлет з нею не бачився. Офелія не приймала ані його, ані листів від нього. Тобто вона (хоч і змушено) відмовила йому в зустрічах тоді, коли катастрофічність його становища і стану (після зустрічі з привидами) була граничною. Мабуть, це й спричиняє остаточне утвердження в його свідомості того, що його надії стосовно Офелії не справдились: вона не виявила спорідненості з ним, з нею так само неможливо ідентифікуватись, як з будь-ким. Вона не зможе допомогти розкритися його ідентичності, ствердитися в ній, не зможе сприяти йому здобути повноту існування тощо. Такою може бути реконструкція погляду Гамлета. Але є й об'єктивні підстави вважати, що Офелія не здатна розуміти Гамлета, відповідно й приймати його ідентичність в усій повноті. Це вона виявляє у висловлюванні після вирішальної зустрічі з Гамлетом, кажучи про нього:

*... Шляхетний розум!
... Виглядом – придворний,
Словами – вчений, войовник – мечем,
Надія й вицвіт нашої держави,
Довершеності дзеркало й взірець. (III, 1)*

Тут жодного нестандартного слова, тут не зазначено нічого специфічного для Гамлета. Ця характеристика без корективів може бути застосована до Лаерта, до Фортінбраса тощо. Особистості тут нема й сліду. Подібне ж виявляється, коли Офелія збожеволіла. А це стан, коли людина може прохопитися словом про істинне ставлення до тих чи інших речей. Так от, тоді вона жодного разу не згадує Гамлета. В неї на думці смерть батька та... Робін з

пісеньки, валентинки та шлюб, неможливий з причин, про які в пісеньці йдеться.

Отже, Офелія не була спроможна поділити з Гамлетом тягар навіть хоча б емоційний, годі вже казати про тягар відповідальності, який з'являється, коли він усвідомлює:

*Звихнувся час наш. Мій талане клятий,
Що я той вивих мушу направляти! (III, 1)*

Суттєво, що повернення Гамлета до активності після двох місяців, які проминули уже після появи привида, починається з шокуючого візиту до Офелії, коли він, за її словами, виглядає й дивиться так,

*як ніби
Із пекла щойно вирвався і хоче
Він про пекельні жахи розповісти. (I, 4)*

Для чого він «пильно так вдивлявся» в обличчя Офелії, «немов хотів його намалювати»? Чому він «Жалісно і глибоко зітхнув так, наче це зітхання передсмертне»? (I, 4). Можлива безліч тлумачень. В термінах інтенційно-екзистенційного підходу про це можна сказати так: це відбиток в дивовижній (свідомо уподібненій до божевілля) поведінці того, що сталася катастрофа, і катастрофа ця внутрішня – пекло розкрилося в самій душі. Надії на те, що Офелія поділить з ним цей емоційний тягар, розрішить своїм почуттям пекельний стан, доповнить його внутрішній світ (що насправді лежить в руїнах), що поверне його тим до життя, – ці надії не справдилися. Гамлет в цілковитій самотності має йти на борню із цим світом і часом, що звихнулись. Він, як той, хто додумував завжди все до кінця, міг розуміти, що є приреченим. Тому він закарбовує в пам'яті обличчя тої, котру любив, бо, можна припустити, у цій сцені він із Офелією прощається на порозі рішучих випробувань.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Але він дійсно її більше не любить, бо в розчаруванні відкинув любов, отже, прощається він тут і з любов'ю. А це набагато більш значуще. Та насправді відкидання любові, неможливість любові підриває підвалини його існування. Не дивно, що його зітхання нагадує передсмертне.

Чи здогадується він, що Офелії було заборонено його приймати та що вона без заперечень погодилась із цим, невідомо. Мав би здогадуватись глядач, який знає про це та й про те, що вона погодилась ще й бути «приманкою», щоб Клавдій і Полоній, «шпигуни законні», могли дізнатись,

чи насправді

Любов йому страждання завдає,

Чи що інакше. (III, 1)

Глядач бачить, що Офелія, як тепер і її батько, мріє про шлюб, і це мотивує її покірність батькові в даному разі. Та заради цієї примарної можливості приходиться здійснити одну – маленьку – зраду, втім одразу ж викрити Гамлетом. Вона поза своїми мотивами нічого не чує. Тому так розходяться оцінки сцени у неї і в короля. Клавдій вважає:

Те, що казав він, хоч було й безладне,

Проте не божевільне. (III, 1)

Офелія ж вигукує: Потьмарився такий шляхетний розум! Потьмарився, бо Гамлет, бач, не хоче брати шлюбу («ніяких шлюбів»), та ще й посилає її в черниці. Ось що для неї безум.

Власне в цій сцені з Офелією покладено край попередньому стану почуття й ставлення Гамлета до неї. Уже протягом цієї сцени можна побачити, що Гамлет зі свого лексикону і свого розуміння переходить на лексику і логіку Полонія, коли мовить «скорше краса перетворить чесноту на зводню», «усі ми пройдисвіти», «розумні аж надто добре знають, на яких потвор ви їх

обертає», «вдає, що вся ця розбещеність це чистісінька невинність». Особливо ж різко й демонстративно зміна ставлення й способу спілкування з Офелією виглядає в сцені «мишоловки». Він тут абсолютно брутальний, мабуть, тому, що відчуження його з Офелією, надто після того, як вона побувала приманкою, сягає краю. Та поміж брутальностями раз у раз проривається потаємне, те, чим вражена душа.

Ось одна реакція: *«Погляньте, як весело виглядає моя мати, а ще нема двох годин, як помер батько»* (Ш, 2). Друга реакція: на слово «коротке» – *«як жіноче кохання»*. Третя: на слова *«Щоразу не краще, а гірше»* – *«Отак саме вашим чоловікам»*. Все це в діалозі з тою, яка є *«магніт, що більше притягає»*. Потяг залишився, та любов виявилася неможливою – і це остаточно.

Далі у Гамлета – мовчання, у нас – ескізні узагальнення. Гамлет занурений у ряд різноманітних зовнішніх катастроф. Катастрофами захоплені різні виміри його внутрішнього життя. Виявлена ним неможливість доповнювання його світу, його душевного простору, його інтенціонального обширу, його руїнної екзистенції має надзвичайне значення. Бо, підкреслю ще раз, особистість ніде не може так здійснити себе, так осягнути повноту буття, як в любові. Якщо доля забирає все, але залишається любов, повнота буття досяжна. І навпаки: відсутність, неможливість любові, втрата її, зрада в ній спустошує світ людини, її внутрішній простір звужується, вона втрачає те, що давало б можливість жити повним життям (і навіть попри все, всупереч усьому). Мабуть, в певному розумінні повноцінне існування людина має тільки в любові, тільки через любов.

Гамлет любив. Та обраниця його Офелія по-своєму теж не рівня йому. І на неї поширюється не те, чого міг прагнути і про що міг мріяти Гамлет, але те, що іде від

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Полонія, Клавдія, Гертруди, – ті ж закони, ті ж стереотипи. Любов виявилась приреченою. Це катастрофа без катарсису, загибель без смислу, остаточна поразка. При наявності катарсису загибель особи супроводжується збереженням цінності, більше за те – піднесенням тої цінності. Тут, в ситуації з любов'ю у Гамлета, сходить нанівець сама цінність. Жоден із аспектів Гамлетової трагічної колізії не є таким безнадійним. Якщо не це вбиває Гамлета, то лише тому, що надто багато сил спрямовано проти нього, він не встигає реагувати на них, не має можливості досягнути своє вкрай сповнене відчаю становище, викликане втратою: не коханої – любові (та й її можливості).

Отже, через застосування інтенціонально-екзистенційного підходу з'ясовується сутність тих позитивних уявлень стосовно любові, які мали бути об'єктивно притаманні особистості такого типу, з'ясовується роль так потрактованої любові в моделі світу, яку має подібна особистість, виявляється один із різновидів інтенційно-екзистенційної катастрофи, що відбувається через неможливість доповнювання (а відтак – здобування повноти) за рахунок любові для особистості в її екзистенції, в досяжному для неї інтенційному обширі. А це і є вирок. Пережити це – неможливо.

V. Полемічна трибуна

УДК: 821.111-21.09

Mixed Тетяна
(Київ)

#NOFEARSHAKESPEARE #CANON #UA

В статті йдеться про необхідність модернізувати вивчення творчості Шекспіра в школі, як середній, так і вищій, до чого спонукає кардинальна зміна суспільно-політичної ситуації та супутня їй зміна свідомості соціуму, що відобразилось у запитах нового покоління щодо освіти та подальшої імплементації отриманого гуманітарного знання. Прагматичний підхід, який вирізняє сучасні суспільні інтенції, орієнтує на використання різноманітних адаптацій Шекспірових творів, що проілюстровано варіативністю прочитання трагедії «Коріолан» як потенційно продуктивного освітнього конструкту. Задіяння адаптацій дозволяє спиратися на сформовану масовою культурою (молодша школа) та медіа (старша і вища школа) рецептивну базу творчості Шекспіра та, актуалізуючи відповідні топоси, встановлювати кореляцію між популярними мемами і образами, що генетично пов'язані з його творами. Усталена в свідомості масового читача «складність Шекспіра» долається за посередництва адаптацій, що, розраховані на певну вікову аудиторію, ініціюють приступний різнорівневий інтелектуальний квест – лінгвістичний, історичний, культурний, політичний і т. д. Виклики часу потребують зміни як освітнього канону, так і методології викладання класичних творів.

Ключові слова: Шекспір, канон, Коріолан, адаптація, освіта.

Понятійний кластер «Шекспір = канон» у свідомості сучасної людини, яка здебільшого не читала твори Барда, але знає про Гамлета/Офелію/череп Йорика/бути (пити)

V. Полемічна трибуна

чи не бути (пити)/Ромео/Гномео/і т. п. шумовий треш інформаційного простору, побутує як мем, що дражливо означає «багато галасу, власне, через що?» Питання нібито дивне, позаяк Шекспіра принаймні з кінця ХІХ ст. вивчають у школі (національна приналежність не важить). Шекспір входить у культурно-освітній канон, а тому, цитуючи Т. Бой-Желенського, «школа збирає з грядки літератури букет найдухмяніших квітів і посипає їх приправою з нудьги та насильства».

Принагідно Шекспіра наша школа в цьому має великий і невмирущий досвід. Його початки можна вести від адресованого учням видання П.М. Полевого «Школьный Шекспир» (1876)¹, яке містило величезний, доступний на той час матеріал – біографію Шекспіра, «Сагу про Гамлета» Саксона Граматика, статті В. Белінського та І. Тургенєва і повний текст «Гамлета» у перекладі М. Полевого, а ще портрети Шекспіра, зображення Стредфорду-на-Ейвоні і театру *Globe*, що забезпечувало ґрунтовне вивчення доволі значного сегменту творчості класика. Сьогодні про таке освітнє видання не випадає навіть мріяти. Але не про те річ. Критиком посібника виступив відомий шекспірознавець М. Стороженко, який закинув: 1) архаїчність надрукованого перекладу і, що ще важливіше, 2) суперечливість і «несумісність» поглядів Белінського і Тургенєва, що «рішуче неможливо у виданні, призначеному для школи». Замість складної за змістом, «блискучої», але «парадоксальної» статті Тургенєва професор Стороженко радив характеризувати Гамлета за романом Й.-В. Гете «Роки навчання Вільгельма

¹ Школьный Шекспир. – Спб. : Изд. П. Н. Полевого: Тип. А.М. Котомина, 1876. – 178 с. – Библиотека школьных классиков.

Мейстера», концепцію і виклад якого вважав приступними для учнів².

У середині уже ХХ століття репліку до імпліцитного діалогу докинув В. Гомбрович, який, згадуючи у «Щоденнику» свої шкільні страждання, запитувався: «На уроках польської нам доводиться зубрити Міцкевича, Словацького і Красинського: з точки зору світової літератури вони абсолютно другорядні. ... При цьому ми уявлення не маємо про Шекспіра або Гете». І який вихід? Зрозуміло, що національна мова й література повинні посідати в освітніх програмах будь-якого рівня ключове місце, це аксіома, але як і чому вчити? Гуманітаристика «кожного» нового часу потребує нових критеріїв і, відповідно, формування нових «динамічних» канонів, а не прикрашення одряхлілих і висхлих концепцій (post-∞)модерними наліпками. Непримиренні, запальні дискусії, що привели до утвердження чинних вітчизняних шкільних програм, принаймні з літератури, наразі викликають саме такі асоціації.

Коли наприкінці 1930-х років американські педагоги відчували потребу модернізувати використання творів Шекспіра в шкільних програмах (хоч би для більш-менш повноцінного розуміння змісту нещодавно «відкритого» «Мобі Діка» або нарешті поцінованого «Гека Фінна», з якого, за Фолкнером і Хемінгуєм, вийшла вся американська література), то дебати почалися не з того, що вивчати, і не з методики але з методології³. Запитання, яким відкривається засаднича для ініційованої дискусії стаття *Charles Van Cleve*, «Що нам робити з Шекспіром?», хоч і звучить буцімто риторично,

² *Стороженко Н.* Опыты изучения Шекспира / Н. Стороженко. – М., 1902. – С. 396-397.

³ Див.: *Cleve Ch. Van.* The Teaching of Shakespeare in American Secondary Schools [Електронний ресурс] / Charles Van Cleve // *Peabody Journal of Education*, 15.6 (1938). – Pp. 330-350. Режим доступу : <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/01619563809535449>.

V. Полемічна трибуна

в американському контексті, як завше, прибрало практичного виміру. Дискусія кінця 1930-х аж ніяк не означала, що Шекспіра до того не вивчали: включення «Макбета» і «Як вам це сподобається» до шкільних програм задокументоване 1877 роком, і відтоді Шекспір, як найвизначніший письменник світу, як «осердя Західного канону» (Г. Блум), зберігає і статус митця, якого найбільше вивчають у школі⁴.

Така ситуація в англomовному світі, але й вітчизняні гуманітарії не зазіхають на канонічність Шекспіра, відводячи його творам рештки «шагреневої шкіри» освітніх програм. За останні 25 років кардинально змінився світогляд, потреби соціуму і запити учнів, та методологія вивчення класика (-ків) утримала свою сакральну недоторканість. Це означає – класику слід вивчати, по-перше, незважаючи на інтенції канонізованого письменника і адресність його творів, і, по-друге, ігноруючи адаптації і перекази – хрестоматійні фрагменти ще сяк-так, дайджести зі скрипом, але категоричне табу щодо всіляких «Гномео і Джульєтт», які паплюжать канонічний текст. Попри це перше знайомство сучасних споживачів культурного продукту з героями Шекспіра здебільшого пов'язане саме з цією (або іншою – за мотивами іншого твору) повнометражною анімацією, що адресується дітям будь-якого віку і, враховуючи специфіку саме дитячого сприйняття, оптимістично переповідає основні перипетії трагедії, яка розгортається у світі садових гномів, де фігурує і Білл Шекспір. Оцю пресупозицію – #адаптований Шекспір #канон – варто не ігнорувати чи відкидати, але брати до уваги й використати, наприклад, аналізуючи, згідно з чинною програмою, сонети Барда в середній школі. Тобто адаптація вже зіграла свою роль – ім'я прозвучало у

⁴ Ibid. – P. 334.

певному номінативному контексті. А з тим включаться методологічний фактор, що має кореспондувати прагматичному питанню – для чого вивчати Шекспіра в школі? Щоб скласти ЗНО? Вступити до вишу? Стати перекладачем? Вчителем? Філологом? І т. д. Чи навчитися вдумливо й усвідомлено читати складний текст, а не лише ліпити до купи літери, відбуваючи примусові роботи з літератури? Як це банально не звучить, але Шекспіра (і в школі теж!) можна читати по-різному і на різних рівнях, на те він і класик.

За приклад, який бачиться мені показово-доказовим, оберу ключові моменти (повнота викладу обмежена метою розвідки) рецептивного дискурсу «римської» п'єси Шекспіра «Коріолан» (*The Tragedy of Coriolanus*, 1607–1608). Надрукована у Першому фоліо (1623), вона відтоді викликає суперечливі відгуки всіх, хто втрапляє у поле її художнього впливу – від рецензентів театральних вистав і шекспірознавців до пересічних читачів/глядачів. У контексті моїх наукових розважань важить те, що саме цей твір, ймовірно, найбільш виразно репрезентує ініційовану Шекспіровим претекстом ланцюжкову реакцію динамічної і варіативної митецької рецепції, що потенційно закладена в комплексі його тематично-мотивних кластерів. «Коріолан», як відомо, постав у результаті креативної трансформації Шекспіром джерельної бази претекстів, що означає апропріацію сюжетно-мотивних комплексів грецького письменника Плутарха («Порівняльні життєписи»), який скористався оповідями римського історика Тіта Лівія («Історія від заснування міста»), який, своєю чергою, спирався на працю грецького історика Діонісія Галікарнаського «Римські старожитності». Канонічна сьогодні п'єса Шекспіра стала наслідком геніальної адаптації трьох джерел, кожне з яких центрувало епізод римської історії довкола напівлегендарної постаті Коріолана, що

V. Полемічна трибуна

уможливлювало наповнення історико-політичного і культурного ландшафту запитаним суспільством контекстом. Тож «Коріолан», що й досі вважається складним і неоднозначним («парадоксальним») твором, не входить до навчальних програм середньої школи, але це не означає його неприступності для рефлексувань у старшому підлітковому віці.

Як і більшість п'єс Шекспіра, «Коріолан» одночасно розповідає кілька різних історій, і важливість чи значимість кожної залежить від того, які персонажі і, відповідно, проблеми виходять на перший план. Дія п'єси відбувається на початку становлення Римської республіки, що для «ідеального» читача, уже привченого Шекспіром до певних очікувань, означає сприйняття змісту у трьох вимірах: сюжет і персонажі взаємопов'язані 1) з контекстом римської історії, і запозичений у Плутарха епізод – це час дії твору; 2) з сучасними Шекспіру подіями та історичними особами – це час написання твору; 3) з сучасним читачеві моментом рецепції, завжди динамічним і змінюваним – це конкретний час постановки або прочитання. Саме взаємодія цих трьох рівнів потенційно здатна викликати найбільш інтелектуально та емоційно наснажену реакцію реципієнта, базовану на попередньому різнорівневому і відрефлексованому знанні зазначених трьох компонентів. Окреслюю три головних змістовних кластери «Коріолана», кожен із яких центрований і визначений постаттю протагоніста мікросюжету: кластер влади і громадянина – Коріолан; кластер народу і його вождів – римський плебс і трибуни; кластер вітчизни і материнства – Волумнія.

Якщо сфокусуватися на образі Коріолана, Кая Марція, самодостатнього римського патриція, героїчного й автономного індивіда, то п'єса прочитується крізь дискурс трагічної шляхетності, Аристотелеву/Плутархову

модель злету і падіння видатної особистості, того self-made man, який сотворив і себе, і свою життєву драму, керований найголовнішим – відданістю (римським = універсальним) чеснотам та ідеалам. Тому загалом скептичний щодо канонізації Барда Т.С. Еліот вважав «Коріолана», що для нього «цікавістю» поступався «Гамлету», найбільш «показовим творчим успіхом Шекспіра». При цьому «Коріолан» утримував такий потужний концептуальний імпульс, що у поемі «Безплідна земля» Еліот вибухнув розпачливим закликком: «На мить хай оживе мертвий Коріолан» (*Revive for a moment broken Coriolanus. l. 416*)⁵. Адже так бракує сучасному світові людини, безоглядно відважної у конфронтації з політичною ситуацією, що її байдуже приймає більшість! Тому зауважу прекрасну неточність перекладу І. Драча: «Тільки в сутінках в небеснім видінні, / Мертвий Коріолан на хвилю оживає»⁶, що неможливо у контексті художнього задуму Еліота, та й не потребує цього духовно і емоційно спустошена людність, Еліотові «*the hollow men*».

Повертаючись до свідомого вибору конструювання долі Коріоланом, варто згадати останні слова Октавіана в трагедії Шекспіра «Антоній і Клеопатра». Новий цезар зворушливо прощається з коханцями, які назавжди залишаться в пам'яті, зауваживши, що «їхня історія не менше варта **співчуття**, ніж його слава, що змусила оплакувати їх» (*their story is / No less in pity than his glory which / Brought them to be lamented. 5.2.359-361*)⁷. Шекспір у такий спосіб говорить про два різних види

⁵ *Eliot T.S. The Waste Land* [Електронний ресурс] / T. S. Eliot. – Режим доступу : <http://www.bartleby.com/201/1.html>. Надалі, якщо не зазначене прізвище перекладача, підрядник наш.

⁶ *Eliot T.S. Безплідна земля.* // Еліот Т.С. Вибране / 3 англ. / Упоряд. та передм. С. Павличко / Т. С. Еліот – К. : Дніпро, 1990. – С. 83.

⁷ *Shakespeare W. Antony and Cleopatra* [Електронний ресурс] / William Shakespeare. – Режим доступу : <http://www.bartleby.com/70/4552.html>.

V. Полемічна трибуна

драми. **Співчуття** – це важливий аристотелівський елемент трагедії, **слава** – головний смисловий компонент героїчної історичної п'єси. Тобто п'єса налаштовує глядача на необхідність подвійного бачення – суміщення симпатій, точок зору і жанрів. У «Коріолані», як і в «Юлії Цезарі», іншій відомій «римській п'єсі» Шекспіра, глядачеві пропонується аналогічний подвійний вибір, той вибір, що його сформулював сам Коріолан, зненацька збагнувши в V акті, що треба вибирати між «щасливою перемогою» для Риму і «смертельним» (адже людський і трагічний) наслідком для себе. П'єса й закінчується перемогою і смертю, підступним нападом і вбивством протагоніста, остання помилка якого була його першою поступкою людським почуттям, який залишався у безпеці, поки вважав себе чудовиськом без роду або самотнім драконом у болоті. Парадоксально, але й закономірно, що лише тієї миті, коли Коріолан визнає себе причетним до людського роду, людиною з людськими зв'язками – матері, дружини, дитини, друзів, він стає по-справжньому вразливим. За цей вчинок звичайного і простого визнання себе людиною його вбили. Це наче він мав стати людиною, щоб він міг померти. Одночасно і п'єса закінчується перемогою римлян, які, рятуючи місто, укладають мир з вольсками.

П'єса, таким чином, це і трагедія контексту – історія людини, чия натура, як каже Мененій, «надто благородна для цього світу» (*is too noble for the world*. 3.1.255)⁸. Останні слова, які ми чуємо, – це запевнення Тулла Афідія, що Коріолан «матиме благородну пам'ять» (5.6.154), а вождь вольсків возносить його як «найшляхетніший труп, про який доводилося оповіщати герольду» (5.6.143-144). Тобто промовляється все те, що

⁸ *Shakespeare W. Coriolanus* [Електронний ресурс] / William Shakespeare – Режим доступу : <http://www.bartleby.com/70/3631.html>. Надалі цитування за цим джерелом.

належить говорити у цьому випадку, але що гарного в тому, щоб у прагматичному світі політиків і плебеїв стати/бути «шляхетним трупом»? Чи не краще залишатися менш шляхетною, але живою людиною? В III акті Коріолан сам відповідає на це гіпотетичне питання категоричним і показовим «ні». Він закликає римських сенаторів, тих, хто «віддає перевагу / шляхетному життю перед довгим» (3.1.155-156), не зважати на виступи народних трибунів, на їхні нахабні вимоги їжі та влади, – і його виганяють з міста як зрадника. Його мати, досконала у своєму всевладді Волумнія, голос Риму в цій п'єсі, тримається протилежного погляду – закликає сина до поміркованості, аби він дослухався розуму, а не серця: «Ти вже достатньо муж, яким ти є, старайся меншим бути» і «Хотіла б я, щоб владою ти нажадався, поки не стомишся від неї» (*You might have been enough the man you are / With striving less to be so* та *I would have had you put your power well on / Before you had worn it out* (3.2.19–20, 16–17)). Практичний і політично розважливий Афідій, який у певному сенсі постає реалістом щодо римського ідеаліста Коріолана, маленькою людиною щодо епічного героя, роздумує про те, чи це «гордість», «хиба у судженнях» або «впертість» роблять Коріолана таким, яким він є. Певно, всі три складники характеризують дії і рішення Коріолана, і всі вони у п'єсі є сутнісними «римськими» рисами. Саме для того, щоб якось збагнути цілісність натури Коріолана, смисл його злету і падіння, варто згадати про його оточення і те, як він позиціонує себе щодо нього, тому й активізується змістовий ландшафт другого кластеру.

Рим часів «Антонія і Клеопатри» був заможним, самодостатнім, навіть політично самовпевненим мегаполісом, зануреним у політичні інтриги та розрахунки. А Рим «Коріолана», що існував приблизно на п'ятсот років раніше, виглядає радше як маленьке

V. Полемічна трибуна

містечко десь у Італії (або Англії), в якому, з одного боку, мешкає велике і дедалі зростаюче число бідних громадян, а з іншого – обмежене число патриціїв і полководців. Вже перша сцена, з якої починається п'єса і яка сприймається акцентовано сучасною, чітко позначає стан напруги у суспільстві: *ДІЯ ПЕРША. СЦЕНА 1. Рим. Вулиця. Входить юрба збунтованих городян з киями, дрючками та іншою зброєю.* Це не той витончений Рим, в якому діяли досвідчений Антоній і підступний Октавіан, але це ще і не місто Брута, про вчинки якого говорить у погребальній промові над тілом Цезаря юний Марк Антоній. Цей Рим, який демонструє параліч влади, а також претензії тих нових людей, які підбираються до неї, – це народні трибуни, демагоги та політики, що намагаються створити силові угруповання плебеїв і дати їм відчутти силу зброї та насильства, що заступила незалежність думки.

Синекдоха і метонімія – ті тропи, що їх використовує Шекспір на позначення римлян. Вони – «голоси» (*voices*), що тоді (і сьогодні) може означати як право або привілей говорити або голосувати, так і чутки або розповіді. «Я голосу не маю», – удавано принижено каже красномовний Коміній, починаючи формульну за структурою хвалебну промову на честь військових дій Коріолана. Народні «голоси», тобто «голосування», це те, заради чого Коріолан стоїть посеред площі і чого невміло і гнівно змушений просити. Йому самому «бракує голосу» у тому сенсі, що він цілковито позбавлений вміння прикидатися чи вдавати з себе публічно гречну людину. «Чи не міг би він говорити до них привітніше?» – розпачливо бідкається друг Коріолана, старий радник Мененій, коли Коріолан вибухає перед плебсом обвинувальною промовою (3.1.261).

«Голоси», з одного боку, класичний приклад метонімії, коли частина вживається на позначення цілого,

і ця фігура мови постійно фігурує в п'єсі як риторичний прийом, але вона функціонує і не метафорично – про це говорить Мененій у байці про шлунок. Остання належить до відомого у політичній риторичній жанру оповідей про «політику тіла». Король чи правитель – голова, інші стани і представники – відповідні частини тіла, які мають співпрацювати злагоджено і гармонійно для створення й функціонування здорового тіла. Подібні алегоричні притчі та байки, образи політики тіла, які вживалися для унаочнення належних стосунків між правителем і підлеглими / громадянами, що зустрічаються в Тіта Лівія, були вельми популярними і у гуманістів доби Ренесансу. Метафорично апелює до цієї байки і Коріолан, називаючи плебс стадом і докоряючи трибунам: «Це ж ваше стадо?! / От їхні голоси – дають і тут же / Назад беруть. А що ж робили ви? / Ви – їхні пащі, їхніми зубами / Не можете покерувати?» (пер. Д. Павличка). На що городянин відказує: «Вони – народні роти, а ми – їхні руки» (3.1.271-272). Байка Мененія виявляється у багатьох сенсах значимою для розуміння ідеї твору. Вона вводить образність фрагментації, роз'єднаності частин тіла, що стане емблемою хворобливого стану римської держави. Коріолан обвинувачує трибунів, а ті, своєю чергою, вважають його хворою кінцівкою і відтинають заради здоров'я решти тіла – він фрагментований, він – вигнаний.

І за всього цього навряд чи випадає говорити про ненависть Коріолана до плебсу, як це стверджував Вістен-Г'ю Оден у лекції 1947 року. Ставлення Коріолана радше нагадує зневажливе співчуття до нерозумного дитяти. Це підказує знову ж таки показова метафора Шекспіра – слова Коріолана про хворобу народу: *Coin words till their decay against those measles / which we disdain should tetter us, yet sought / The very way to catch them* (3.1. 78–80). Тобто, дослівно, народ хворіє на

V. Полемічна трибуна

measles, це кір – інфекція, яка найчастіше вражає дітей, і «вилікувати» інфантильний плебс не втрачає надії патрицій Кориюлан. У перекладі Д. Павличка: «Кричатиму й тепер, / Допоки не згниють мої легені, / Проти чуми, що нас пожерти хоче, / А ми ждемо». Так переклад Д. Павличка, який обрав за відповідник до *measles* – чума, власне моровиця, хвороба, що швидко розростається до епідемії і яку важко, майже неможливо вилікувати, бо вона руйнує весь організм, конотативно переакцентує інтенції протагоніста. Тому проблема перекладу як інтерпретації, як засобу формування певного рецептивного смислу стає одним із дієвих факторів освітньої стратегії, структурування комунікативних навичок у глобалізованому світі, не кажучи вже про значимість діалогу влади, народних вождів / трибунів / «польових командирів і народу, який вперто вірить у «справедливого царя» і чекає на нього.

Останній мотив – один із ключових у поемі Т.С. Еліота «Кориюлан» (*Coriolan*, 1931), два надрукованих вірші якої свідчать про характерне для творчої манери поета-модерніста химерне взаємопроникнення історичних дискурсів. У першій частині, «Тріумфальний марш» (*Triumphal March*), якийсь народ, ймовірно, у Римі, судячи зі скупих деталей міського простору, чекає на демонстрацію військової здобичі, перелік якої стилізований під «каталог кораблів» з «Іліади» (5,800,000 rifles and carbines,/ 102,000 machine guns,/28,000 trench mortars,/53,000 field and heavy guns,/I can't tell how many projectiles, mines and fuses,/13,000 aeroplanes, /24,000 aeroplanes engines,/ 50,000 ammunition wagons,/now 55,000 army wagons,/ 11,000 field kitchens,/ 1,150 field bakeries)⁹, а його бухгалтерська точність іронічно контрастує з деструктивним хаосом війни, що

⁹ *Eliot T.S. Coriolan* [Електронний ресурс] / T. S. Eliot – Режим доступу : <http://the-age-of-anxiety.blogspot.com/2013/09/eliot-t-s-coriolan.html>.

все перетворює на порохнявий попіл (*Dust of dust*). Варта уваги кількість облікованих одиниць зброї, що її, як трофей, герой-тріумфатор, певно, Коріолан, демонструє натовпу. На думку *Hugh Kenner*, Еліот у поемі буквально навів список тієї зброї і речей, які німці передали або знищили за Версальським мирним договором 1919 року¹⁰. У такий спосіб Еліот імпліцитно зіставив почесні тріумфи давнини із сучасним демонстративно ретельним обліком непотребу, який, згідно з угодами про репарації, переможені віддають переможцям замість озброєння.

У другій частині, «Страждання державця» (*Difficulties of Statesman*), Еліот концептуалізує залежність Коріолана від матері, вводячи слова, якими герой Шекспіра звертається до неї, фігурують і вольски, а якийсь Артур Едвард Сибіл Паркер, отримавши посаду телефоніста з платнею «фунт десять шилінгів на тиждень», постає, на манер Пруфрока/Гамлета, сучасним Коріоланом. Це він, телефоніст, переймається онтологічним питанням, яке відкриває II частину – *CRY what shall I cry?* (СПОВІСТИ що мені сповіщати?), що, вірогідно, відсилає до пророка Ісаї, «голос волаючого у пустелі». На його волення у фіналі лунає саркастичне: *RESIGN RESIGN RESIGN* (ЗРЕЧЕННЯ ЗРЕЧЕННЯ ЗРЕЧЕННЯ) – такий собі сучасний відповідник Коріоланового вигнання з Риму. А народ, як завше, все чекає на Нього – вождя/очільника/рятівника: «Ось він там, дивися: / В очах немає цікавості, / І руки спокійні на шії коня, / І все ж погляд недовірливий, очікувальний, спостережливий, збайдужілий» (*There he is now, look: / There is no interrogation in his eyes / Or in the hands, quiet over the horses neck, / And the eyes watchful, waiting, perceiving, indifferent*).

¹⁰ *Kenner H. The Invisible Poet: T.S. Eliot / Hugh Kenner. – New York : Harcourt, Brace & World, 1968. – P. 168.*

V. Полемічна трибуна

Незавершений драматичний колаж Еліота відлунює багатьма мотивами Шекспірової трагедії: це і тема війни, актуалізована передчуттям Другої Світової, а головне – багатоголоса безликість керованого інстинктами натовпу/народу, який звично хоче хліба («Не викидай оту ковбасу» / *Don't throw away that sausage*), чекає на розваги і «доброго правителя». Принагідно наведу відповідь, яку дає на ці одвічні очікування Е. Іонеско у своїй адаптації Шекспіра – трагіфарси «Макбетт» (1972). Вбивши узурпатора Макбетта, новий правитель Макол звертається до народу, що купчиться на тлі безлічі гільйотин: «За мого правління вітчизна страждатиме все більше і більше – так, як ще ніколи не страждала. ... Макбетт був кривавим, сластолюбним, скупим, брехливим, підступним, хитрим. Його пороки не злічити... Та Макбетт був би монархом набагато кращим за мене... В мене геть відсутні добродетності, які монархам слід мати. Справедливість, щирість, поміркованість, врівноваженість, щедрість, настійливість, співчуття, людяність, побожність, терпіння, мужність, твердість – я не знаю навіть їхнього присмаку. Зате у мене надмір різних злочинних нахилів, які я вдовольню будь-якими засобами»¹¹.

Ежен Іонеско наступним чином пояснив таку відвертість нового узурпатора: «Є король, тиран, зловісний і злочинний. Потім з'являється юний принц, прекрасний, сміливий, чистий, який вбиває тирана і займає його місце. Він теж стає тираном. Потім інший юний принц, прекрасний, сміливий, чистий, вбиває тирана і стає королем. Ну, і т. д.»¹². Цілком у

¹¹ *Ионеско Э.* Макбет [Електронний ресурс] / Эжен Ионеско – Режим доступу : <http://www.rulit.me/books/makbet-read-99707-22.html>.

¹² *Ionesco E.* Talks of his latest Macbett [Електронний ресурс] / E. Ionesco – Режим доступу : <http://www.nytimes.com/1972/01/18/archives/ionesco-talks-of-his-latest-macbett.html>.

відповідності з поетикою драми абсурду, приналежність до якої Іонеско заперечував. У сучасному вітчизняному контексті зловісної актуальності прибирають заключні слова Макола: «Тепер, коли я прийшов до влади, вихлюпну до біса солодке молоко згоди. Я розхитаю мир у світі, знищу на землі всіляку єдність. Почнемо з того, що перетворимо це герцогство на королівство – і я його король. На імперію – і я імператор. Я – супервеличність, імператор над усіма імператорами». На закид про манію величі і невситиму жорстокість, якою драматург наділив усіх правителів, Іонеско відказав: «Всі політики – параноїки, яких слід тримати у божевільні. Інакше, як пояснити, що всі щиросердні революціонери стають тиранами? В моїй п'єсі, на відміну від Шекспіра, ніхто не заслуговує на співчуття. Моя леді Макбетт показує чоловікові закривавлений кинджал просто, щоб його заспокоїти. Ніхто нікого не жаліє, ніхто не здатен любити». Чи залишатися вірним ідеалам, принципам, слову...

У п'єсі Шекспіра народ Риму – плебеї не тільки в історично-соціальному, але в сучасному пейоративному сенсі – примхливі, ниці й непослідовні, діями й настроями яких вправно маніпулюють як патриції, так і трибуни. Брут відверто пояснює необхідність облуди плебсу: «Отже, має впасти / Чи він (Коріолан), чи влада наша. / Ми плебеїв / Переконати мусим, що й тепер / Ненавидить він їх, що, дай лиш волю, / Він їх оберне в мулів, відбере / Від них всі вольності» (2.1) (пер. Д. Павличка).

Тож цей тематичний кластер центрується довкола питань класової та соціальної політики держави, матеріальних потреб народу, на які (в ідеалі) має зважати влада. З увагою до цього вектору адаптував, власне переписував «Коріолана» Бертольт Брехт, для якого важила актуальна політична перспектива твору. Ця

V. Полемічна трибуна

адаптація, яку поставили 1963 року вже по смерті Брехта, надихнула Г. Грасса створити свій варіант «Коріолана» – «Плебеї репетирують повстання» (1970), що спонукало Д. Осборна написати п'єсу «Місце під назвою Рим» (1973). Така собі циклічна круговерть адаптації адаптацій.

Останній із зазначених тематичних кластерів «Коріолана» скеровує увагу до місця й ролі жінки в римському соціумі. Зазначивши спорідненість концептів «вітчизна» – «мати» у шекспірівському Римі, скористаємось психоаналітичним підходом, що уможлиблюють стосунки Коріолана та Волумнії. Вона від початку відмовилася ставитись до нього як до дитини і зовсім юним відправила на війну, саме вона змушує сина прийняти важливі для неї, римської матрони, цінності. І все своє життя Коріолан присвятив тому, щоб заслужити її схвалення, її воля для нього – понад усе, він постійно перейнятий тим, як вона зреагує на його вчинки. Тобто, дорослий, він залишається в поведінковому коді і психологічній матриці дитинства. Як до «хлопчика» апелюватиме до нього Волумнія у вирішальній для нього і Риму ситуації, що й стане причиною загибелі Коріолана.

Волумнія відверто домінує над сином – людиною обов'язку і честі. Коріолан вільний і владний на полі бою, але покірний і слухняний волі Волумнії в усьому, що стосується приватного або політичного життя. Цікаво, що у вікторіанську добу, тобто за правління королеви Вікторії, Волумнію возвеличували як образ тієї матері, «яка виховала чоловіків, що завоювали цілий світ і вплинули на всі нації Європи... – більш величної і шляхетної жінки не знайти у Шекспіровій творчості»¹³. Наприкінці ХХ ст. актрисам, які грали Волумнію,

¹³ *Furnivall F.J.* Introduction to the *Leopold Shakspere* / F. J. Furnivall. – London : Cassell, Better, & Galpin, 1877. – P. lxxxiii.

надавали портретної схожості з екс-прем'єр-міністром Британії Маргарет Тетчер.

Подібного осучаснення зазнає і мотив народного бунту, викликаного підвищенням ціни на хліб у часи Коріолана, 491 р. до н. е., про що писав Плутарх і про що постійно йдеться в п'єсі – це головна скарга і причина невдоволення плебсу. В добу королеви Єлизавети I і за правління короля Якова I соціальна активність народу теж мала економічне підґрунтя, що спровокувало селянське повстання під проводом Роберта Кетта у Норфолку (1548–1549), протести в Оксфордширі (1557), Нортгемптонширі, Ворикширі та Лестерширі (1604, 1607). Відомий процес витіснення ланів пасовищами, а також т. зв. огорожування привели до нестачі продовольства у країні. Як не дивно, суспільну напругу посилювала і тогочасна мода: накрохмалені комірці не лише візуально розмежовували верхи й низи, а й потребували чимало крохмалю з кукурудзи. Пшеницю майже не вирощували, бо на ланах випасали вівці, які постачали славнозвісну англійську вовну, а кукурудза йшла на модні забаганки придворних¹⁴. У сучасних постановках цей аспект п'єси втілений у глобальному голодуванні народів Африки. Сьогодні подібну трансісторичність тематики віднаходимо практично у всіх п'єсах Шекспіра, що переконливо ілюструє хоч би стаття С. Грінблатта «Шекспір пояснює вибори 2016 року», в якій Шекспірів «Ричард III» править за ту владну модель, що поетапно унаочнює закономірну перемогу Дональда Трампа в президентських перегонках¹⁵. Тож, цитуючи оглядача *Oxford University Press*, «трагедії

¹⁴ Див.: Subiotto A.V. Bertolt Brecht's Adaptations for the Berliner Ensemble / Arrigo V. Subiotto.– МНРА, 1975 – Р. 151.

¹⁵ Greenblatt S. Shakespeare Explains the 2016 Election [Електронний ресурс] / Stephen Greenblatt. – Режим доступу : <https://www.nytimes.com/2016/10/09/opinion/sunday/shakespeare-explains-the-2016-election.html>.

V. Полемічна трибуна

Шекспіра продовжують резонувати з часом, пророчо окреслюючи обриси речей, які неминуче збуваються, хоч спершу здавалися неможливими»¹⁶.

Виходить на те, що п'єси Шекспіра, в тому числі й «Коріолан», неочікувано обертаються промовистим і недвозначним коментарем до сучасної політичної і соціальної ситуації, безвідносно того, хто їх, адаптуючи, «прочитує» – консерватор Т.С. Еліот чи комуніст Б. Брехт, американський шекспірознавець С. Грінблатт чи український режисер Влад Троїцький.

Шекспірів «Коріолан» утримує плюралістичність інтерпретацій, навіть за вельми довільного вибору названих у цій розвідці – аристотелівська модель аналізу трагедії, соціально-політичний вимір, феміністський підхід чи психоаналітичний дискурс: вони співіснують, не конфліктуючи, але вигідно взаємодоповнюючи і збагачуючи одна одну. Показово, що жодна з моделей аналізу не є абсолютно вичерпною, як не є і абсолютно невірною.

Тож, чому школа «боїться Шекспіра?» Вірогідно, справа не лише у складності його творів, кожний із яких говорить про трагедію/драму/комедію неординарної людської особистості, що її легко можна прочитати як байку/казку/анекдот. Аби читали, а тоді, адаптуючи до випадку «незрозумілий Шекспір» слова античного мудреця Діона Хризостома, сказані принагідно випадку «незрозумілий Гомер», він (Шекспір) «кожному: і зрілому чоловікові, і юнакові, і старому – дає рівно стільки, скільки кожен із них спроможний взяти».

Складається враження, що Златоуст, як прозвали Діона Хризостома спантеличені його красномовством і риторичною вправністю сучасники, передбачив сучасні

¹⁶ Wells S. Shakespearean tragedy and modern politics [Електронний ресурс] / Stanley Wells, – Режим доступу : <https://blog.oup.com/2017/01/shakespeare-tragedy-politics/>.

нам дослідження, які встановлюють прямий зв'язок між рівнем і інтенсивністю когнітивних процесів людини та обсягом прочитаного нею – читання, рецепція, вокабуляр і його поповнення, актуалізація загальних знань, навички говоріння і комунікації і т. п., все це і багато чого іншого формують *homo cogitas* як наслідок і, що присутньо, еквівалент *homo legens*.

А до чого тут Шекспір? До того, що той різновид літератури, який він репрезентує своїми творами, це неабиякий виклик читачеві – його твори насправду складні: складна образність вишуканої, а інколи і брутальної мови, заманує і заводить у лабіринти, куди спрямовують ланцюжки тропів, декодування яких виключно потребує певних знань та інтелектуальних зусиль, не кажучи вже про філософську наснаженість звично-банальної любовної чи родинної тематики. І щоб наважитися підступитись до цього зацементованого століттями канонічного конструкту, гадаю, варто скористатися адаптаціями. Останній приклад, тепер уже з англійської літератури. Відомий у ХІХ столітті письменник Чарльз Лем разом із сестрою переповів для дітей поему Гомера «Одіссея» під назвою «Пригоди Улісса» (*The Adventures of Ulysses*, 1808). І сьогодні в англійських школах використовують цю прозову адаптацію Лема для знайомства як з античною ойкуменою, так і з образом вічного «страдника» Одіссея (семантика імені героя давньогрецькою). Джеймс Джойс, як і всі інші школярі його часу, дізнався про Улісса саме з адаптації Чарльза Лема, і навіть написав про нього шкільний твір «Мій улюблений герой». А Чарльз Лем з сестрою переповів для дітей прозою і п'єси Шекспіра (*Tales from Shakespeare*, 1807), які відтоді постійно перевидаються – на запит англійських читачів, останнє видання 2007 року. Якщо адаптація Гомера стала одним з творчих імпульсів для появи Джойсового «Улісса», то

V. Полемічна трибуна

«Дитячий Шекспір» Лема прислужився Грему Гріну в романі «Наша людина в Гавані» (1958) – цей текст використовують для шифрування секретних повідомлень агенти британської розвідки.

Включені в цю розвідку побіжні зауваги щодо відтворення «Шекспіра» українською, повертають розмову у поле архаїчності його мови, що справді є складною і для фахівців. Англomовні гуманітарії на цей виклик Шекспіра відповіли хештегом #nofearshakespeare#. Це означає, що на відповідних віртуальних сторінках паралельно розташовані оригінальні тексти Шекспіра та їхні аналоги сучасною англійською, що тяжіє до *Globish*, а отже, текст – адаптований для усередненого знавця «глобалізованої» англійської, який #nofearshakespeare# читати в «оригіналі», тобто користуватися *Globish Shakespeare* як звичним і комфортним симулякром. А як задіяти можливості цього електронного ресурсу для освіти і навчання, залежить уже від потенцій, фахових навичок і, головне, інтенцій прагматичного налаштованого споживача культурного артефакту, яким нині є шекспірівський канон.

УДК 008.371:81'255.4(450)''13/14''

Кушнарьова Марія
(Київ)

Складні пригоди простого поняття: «вчитель» у італійських реаліях XIV – XV ст..

*Стаття містить культурологічний аналіз понять *ripetitore*, *maestro* та *precettore*, які сучасні перекладачі оригінальних італійських текстів XIV – XV ст.. часто позначають як «вчитель». На підставі аналізу історичних, літературних і мистецьких текстів, що виникли в італійських землях у XIV – XV ст., а саме творів Данте, Боккаччо, Петрарки, Ченніні, Чертальдо, Леонардо да Вінчі, Альберті, Браччоліні, Веспасіано да Бістіччі досліджуються відмінності між цими поняттями у функціях, у ставленні до осіб, ними позначених, у їхньому статусі в суспільстві. Також зроблено спробу визначення сфери побутування зазначених понять, причин їх популярності у певний період та серед певних верств суспільства.*

Ключові слова: *вчитель, Італія, Ренесанс, знання, ремесло, мистецтво, італійський гуманізм.*

Метою та своєрідним «кодексом честі» дослідника, який працює в будь-якій галузі соціального чи гуманітарного знання є використання письмових джерел, створених мовою оригіналу. На жаль, із різних причин це далеко не завжди є можливим, тому досліднику доводиться час від часу «здаватися на милість» перекладача. Але різні перекладачі по-різному розуміють сенс своєї праці, мають перед собою різні завдання. Через це картина життя, що виникає з тексту, надто присвяченого подіям минулого, може набути більших або менших викривлень. Наприклад, здавалося би, що може бути простіше від такого відомого всім слова «вчитель»?

V. Полемічна трибуна

«Вчитель» – він і є вчитель, «особа, яка навчає...» З нашої точки зору – можливо, з точки зору італійців XIV–XV ст. – зовсім ні. В них все було трохи складніше. У великій кількості випадків «вчителю» у перекладах відповідають в оригінальних тогочасних текстах три різні поняття: *ripetitore*, *maestro* та *precettore*. Всі ці поняття позначають «особу, яка навчає», але існують певні відмінності у функціях, у ставленні до цих осіб, у їхньому статусі у суспільстві і ці нюанси значень близьких, але не тотожних понять, є вкрай красномовними та важливими для розуміння сутнісних характеристик культури того часу.

Тому метою статті є спроба визначення сфери побутування зазначених понять, виокремлення їх особливостей, визначення причин їх популярності у певний період та серед певних верств на підставі аналізу історичних, літературних і мистецьких текстів, що виникли в італійських землях у XIV–XV ст. У вітчизняній науці така спроба робиться вперше.

З огляду на те, що згадані поняття стосувалися не лише суто освітньої практики, а й інших сфер діяльності, є сенс розширити простір побутування поняття «навчання» як такого, не обмежуючись передбачуваною школою для дітей, а розуміти під ним будь-яке навчання будь-кого будь-чому. У такому випадку слід розуміти, що «учень» – це не обов'язково дитина шкільного (в нашому розумінні) віку, а будь-яка особа, яка перебуває у процесі оволодіння якимись знаннями чи навичками. Втім, школа все одно обійматиме почесне місце, оскільки це та установа, яка й була створена з метою навчання.

Шкільна освіта як явище в італійських землях виникає у IX–X ст., а у XIV ст. вона бурхливо розвивається. В італійських тогочасних містах школи були переважно двох типів – граматичні та школи абаку. Існували ще початкові школи, хоча в деяких містах і

навіть в деяких окремих випадках вони працювали окремо, а іноді – просто як нижча ланка граматичної школи, в обох випадках вчитель, що працював там, називався *ripetitore*. Часто *ripetitore* працював як помічник вчителя (*maestro*). Якщо йдеться про приватну школу, то платню *ripetitore* отримував від *maestro*, у школі, якою опікувалася комуна, – відповідно, від міста. Також *ripetitore* могли працювати у заможних родинах, самотійно навчаючи дітей або допомагаючи їм долати якісь труднощі, в останньому випадку їхні функції були ті самі, що у сучасних репетиторів. Завданням *ripetitore* було навчати дітей основ письменності – читання та письма, тобто читання та написання латинських літер. Отже, кваліфікація *ripetitore* була за означенням нижчою, відповідно, стати *ripetitore* було набагато легше, ніж *maestro*. Тому ця посада часто ставала першим «місцем працевлаштування» майбутніх діячів церкви та гуманістів, які починали самотійне життя: Дж. Чезаріні, майбутнього кардинала ді С. Аньоло¹, Поджо Браччоліні², Леонардо Бруні³ та інших.

У граматичних школах вчителі (*maestro, gramatico*) вчили читати та писати латинською, в школах абаку (пристрій на кшталт відомої рахівниці), де працювали теж *maestro*, але *abacisto*, – рахувати та ще деяких навичок, основоположних для ведення купецької діяльності.

Найуживанішим методом навчання після вивчення літер було заучування напам'ять. Воно, як небезпідставно вважає Н.В. Ревякіна, було актуальним з

¹ *Bisticci, Vespasiano da. Vite di uomini illustri del secolo XV / Vespasiano da Bisticci. – Firenze, 1859. – P. 126..*

² *Ibid. – P. 420.*

³ *Ibid. – P. 427.*

V. Полемічна трибуна

огляду «на відсутність книжок і паперу»⁴, точніше, через відсутність потрібної кількості книжок і паперу.

Заучування напам'ять довгий час вважали ознакою схоластичної школи та освіти, синонімом чогось затхлого та задушливого. Насправді заучування на пам'ять досі є одним із методів опанування іноземних мов і тренування пам'яті, та й таблицю множення все одно знати треба, а як її інакше вивчити? Схоже, завданням тогочасного вчителя було змусити учня вивчити і проконтролювати якість вивчення. Але також заучування напам'ять можна розуміти як відтворення зразкового взірця.

Вчителів згаданих шкіл загалом називали так само, як і майстрів-ремісників – *maestro*. Це є очікуваним, оскільки відповідно до тодішніх уявлень ремісничого майстерня була не тільки місцем, де виробляли якусь продукцію, а ще й місцем, де здобували кваліфікацію, тобто навчалися – не даремно автор відомих записок Дж. Мореллі пише: «майстерня, тобто школа» (*bottega cioè iscuola*)⁵. Відповідно вчителі поставали як особи, які є представниками певної ремісничої спеціальності, що цілком вкладалося у рамки тодішнього світобачення.

Уявлення про необхідність *maestro* для того, хто хотів навчитися щось робити добре, було природним в ті часи. *Maestro*, враховуючи особливості саме ремісничого навчання, не стільки пояснював, скільки показував, учні повинні були повторювати певні дії за *maestro*, виконуючи його вказівки. Завдання учня полягало у якомога кращому відтворенні певної дії, результатом чого мало бути відтворення взірця, отже, *maestro* був джерелом виникнення взірця, на який учень мав

⁴ Ревякина Н.В. Гуманистическое воспитание в Италии XIV–XV вв.: монографія / Н. В. Ревякина. – М. – Берлін : Директ-Медиа, 2015. – С. 23.

⁵ *Morelli Giovanni di Pagolo. Ricordi* [Risorso elettronica] / Giovanni Morelli // Biblioteca italiana. Modo di accesso: <http://ww2.bibliotecaitaliana.it/xtf/view?docId=bibit000286/bibit000286.xml>.

орієнтуватися, точніше, який він мав наслідувати. Те саме, тільки трохи інакше, можна сказати і про навчання у тодішній школі з характерним для неї методом навчання: заучування напам'ять передбачало так само відтворення зразка-взірця, тільки не руками, а за допомогою мозкової діяльності. Функція вчителя полягала ще й у тому, щоб визначити зразок, тобто те, що учень має відтворити.

У цьому розумінні ремісниче навчання відрізнялося від шкільного тим, що в першому випадку зразок мав бути виготовлений самим майстром. Цю розбіжність примудрився нівелювати Данте. У «Божественній комедії» він звертається до Вергілія, свого *maestro*: «Ти мій учитель і мій автор⁶, / саме в тебе я взяв / той прекрасний стиль, за який мене шанують» («*Tu se' lo mio maestro e 'l mio autore; / tu se' solo colui da cu' io tolsi / lo bello stilo che m'ha fatto onore*» [Inferno, I, 85-87]). Тобто «учень» Данте відтворював зразок – створений «вчителем» Вергілієм стиль. Єдина відмінність (у випадку Данте) від суто ремісничої моделі – те, що учень сам обирав зразок. Зрештою, Данте міг обрати за зразок когось іншого, наприклад, Іннокентія III і розумувати про мізерність людини, чому ні?

Своїм *maestro* Данте вважає також Брунетто Латіні («*lo mio maestro*» [Inferno, XV, 97], оскільки він його навчав («*m'insegnavate*» [Inferno, XV, 85], і чий «отчий образ» («*imagine paterna*» [Inferno, XV, 83]) він буде, доки житиме, зберігати (пер. М. Стріхи).

Maestro зазвичай обирали або батьки, якщо йшлося про навчання дитини, або сам майбутній учень. Автор «Книги про хороші звичаї» купець Паоло да Чертальдо (сер. XIV ст.) радить такій людині: «йди до найкращого,

⁶ Не все так просто; вживання Данте у цьому випадку *autore* гідно окремої розвідки.

V. Полемічна трибуна

на твою думку, maestro» (№ 124)⁷. Те саме радить Ченніно Ченніні (поч. XV ст.) тому, хто хоче опанувати ремесло художника: «Тому, кому це [живопис, – М.К.] подобається, слід шукати maestro <...> Поступай у навчання під керівництво maestro якомога раніше та залишайся якомога довше»⁸, причому цей заклик виглядає абсолютно природним з огляду на те, що трохи вище Ченніні пише, що він вчився у свого *maestro* Аньйоло ді Таддео Гадді дванадцять років, а Таддео Гадді вчився у свого *maestro* Джотто неймовірно, за нашими уявленнями, довго – аж двадцять чотири роки⁹.

Авторитет *maestro* мав бути незаперечний, тож головною ознакою ставлення учня до *maestro* мала бути «слухняна любов»¹⁰ (*amore d'ubbidienza*) або ж, за Чертальдо, любов, страх і шанування («люби свого вчителя, бійся та шануй») («*ama li tuo maestro, e temilo e onorarlo*»)¹¹ (№ 284), більше того, він вважає, що «шанування maestro» – другий з «п'яти ключів мудрості» (перший – «бійся Бога»), причому ще один «ключ» – це порада запам'ятовувати добре те, що читаєш, що дізнався, та чого навчив тебе *maestro* (№ 2)¹². Яскравою ілюстрацією «слухняної любові» є те, що Ченніні на початку свого трактату зазначає, що він склав його «на шанування Господа, та діви Марії, та св. Євстахія, та св. Франциска, та св. Іоанна Хрестителя, та усіх жіночих

⁷ Certaldo P. da. Libro di buoni costumi [Risorsa elettronica] / Paolo Certaldo // Biblioteca Italiana. – Modo di accesso:

<http://www.internetculturale.it/jmms/iccuviewer/iccu.jsp?id=oai%3Awww.bibliotecaitaliana.it%3A2%3ANT0001%3Abibit001248&mode=all&teca=BibIt>.

⁸ Cennini C. Il libro dell'arte o Trattato della pittura/ Cennino Cennini. – Firenze: Felice Le Monnier, 1859. – P.3-4.

⁹ Ibid. – P. 2.

¹⁰ Ibid. – P. 3.

¹¹ Certaldo P. da. Libro di buoni costumi...

¹² Ibid.

та чоловічих святих та на шанування Джотто, Таддео та Аньйола, *maestro* Ченніно»¹³.

Ставлення Данте, Чертальдо та Ченніні до вчителя-*maestro* як до батька відповідає цій «ремісничій» за походженням моделі. Вона існуватиме, доки існуватиме ремісниче виробництво, хоча поступово втрачатиме домінуючі позиції та певні свої риси, зокрема, «слухняну любов» як ознаку ставлення учня до майстра.

Отже, *maestro* був покликаний допомогти учневі набути необхідних у його майбутній праці навичок, навчитися виконувати певні дії, подолати технічні труднощі. У ремісничому виробництві під необхідними навичками мали на увазі одне, у інтелектуальній діяльності – інше, але в будь-якому випадку це – перша стадія опанування певної діяльності. Тогочасна освіта (в широкому розумінні) загалом задовольняла цю потребу: в ремісничих майстернях вчилися виробляти речі, в граматичних школах – komponувати тексти, в школах абаку – робити розрахунки. В цьому проявилася своєрідна пристосовуваність освіти до потреб суспільства, яку можна помітити ще у XIII ст.¹⁴. Але життя не стояло на місці, і з часом суто технічний рівень вже не задовольняв: обмеженість ним спричиняла появу продукту застарілого або примітивного. На часі стояли зміни. Про якісні зміни не йшлося, але ускладнення та збільшення рівня варіативності економічного, інтелектуального, художнього життя вимагали іншого підходу до – відповідно – економічного, інтелектуального та художнього виробництва. Цей інший підхід полягав у спробі, образно кажучи, «влити нове вино у старі міхи»: не змінюючи форму, змінити, удосконалити зміст, тобто потрібні були зміни бачення,

¹³ *Cennini C. Il libro dell'arte o Trattato della pittura... – P. 1.*

¹⁴ *Ревякина Н.В. Гуманистическое воспитание в Италии XIV-XV вв. ... – P. 24.*

V. Полемічна трибуна

підходів, поглядів. Це проявилось у тому, що постать *maestro* втрачає свою високу позицію, а наявність *maestro* на початковому етапі навчання стає чимось таким, що було надто зрозуміло всім і, послуговуючись сучасними зворотами, відбувалося «за умовчанням». Зокрема, судячи з «Книги про живопис» Леонардо да Вінчі, він майже за сто років після Ченніні не приділяє спеціальної уваги навчанню художника у *maestro* і не закликає початківців шукати його, можливо, тому, що це було ясно всім. Його особистий досвід навчання у майстерні Верроккйо нібито був доволі позитивним, але у своїх записках митець згадує про *maestro* лише одного разу, причому побіжно, у відомому вислові «Жалюгідним є той учень, який не перевищив свого *maestro*» («*Tristo è quell discepolo che non avanza il suo maestro*») (№ 498)¹⁵.

Тому паралельно з усталеною традицією потреби в *maestro* в її надрах, якщо можна так висловитися, поступово зароджується та посилюється інша, за якою тому, хто прагне творити взірці, потрібен не вчитель-*maestro*, а наставник (або радник) *precettore*.

Ідея *precettore* не була тогочасним винаходом. Християнство як доктрина та етична система передбачала наявність такого наставника для віруючих, яким міг і повинен був бути священик, котрий мав наставляти свою паству у праведному житті. Наставником для Августина Аврелія у його пошуках істини та віри, судячи з його «Сповіді», був Амвросій Медіоланський, таким наставником для Абеляра був певний час Гійом з Шампо.

Схоже, саме таким наставником був для Данте його *maestro* Латіні: «дуже» старший товариш (різниця у віці понад 40 років), котрий був не лише винятково освіченою на той час особою та вправним літератором, а також моральним та інтелектуальним взірцем,

¹⁵ *Leonardo da Vinci*. The Notebooks. Ed. by Jean Paul Richter. In 2 Volumes. Vol 1 / Leonardo da Vinci. – New York, Dover Publications Inc.. – P. 250.

важливими рисами якого були патріотизм та те, що ми називаємо «громадянська позиція», що, можна припустити, мало особливу вагу для Данте та вирізняло з-поміж інших мешканців Флоренції, принаймні, саме так характеризує Латіні Джованні Віллани (Lib. VIII, cap. X)¹⁶. Отже, *maestro*, як називав Латіні Данте, був водночас і *precettore*¹⁷.

Одним із перших усвідомив потребу у *precettore* та його важливість для себе Джованні Боккаччо, який у своїй «Генеалогії язичницьких богів» називає Петрарку «мій блискучий наставник» (*insignet preceptorem meum*)¹⁸. Сам Петрарка якоїсь особливої шани, вдячності чи навіть особистого ставлення по відношенню до своїх *maestri*, точніше, як пише Петрарка латиною, *magistri*, не мав, що відповідає тому своєрідному, відстороненому спостереженню за власним життям, яке є характерною ознакою його рефлексії. Формально шанобливе ставлення Петрарки до вчителів присутнє в його листуванні, але воно має загальний характер і висловлене у риторичній формі («Хіба не безмірно ми зобов'язані тим, хто утвердив та просвітив наш розум?» (XXI, 15)¹⁹). В іншому листі він звертається до кардинала Талейрана «Ти мій батько, ти пан, ти вчитель» («*tu pater, tu dominus,*

¹⁶ Villani G. Cronica/ Giovanni Villani // Croniche di Giovanni, Matteo e Filippo Villani. 2 v. – V. 1. – Trieste, 1857. – P. 174.

¹⁷ Тому небезпідставною виглядає, ймовірно, несвідома заміна понять видавцями на титульній сторінці видання твору Брунетто Латіні у Венеції в 1533 році, на якій зазначено: «*Il Tesoro di messer Brunetto Latino, precettore del Divino Poeta Dante*» («Скарб» мессера Брунетто Латіні, наставника божественного поета Данте»).

¹⁸ Boccacci G. Genealogie deorum gentilium libri. – P. 516 [Risorsa elettronica] / Giovanni Boccaccio // Liber Liber. – Modo di accesso: https://www.liberliber.it/mediateca/libri/b/boccaccio/genealogie_deorum_gentilium_2/pdf/boccaccio_genealogie_deorum_gentilium_2.pdf.

¹⁹ Петрарка Ф. Книга писем о делах повседневных // Петрарка Ф. Канцоньере. Моя тайна или Книга бесед о презрении к миру. Книга писем о делах повседневных. Старческие письма / Франческо Петрарка. – М.: «РОСАД», 1997. – С. 574.

V. Полемічна трибуна

tu magister») (XIV, 1)²⁰, але насамперед слід пам'ятати, що Петрарка хоч і був, як ми тепер вважаємо, «першим гуманістом», але також він був і мешканцем XIV ст., отже, ієрархію не міг не шанувати: Талейран був кардиналом, а Петрарка – лише каноніком. Також заслуговує на увагу думка Л.М. Баткіна, який характеризує це місце з Петраркового листа як «дивне і малозрозуміле», адже «далі Петрарка перебирає на себе роль «магістра», тому дослідник припускає, що Петрарка, можливо, хотів показати, що у питаннях звичайного життя та моральної філософії роль наставника переходить до поета²¹, хоча, можливо, так проявилася висока самооцінка поета.

Того *precettore*, яким, судячи з листування «*duarum coronarum*», справді був для Боккаччо Петрарка, останній не мав і, зважаючи на особливості власної особистості, не потребував його. Боккаччо, судячи з його листування, на відміну від Петрарки, відрізнявся невпевненістю у собі, схильністю до радикальних змін настрою та якихось занепадницьких думок, тож йому справді потрібен був старший товариш, який би спрямовував його інтелектуальні пошуки та підживлював моральні сили.

Усі гуманісти десь вчилися, отже, мали своїх *maestri*, а от *precettore* як такого в них не було. Принаймні, так стверджував Браччоліні, коли писав, що ані Петрарка, ані Салютаті, ані Бруні, так само як і Марсуппіні, Траверсарі, Нікколі, Манетті не мали вчителів, та й він сам все, що знає, «набув з читання, а не з лекцій, я нічого не виніс від вчителів»²².

²⁰ Ibid. – С. 516.

²¹ Баткин Л.М. Петрарка на острие собственного пера. Авторское самосознание в письмах поэта / Леонид Баткин. – РГГУ. – М., 1995. – С. 92.

²² Монье Ф. Опыт литературной истории Италии XV века. Кваттроченто. Пер. с фр. К.С. Шварсалона / Феличе Монье. – СПб.: Изд-во Л. Пантелева, 1904. – С. 34.

Ту саму думку про відсутність наставників повторює Леон-Баттіста Альберті, який на початку своїх «Трьох книг про живопис», назвавши найкращих, на його думку, сучасних йому флорентійських митців (Брунеллескі, Донателло, Гіберті, Лука делла Роббіа, Мазаччо), стверджує, що імена ці заслуговують на визнання, оскільки «ми без ніяких наставників (*sanza precettori*), без прикладів створюємо мистецтва і науки (*arti e scienze*) нечувані і небачені»²³.

Оскільки *maestro* у всіх згаданих і Браччоліні, і Альберті діячів були, адже вони всі пройшли через навчання у школах чи майстернях (чи і в школах, і в майстернях) якихось вчителів і майстрів, схоже, що Альберті під *precettore*, так само як і Браччоліні у наведеному вище вислові, мав на увазі когось, хто міг би бути саме інтелектуальним поводитирем. Опосередковано потреба митців у *precettore* свідчить про те, що образотворчі мистецтва починають поволі виходити з-поміж тих видів діяльності, яка має суто технічний характер і пов'язана з суто технічними труднощами.

Леонардо да Вінчі, як вже було зазначено, дуже спокійно ставлячись до ролі *maestro*, радив дослухатися порад *precettore*: «Художник повинен спочатку вправляти руку змальовуванням малюнків, зроблених рукою хорошого майстра (*di bon maestro*) і опанувавши це, зважаючи на судження свого наставника (*precettore*), повинен потім вправлятися у змальовуванні чогось рельєфного, застосовуючи те правило, про яке йтиметься нижче»²⁴. Автор найвідомішої посмішки в історії здатний обеззброїти будь-кого: він не закликає не слухати

²³ *Alberti L.B. De pictura* [Risorso elettronica] / Leon Battista Alberti // Ousia. – Modo di accesso: <http://www.ousia.it/SitoOusia/SitoOusia/TestiDiFilosofia/TestiPDF/Alberti/DePictura.pdf>.

²⁴ *Leonardo da Vinci. The Notebooks. ...* – P. 244.

V. Полемічна трибуна

наставника, він просто закликає застосовувати його, Леонардове, правило, у такий спосіб претендуючи на роль *precettore* навіть для тих, кого він жодного разу в житті не бачив, точніше, всієї тогочасної мистецької спільноти.

Як вже було зазначено, *maestro* для учня був людиною, яка створює взірець (посуд, зброю, ліки чи сонет – не є важливим), який учень повинен відтворити (зімітувати), тобто *maestro* був джерелом зразка, отже повинен був мати якнайвищу кваліфікацію. Особистість *maestro* значення не мала, так само як його уподобання, цінності, настанови тощо: по-перше, це не мало значення для оволодіння ремеслом, по-друге, «слухняна любов» не передбачала застосування аналітичного підходу.

Але *maestro*, який вчить, працюючи, поступився місцем *precettore*, який вчить, спілкуючись. З огляду на це погляди, переконання, моральні характеристики наставника, ширше – його особистість набувають дуже великого значення. «Слухняна любов», яку учень відчував (чи мав відчувати) до свого *maestro*, аналізу не передбачала: *maestro a priori* був кращим, оскільки він був кваліфікованішим, тому його дії слід було повторювати якомога точніше. Успішне виконання *precettore* своїх функцій передбачало здійснення «учнем» різноманітних мисленнєвих операцій. Відповідно, змінюється ставлення учня до вчителя: «слухняна любов», – здається, з огляду на перебіг подій упродовж останніх чотирьохсот років, назавжди, – поступово стає милим та зворушливим експонатом своєї «антикварної крамнички» людства, поволі поступаючись місцем критичному сприйняттю, тверезому аналізу та вибірковості у взаєминах²⁵, котрі є характерними рисами ставлення учня до вчителя і в наш час.

²⁵ Приклад того, як може змінюватися ставлення учня до свого наставника, подає Абельяр. Ще у першій половині XII ст. у творі, відомому тепер як

Так само разом зі «слухняною любов'ю» неактуальним ставав той страх, який мав учень відчувати до вчителя і про який писав Чертальдо («люби свого вчителя, бійся та шануй»). Такий страх, безперечно, змушував бути слухняним, але водночас чинив паралітичний вплив на розум, змушуючи людину залишатися у межах цієї «слухняності». *Preceptore*, який прагнув удосконалити мислення та змінити світобачення, навпаки, учнівський страх зовсім не був потрібен. Це могло бути однією з причин, з яких гуманісти ставили під сумнів доцільність тілесних покарань щодо учнів.

Preceptore не створює зразок, точніше, від нього не очікують створення зразка, але він має вказати на зразок і надихнути учня на його наслідування. Саме так, мабуть, це виглядало у випадку Федеріко Монтефельтро, який навчався у відомій школі Вітторіно да Фельтре, ймовірно, там в нього були сформовані певні преференції, які сприяли тому, що «мессер Федеріко з дому Монтефельтро, герцог Урбіно», «почав дуже молодим воювати, наслідуючи Сціпіона Африканського»²⁶. Пізніше Мак'явеллі перетворить це на парадигму: «Найважливіше чинити, як уже чинив колись той або той видатний муж, який брав за взірець когось із славних і звеличених в історії, чиє життя і подвиги завжди в нього

«Історія моїх бідувань», він, описуючи початок своєї діяльності, називає Гійома з Шампо «*preceptorem meum*», але потім, коли Гійом проявляє свою заздрість і починає інтригувати проти Абеляра, намагаючись позбавити його школи та учнів, Абеляр називає його «*magister*» (Див.: *Abaelardi ad amicum sum consolatoria* [Electronic resource] // Latin Library. – Mode of access: <http://www.thelatinlibrary.com/abelard/historia.html>.) Вочевидь Абеляр, замінивши *preceptore* на *magister*, у такий своєрідний спосіб, схоже, несвідомо «понижив» статус Гійома у своїй власній ієрархії; він віддає належне тому, чого Гійом його навчив, але, розчарувавшись у особистих якостях, відмовляє йому у ролі керівника, проводиря, зразка.

²⁶ *Bisticci, V. da. Vite di uomini illustri del secolo XV... – P. 73.*

V. Полемічна трибуна

перед очима. <...> Олександр Великий наслідував Ахілла, Цезар – Олександра, Сціпіон – Кіра»²⁷.

Втім, зовсім не обов'язково було шукати когось у книгах. Можна було просто озирнутися навколо. П'єр Паоло Верджеріо закликає «цілеспрямованого юнака, якого веде бажання чесноти та істинної слави» «обрати когось одного чи кількох з найчесніших людей, яких він поважає, аби наслідувати їх у їх житті та звичаях, наскільки дозволить йому вік»²⁸. Маючи перед очима такий зразок, учень мав надихнутися реалізувати цей зразок власним життям, принаймні, він мав зрозуміти, яким цей зразок має бути або що є (чи що слід вважати) зразковим.

Вочевидь, з точки зору батьків було би краще і природніше, якби цей зразок перебував поряд з учнем у якості наставника. У цьому випадку сам наставник стає тим зразком, який учень має відтворювати власним життям, тобто учень має наслідувати не те, що вчитель зробив, а самого вчителя.

З огляду на актуальні тоді уявлення представників вищих інтелектуальних та майнових верств про бажаний взагалі та для своїх дітей, зокрема, характер особистості не дивно, що *precettore* часто ставали гуманісти. Принаймні, саме так позначає Бістіччі посаду Томмазо

²⁷ Мак'явеллі Н. Державець / Нікколо Мак'явеллі// Мак'явеллі. Флорентійські хроніки. Державець. – К.: Основи, 1998. – С. 433.

²⁸ Верджеріо П.П. О благородных нравах и свободных науках / П'єр Паоло Верджеріо // Образ человека в зеркале гуманизма. – М.: Изд-во УРАО, 1999. – С. 94-122. Насправді цей красивий заклик Верджеріо трохи позбавлений сенсу, оскільки він уже передбачає наявність в учня достатньо стійких моральнісних засад та життєвих настанов, адже саме вони потрібні для того, щоб зробити вибір на користь «чесноти та істинної слави». Наведений вислів Верджеріо є однією з багатьох ілюстрацій до характеристики цієї схильної до фантазерства та прожектерства доби, втім, через це він не втрачає свого значення як свідчення тогочасних настроїв та прагнень, тому є сенс прийняти тезу Верджеріо *sine dubio*.

Парентучеллі (майбутній Папа римський Миколай V) в домі Альбіцці та Палла Строцці, Понтано – у домі Пацці, Зембіно да Пістойя – у інших Строцці, Енох д'Асколі – у Барді, Гаспаріно Барціцца – у Барбаро, Карло д'Ареццо та Філельфо – у делла Луна та Сальвіаті, тощо. До речі, виникає цікава парабола: гуманісти, як зазначено вище, могли починати свій шлях з посади *ripetitore*, який вчив читати-писати, а набувши відомості, могли знову вдатися до педагогічної діяльності, але тепер у якості *precettore*.

Виникає питання: а чого повинні були вчити своїх учнів *precettore*-гуманісти? Звичайний набір дисциплін (латинська мова, тощо) не змусив би батьків вдаватися до пошуку досить дорогого вчителя. Загальну думку висловив Аламанно Рінуччіні, який, звертаючись до сина, пише: «Я хочу, щоб ти відрізнявся усілякими чеснотами, тому пристрасно бажаю бачити тебе дуже освіченим у науках»²⁹. Іншими словами, мова йшла не про навчання, а про виховання шляхом навчання.

Ідею цю гуманісти, ймовірно, знайшли у Цицерона, котрий, як відомо, був для гуманістів «їхнім усім». Він доводив, що чеснот можна навчитися, відповідно, освіта, а саме філософія, є засобом виховання добропорядної особи. Насправді питання про те, чи можна навчити чеснот, є не просто складним, воно є одним із наріжних для етики та педагогіки, але гуманісти з властивою їм самовпевненістю з легкістю вирішували його позитивно. Вони, не декларуючи, висловили безперечно слушну (для прихильників філософського ідеалізму) думку про те, що головне завдання – створити шляхом виховання та навчання нову людину і тоді все буде добре. Ця нова людина повинна «жити не волею випадку, як тварина, а за вірними правилами, що передбачають досягнення

²⁹ Ринуччіні А. Письмо к сыну Филиппо / Аламанно Ринуччіні // Человек в культуре Возрождения. – М.: Наука, 2001. – С. 242.

V. Полемічна трибуна

істинної мети»³⁰. Це означало, що учня слід навчити визначати мету, добирати засоби та способи її досягнення, брати на себе відповідальність за результати, причому все це він мав робити, виходячи виключно з етичних, високоморальних позицій. Гуманісти поставили собі прекрасну та вкрай амбіційну мету – запропонувати «схему розумної та доцільної дії»³¹, або, інакше, навчити формувати алгоритм етичної дії. Насправді йшлося про глобальну зміну способу мислення і ця мета була не тільки прекрасна й амбіційна, але також і утопічна.

Для успішнішого виконання своїх завдань *precettore* у своїй роботі застосовував дві навчальні практики: слухання та обговорення. Загалом це були елементи «дорослої» діяльності, у навчанні дітей вони з'являються саме тоді. З одного боку, це робило навчання цікавішим і жвавішим, до певної міри відсуваючи вбік заучування напам'ять, з іншого, це могло бути ефективним тільки при індивідуальній роботі, на що й були орієнтовані згадані гуманісти. Це, в свою чергу, призвело до «посилення соціальних відмінностей, <...> появи соціального снобізму»³² та й інтелектуального також. *Precettore* (не важливо, він працював у подібній школі чи у родині в якості гувернера, в університеті чи був просто інтелектуально або творчо вищим товаришем), спілкуючись, вчив мислити і ця здатність помалу ставала ознакою певної верстви суспільства.

Таке розуміння завдань *precettore* наближало його до духівника у християнській традиції та навіть більше –

³⁰ Пальмиери М. Гражданская жизнь / Маттео Пальмиери // Опыт тысячелетия. Средние века и эпоха Возрождения: Быт, нравы, идеалы. – М.: Юристь, 1996. – С. 419.

³¹ Шкуратов В.А. Историческая психология / Владимир Шкуратов. – М.: Смысл, 1997. – С. 303.

³² Grendler P.F. The Organization of Primary and Secondary Education in the Italian Renaissance / Paul F. Grendler // The Catholic Historical Review. – V. LXXI. – 1985. – № 2. – P. 192.

до постатей гуру чи сансея у східній. Західна культура із властивим їй духом конкуренції, нескінченного самоствердження та експансії *precettore* насправді не потребувала. Причину цього опосередковано пояснює Леонардо да Вінчі у наведеному вище знаменитому вислові: *maestro* можна було і, на думку Леонардо, слід було перевищити. Зрозуміло, що справжнього *precettore* – за означенням – ні, за ним можна було тільки слідувати. Вочевидь так вважав не тільки Леонардо да Вінчі, тому зі зрозумілих причин постать *precettore* як наставника життя у західній культурі не прижилась, проявляючись лише у поодиноких індивідуальних випадках. Натомість істотно спрощеним варіантом *precettore* стосовно суто педагогічної діяльності стала відома в пізнішій європейській культурі постать гувернера.

Поступово «ремісничка» модель освіти та побудови стосунків учасників процесу навчання починає втрачати свою актуальність і це ніби дозволяє проголосити зміну моделі передачі знань та, ширше, інформації. Але насправді з упевненістю можна стверджувати, що просто були виокремлені моделі навчання: одна передбачала відтворення дій, процесу, речі, друга намагалася стимулювати реалізацію власного бачення тих самих дій, процесу, речі, хай спочатку шляхом наслідування та імітування. Ці моделі існували і раніше, але XIV–XV ст. істотно розширили сферу дії другої, а також сформували соціальні ареали їх застосування.

Подальший поступовий занепад ремісничого виробництва та збільшення рівня механізації праці спричинять зменшення ролі «майстра» як у виробництві, так і у навчанні, та, відповідно, збільшення ролі «наставника» стосовно опанування конкретної галузі науки чи діяльності, тобто вчителя та викладача в сучасному розумінні: «показувати» поступається місцем «пояснювати». Така «теоретизація» навчання є трохи

V. Полемічна трибуна

дивною і неочікуваною з огляду на характерну для XVII–XIX століть переможну ходу емпіричного знання, але, з іншого боку, вона збільшує значення «учня», його мотивації та індивідуальних особливостей, що в наш час є актуальним для освіти у найширшому розумінні.

Втім, «майстер, який показує» зберіг за собою домінуючі позиції в оволодінні техніками ручної праці, а також мистецькими та наближеними до них видами діяльності (образотворчі мистецтва, музика, хореографія, фотографія, дизайн, народні промисли, тощо), що позначається на всьому комплексі їхньої реалізації.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

УДК: 821-1/-2.09Шекспір.03:821.161.2"18/19"

*Сенчук Ірина
(Львів)*

До історії української шекспіріани: монографія М.С. Шаповалової «Шекспір в українській літературі»

У рецензії акцентовано головні дослідницькі вектори монографії М. С. Шаповалової «Шекспір в українській літературі» (1976) та проаналізовано авторську рецепцію українських перекладів драм і сонетів Вільяма Шекспіра, а також творчості українських письменників XIX–XX століть у світлі сприйняття і засвоєння ними шекспірівських образів, мотивів і конфліктів у власних творах. Окреслено також масштаби проведеної роботи, що бере за основу не тільки друковані, а й рукописні матеріали, та визначено місце і значення монографії М. С. Шаповалової в історії української шекспіріани.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, шекспірівський дискурс, українська шекспіріана, українська література, переклад, рецепція, М. С. Шаповалова.*

«Шекспір – це Канон. Саме він окреслює цінності та межі літератури», – так визначає значення англійського барда для світової культури Г. Блум¹. Без сумніву, Вільям Шекспір – найпопулярніший англомовний письменник, чия творчість і досі стає предметом широкого кола

¹ Блум Г. Західний канон: книги на тлі епох. – Київ : Факт, 2007. – С. 57.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

досліджень з різними інтерпретаційними підходами, українське літературознавство не виняток².

Феноменальну популярність Шекспіра Н. Торкут пояснює так: «Пропонуючи низку нових прочитань творів Шекспіра, кожна нова генерація дослідників стає, по суті, учасником тієї тотальної гри культури, в якій сьогодні, вдивляючись у шедеври, створені минулим, починає глибше розуміти себе. Вчитуючись у незбагненні у своїй семантичній невичерпності Шекспірові рядки, допитливий розум вченого не тільки наближається до розуміння ідейно-естетичної суті авторського задуму, але й відкриває нові обрії розуміння власних духовних проблем»³.

Помітне місце серед українських шекспірознавчих студій посідає монографія Марії Семенівни Шаповалової «Шекспір в українській літературі»⁴, опублікована 1976 р., у якій досліджено різноманітні аспекти міжлітературних зв'язків, а саме особливості функціонування шекспірівського дискурсу в українській літературі та науці про літературу, і висвітлено «як цілісний процес сприйняття Шекспіра видатними

² Тільки впродовж 2000-х рр. в Україні були захищені такі дисертації: Хитрова-Бранц Т. В. «Шекспірівський дискурс в німецькій літературі преромантизму та романтизму: генезис, механізми структурування, провідні конституенти» (2009), Лазаренко Д. М. ««Гамлет» В. Шекспіра як метатекст пізнього ренесансу та його літературні проєкції» (2010), Черняк Ю. І. «Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі» (2011), Храброва Г. М. «Специфіка художньої репрезентації гендерного дискурсу в ранніх поемах В. Шекспіра» (2012), Москвітін Д. А. «Американська парадигма рецепції Вільяма Шекспіра за часів просвітництва і романтизму» (2014).

³ *Торкут Н.* Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції // Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2003. – Вип. 9. – С. 68.

⁴ Англomовну рецензію на монографію М. Шаповалової знаходимо у науковому збірнику *Harvard Ukrainian Studies* за 1978 рік. Див.: Onyshkevych L. M. L. Maria S. Shapovalova, *Shakespeare in Ukrainian literature* // *Harvard Ukrainian Studies*. Vol. II (2), 1978. – P. 256-258.

українськими письменниками XIX–XX століть»⁵. В історичній перспективі, як акцентовано у передмові, але задіюючи стратегії компаративістики і рецептивної естетики, методи перекладознавчого і лінгвостилістичного аналізу, у монографії простежено історію сприймання Шекспіра в Україні та обізнаності українських письменників з його літературною спадщиною, а також розглянуто не тільки переклади творів англійського барда, починаючи від перекладацьких спроб П. Свенціцького, М. Старицького і П. Куліша, а й їхню критичну інтерпретацію та творче засвоєння в українській літературі, що розпочалось наприкінці 30-х рр. XIX ст. у творчості М. Костомарова і було «пов'язане з розвитком романтизму <...> з пошуком нових принципів і форм художнього відтворення дійсності»⁶. І якщо в перші десятиліття XIX ст. «Шекспір прийшов в українську культуру через посередництво російської мови та літератури»⁷, то вже в середині і другій половині XIX ст. його пізнавали в польських і німецьких перекладах, особливо на західноукраїнських землях, та читали в оригіналі, адже такі діячі української культури як Микола Костомаров, Михайло Драгоманов, Пантелеймон Куліш, Іван Франко, Леся Українка знали кілька європейських мов.

Відповідаючи хронологічним етапам української шекспіріани, монографія М. Шаповалової складається з трьох розділів:

- Шекспір в українській літературі 30-60-х років XIX століття;
- Шекспір в українській літературі 70-90-х років XIX і початку XX століття;

⁵ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – Львів : Вища школа, 1976. – С. 4.

⁶ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 16.

⁷ Там само. – С. 6.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

- Шекспір в українській радянській літературі.

Кожен розділ акцентує увагу на індивідуальному сприйнятті і засвоєнні Шекспіра відомими українськими письменниками XIX–XX століть, представляючи окрему рецепцію у контексті загального процесу.

Розглядаючи період 30-60-х років XIX ст., авторка монографії дає зріз основних векторів сприймання і популяризації Шекспіра в Україні, акцентуючи значення університетів і періодики. Особливе місце, зокрема, відводиться Харківському університету, де у 30-х рр. XIX ст. ректором був Іван Кронеберг, вчений і лектор, діяльність якого, як зазначає М. Шаповалова, «сприяла створенню культу Шекспіра в університеті» та «заохочувала до перекладу його творів»⁸, щоправда російською мовою. Чим, можливо, і можна пояснити той факт, що саме з Харківського університету вийшли такі російські перекладачі творів Шекспіра того періоду як І. Росковшенко, В. Лазаревський та Андрій Кронеберг.

У Харківському університеті навчався і Микола Костомаров, який у власній творчості – історичні драми «Сава Чалий» (1838) і «Переяславська ніч» (1841) – використовував конфлікти Шекспірових драм, пориваючи з принципами побутової драми, а також прагнув створити новий тип сильних характерів на зразок шекспірівських. У цьому авторка погоджується з такими українськими радянськими дослідниками як А. Шамрай і М. Русанівський, проте вважає, що М. Костомарову «не вдалося повністю втілити свої задуми, драми його ідейно й художньо незрілі»⁹. У 40-і роки, працюючи над власними історичними драмами, М. Костомаров здійснив переклад Шекспірового «Ричарда III» російською мовою, проте він був знищений пожежею у 1863 р. у маєтку Олександра Корсуна (біографа Костомарова).

⁸ Там само. – С. 12.

⁹ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 17.

Українською мовою М. Костомаров переклав пісню Дездемони («Отелло»). Цей вільний переспів у «дусі українських народних пісень сентиментального звучання», відомий під назвою «Верба», є «першою спробою інтерпретації шекспірівського тексту українським словом»¹⁰.

Значний інтерес до Шекспіра спостерігався на той час і в Києві. Творчості Шекспіра надавали великої уваги в учбових програмах; вона стала предметом літературно-критичних статей, а також досліджень з історії і теорії поезії (змістовний нарис про життя і творчість Шекспіра, його місце в історії англійської драми містився, наприклад, у книзі Андрія Лінніченка). Крім того, саме випускником Київського університету був Павлин Свенціцький, поляк родом з України, який у 1865 р. у Львівському часописі «Нива» під псевдонімом Павло Свій надрукував український переклад першої дії «Гамлета». Наближений до змісту оригіналу («думки оригіналу передані досить вірно»¹¹), вірш у перекладі був, щоправда, позбавлений ритму: «нема в тім перекладі ані ритму, ані поезії»¹², – цитує М. Шаповалова слова І. Франка.

Ставлення ж Тараса Шевченка до Шекспіра, відомого йому в російських перекладах і петербурзьких постановках, М. Шаповалова вважає одним із «найсвоєрідніших явищ в історії сприйняття спадщини англійського драматурга»: «Шекспір сприймався ним з величезною схвильованістю, мав для нього особливе значення і був постійним супутником упродовж всього життя»¹³, зокрема і в роки заслання. Прямим виявом інтересу Шевченка до Шекспіра авторка монографії

¹⁰ Там само. – С. 18, 19.

¹¹ Там само. – С. 33.

¹² Цит. за: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 34.

¹³ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 23.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

вважає його ілюстрації до трагедії «Король Лір» (одна з яких була виконана технікою гальванокаустики, інша – рисунок сепією) та посилення на твори англійського драматурга у його російських повістях, написаних у засланні («Музыкант», «Прогулка с удовольствием и не без морали»). Проте М. Шаповалова з обережністю говорить про засвоєння Шевченком творчих принципів Шекспіра і радше погоджується з О. Білецьким, що знання і захоплення Шекспіром не визначило характеру творчості українського письменника.

У другому розділі монографії М. Шаповалової наголошено на значному зростанні популярності та інтенсивному сприйманні в освічених колах України творів Шекспіра в останню третину ХІХ і перше десятиліття ХХ ст. В умовах роз'єднаності українських земель, дискримінації українців за культурними ознаками, здійснюваної імперськими урядами Австро-Угорщини і Росії, заборони українського слова «першорядним завданням українських письменників», як пише М. Шаповалова, «було вироблення і збагачення української літературної мови», а «одним із важливих засобів його розв'язання стали переклади іншомовних творів, зокрема Шекспірових драм»¹⁴.

Про важливість саме перекладів, не переробок, Шекспірових творів – таких як «Гамлет», «Макбет», «Король Лір», «Ричард III» – писав у 70-90-ті рр. ХІХ ст. і визначний громадський та культурний діяч Михайло Драгоманов, який, зокрема, підтримав наміри Старицького перекласти «Гамлета», але критично висловлювався щодо переробок Федьковича, який згодом взявся і за переклади шекспірівських драм. Юрій Федькович переклав дві трагедії: «Макбет» і «Гамлет», які вперше були видані у 1902 р. під редакцією і з

¹⁴ Там само. – С. 40.

передмовою І. Франка. Вказуючи на намагання перекладача бути точним та збереження поділу на вірш і прозу, серед недоліків цих перекладів М. Шаповалова називає скорочення тексту, вільну інтерпретацію окремих місць, спрощення метафор та образності, що, на її думку, зумовлене роботою Ю. Федьковича не з оригіналом, а з німецькими перекладами¹⁵.

Діяльність же Михайла Старицького представлена у монографії як одна з найцікавіших сторінок української шекспіріани: увагу акцентовано і на засвоєнні українським письменником принципів шекспірівської драми у власній творчості («Створюючи новий тип історичної української драми, Старицький виробляв і відповідну поетичну систему, відштовхуючись значною мірою від шекспірівських принципів. Важливою властивістю його поезики стало чергування віршової і прозової мов. Воно було формою створення драматичних контрастів, засобом ритмічної та інтонаційної різноманітності»¹⁶), і на перекладі «Гамлета», що з'явився у 1882 р. з передмовою і поясненнями перекладача, і на неоднозначній рецепції цього перекладу сучасниками (серед яких – М. Костомаров, І. Франко, Олена Пчілка)¹⁷. М. Старицький, за словами М. Шаповалової, по-новому ставив справу перекладу: «пориваючи з традицією переспіву, він своєю перекладацькою творчістю і декларацією її принципів закладав основи мистецтва адекватного перекладу»¹⁸. Працюючи над перекладом «Гамлета», М. Старицький, як свідчать написані ним передмова і пояснення до першого українського видання Шекспірового твору, мав «глибокі знання шекспірознавчої літератури, уяснив

¹⁵ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 50-51.

¹⁶ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 91.

¹⁷ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 84-88.

¹⁸ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 76.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

смысл трагедії, особливості “образної і могутньої” мови Шекспіра»¹⁹. На думку авторки монографії, М. Старицький «залишився вірним своєму принципу точності у передачі повноти змісту, дорожив кожним змістовим елементом твору, не допускав жодних пропусків чи скорочень», зберіг «поділ тексту на вірш і прозу», передав «стильову відмінність мови кожного персонажа, <...> Мова перекладу жива, природна, багата»²⁰. Проте він дещо спростив шекспірівську образність та змінив метрику білого вірша (п’ятистопний ямб замінив на хорей), а відтак і ритмічну структуру, що показано у дослідженні на конкретних прикладах²¹. Тобто М. Старицькому не вдалося знайти адекватні способи передачі ритміко-інтонаційних характеристик оригіналу, які, як слушно зауважує О. Лучук, «тісно пов’язані як з особливостями просодії кожної конкретної мови, так і зі специфікою національного віршування»²².

Чимало місця присвячено у монографії М. Шаповалової критичній оцінці сприймання і засвоєння Шекспіра, а також аналізу перекладів його творів Пантелеймоном Кулішем. До 1882 року П. Куліш переклав тринадцять Шекспірових драм: «Отелло, Венецький мурин», «Троїл та Крессіда», «Комедія помилок»; «Король Лір», «Коріолан», «Приборкана гоструха»; «Ромео та Джульєтта», «Юлій Цезар», «Багацько галасу знечевля»; «Макбет», «Антоній і Клеопатра», «Міра за міру»; «Гамлет, принц Данський». Ці переклади за редакцією і з передмовами І. Франка виходили у світ протягом 1899-1902 років, першим був

¹⁹ Там само. – С. 77.

²⁰ Там само. – С. 79.

²¹ Див.: *Шаповалова М. С.* Шекспір в українській літературі. – С. 80-83.

²² *Лучук О.* Діалогічна природа літератури: Перекладознавчі та літературознавчі нариси. – Львів: Вид-во Українського Католицького університету, 2004. – С. 30.

«Гамлет». Висвітлюється у монографії і рецепція Кулішевих перекладів Франком, який в цілому дав схвальну оцінку, вказавши на володіння мовою і дотримання оригіналу; критичні зауваження були пов'язані з недосконалістю передачі Шекспірових дотепів і гри слів²³.

Здійснюючи власний зіставний аналіз окремих сцен в оригіналі, у П. Куліша і в російському перекладі М. Кетчера, авторка монографії доходить таких висновків: Куліш міг користуватися російським перекладом, але мав і оригінал, адже він «зберіг чергування вірша і прози, білого і римованого вірша, поєднання яких є однією з найбільш характерних особливостей шекспірівської естетики», помітна у перекладах і «тенденція до точного відтворення образного виразу» та бажання «зберегти стислість і напруженість»²⁴ шекспірівської мови. Проте П. Куліш чимало місць перекладав довільно, вдаючись до перифразів. Вразливою особливістю авторка вважає і мову перекладів, адже П. Куліш часто вживав церковнослов'янізми та слова, запозичені з інших мов (хоча на той час в українській мові були свої відповідники)²⁵.

Серед перекладачів, щоправда, з російської, як доводить М. Шаповалова, які активно зверталися до Шекспіра у 80-90-і рр. XIX ст., у монографії згадано Марка Кропивницького²⁶ (переклав драми «Отелло» і «Венеціанський купець») та Панаса Мирного²⁷ (переклав трагедії «Макбет» і «Король Лір»), чия творчість також виявляє зв'язок із шекспірівською традицією, зокрема на рівні системи образності.

²³ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 65-68.

²⁴ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 71, 72, 73.

²⁵ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 73-74.

²⁶ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 94-96.

²⁷ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 98-114.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Виняткову роль у другому розділі монографії відведено Іванові Франку як редактору перекладів Куліша і Федьковича, який провів велику текстологічну роботу, що показано на конкретних прикладах²⁸; як теоретику художнього перекладу, який «вимагав відтворення оригіналу іншою мовою у єдності його змісту і форми»²⁹; як популяризатору Шекспіра, який першим, зокрема, почав перекладати шекспірівські сонети (14, 28, 29, 30, 31, 66, 76, 96, 130, 131, 143) поряд із драмами («Буря», «Віндзорські куми», «Венеціанський купець»), приділяючи особливу увагу стилістичним особливостям англійського тексту (хоча й присутні розходження з оригіналом у передачі прислів'їв і приказок, гри слів); і як засновнику наукового шекспірознавства в Україні. І. Франко – автор 12-ти шекспірознавчих розвідок: десяти передмов до Кулішевих перекладів з Шекспіра³⁰, однієї до власного перекладу «Венеціанського купця» та німецькомовної студії «Шекспір в українців»³¹. Він був обізнаний із тогочасними дослідженнями про Шекспіра англійських, німецьких і данських критиків, з якими полемізував у власних нарисах про англійського драматурга. У своїх статтях І. Франко із захопленням говорив про шекспірівські образи як «неповторні, індивідуалізовані особистості у їхньому внутрішньому рухові», зокрема і про жіночі образи у Шекспіра, які «становлять новий тип жінки доби Ренесансу»³²; аналізував архітектоніку шекспірівських п'єс, акцентуючи таку їхню особливість,

²⁸ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 123-131.

²⁹ Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 116.

³⁰ Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Том 32 : Літературно-критичні праці (1900-1902). – Київ : Вид-во “Наукова думка”, 1982.

³¹ Франко І. Шекспір в українців / Іван Франко // Франко І. Зібрання творів у 50-ти томах. Том 34 : Літературно-критичні праці (1902-1905). – Київ : Вид-во “Наукова думка”, 1981. – С. 379–385.

³² Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 135.

як побудову дії на розкритті характерів. Творчість Шекспіра, за словами М. Шаповалової, «була одним із орієнтирів для Франка-драматурга»³³.

Не оминає увагою у своїй монографії М. Шаповалова і питання «Шекспір – Леся Українка», зазначаючи, що зацікавленість поетеси англійським драматургом була зумовлена полемікою, яка точилася навколо перших українських перекладів його творів. Найбільше враження на Лесю Українку мали трагедії: найчастіше вона зверталася до «Гамлета» і «Короля Ліра», де вирували «характери сильних пристрастей і великого філософського узагальнення, напружений драматизм, високе мистецтво володіння поетичним словом»³⁴. Протягом другої половини 90-х рр. ХІХ ст. Шекспір присутній у її листах до близьких, у статтях, де роздумує про місце і значення Шекспіра в історії літератури. Вплив Шекспіра, як пише М. Шаповалова, «позначився на загальних принципах драматургії Лесі Українки і виявився у безпосередньому звертанні її в художніх творах до Шекспірових мотивів, образів і прийомів»³⁵, творчо засвоєний він і в ліриці. Що ж до перекладацької діяльності Лесі Українки, зокрема її перекладу «Макбета», то М. Шаповалова говорить про певні емоційні втрати, але чіткість перекладу і природність його мови³⁶.

Досліджено у монографії і місце Шекспіра у творчості Миколи Вороного та роль Вороного в історії українського шекспірознавства. Шекспірове слово, як показує на прикладах М. Шаповалова, присутнє як епіграф або прихована ремінісценція у ліриці Вороного³⁷. До осмислення Шекспіра він звертається і в циклі статей

³³ Там само. – С. 142.

³⁴ Там само. – С. 145.

³⁵ Там само. – С. 148.

³⁶ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 155-157.

³⁷ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 158.

«Театр і драма» (1913), де висвітлює питання теорії драми і театру, еволюції драматургічного жанру в Європі. Серед особливостей Шекспірової драми Вороний називав її національний характер і загальнолюдський зміст, а також уважав Шекспіра засновником драми характерів, адже саме розкриття характеру стає центром драматичної колізії.

У третьому розділі монографії М. Шаповалової розглянуто українське радянське шекспірознавство, яке характеризується більш широким, порівняно з попереднім періодом, інтерпретаційним діапазоном, та про переклади шекспірівських п'єс і сонетів у радянський період. Серед українських шекспірологів того часу, які досліджували особливості творчого методу і поетики Шекспіра, а також різні аспекти історії сценічного втілення його драм в Україні, історії перекладів українською мовою і творчого засвоєння українськими письменниками, авторка називає С. Родзевича, О. Білецького, А. Шамрая, А. Гозенпуда, І. Ваніну, Н. Модестову тощо, до праць яких звертається, вибудовуючи власне дослідження. Серед перекладачів вирізняє Дмитра Паламарчука, який здійснив перший повний український переклад сонетів Шекспіра, що був опублікований у 1966 році; та Бориса Тена (Миколу Хомичевського), чий переклад трагедії «Антоній і Клеопатра» на момент виходу монографії ще залишався у рукописі. А також таких майстрів художнього перекладу як поети Максим Рильський³⁸, який здійснив переклад Шекспірових драм «Король Лір» і «Дванадцята ніч», Микола Бажан³⁹ з його перекладом «Бурі» і Василь Мисик⁴⁰, який переклав трагедію «Тимон Афінський». При цьому їхня індивідуальна поетична творчість, як наголошується у дослідженні, виявляє постійне звернення

³⁸ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 170-192.

³⁹ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 192-197.

⁴⁰ Див.: Шаповалова М. С. Шекспір в українській літературі. – С. 197-201.

до шекспірівських мотивів і образів, що вражали українських митців поетичного слова своєю багатогранністю та емоційною силою.

Наводячи багатий фактичний матеріал – листи, рукописи, статті, переклади, – М. Шаповалова у монографії «Шекспір в українській літературі» артикулювала кілька важливих положень. По-перше, те, що англійський бард впродовж століть залишається «своєрідним інтелектуальним натхненником, чия постать і творча спадщина стимулюють подальше розгортання мисленнєвої стихії та естетичних пошуків»⁴¹, зокрема й українських митців слова, слугуючи джерелом ідейного, тематичного і жанрового збагачення української літератури. По-друге, те, що україномовна шекспіріана – невід’ємна частина української культури, зокрема концепції розвитку національної літератури і літературної мови у ХІХ–ХХ століттях, коли Україна була частиною двох імперій – Російської та Австро-Угорської, а згодом Радянського Союзу. По-третє те, що вибір українськими письменниками саме тих чи інших творів для перекладу, переробки, критичної рецепції або ж образних аналогій у власній творчості відображав ті ціннісні смисли, що були значимими для української культурної свідомості на певному етапі історичного розвитку. Отже, монографія М. Шаповалової показує, наскільки близькою була українська культура до світової, а головне – яке важливе значення для розвитку української літератури і театрального мистецтва мала рецепція Вільяма Шекспіра в ХІХ – першій половині ХХ століття.

⁴¹Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : автореф. – Київ : Ін-т літ. ім. Т.Г. Шевченка, 2011. – С. 1.

УДК: 821.111Шек/221

Жлуктенко Наталія
(Київ)

**«Зимова казка»:
текст у контексті доробку Шекспіра**

Актуальність інтерпретації драми Вільяма Шекспіра «Зимова казка» обумовлена сучасним станом критичної дискусії про пізній етап творчості автора, інтерес до якого пожвавився на початку XXI ст. Мета розвідки – наголосити на тих елементах структури твору, які свідчать про органічну єдність «Зимової казки» з іншими творами Шекспіра, та віднайти риси їх новаторства. В такій перспективі розглянуто концепт влади, мотиви дружби, кохання, ревності. У розвитку центральної для Шекспіра проблеми особистості виявлено зв'язок з провідними темами для його творчості, але й контамінацію контрастних проявів людських характерів, різкі зміни інтонаційного модусу, що підтверджує оцінку жанрової природи п'єси як трагікомедії. Наголошено, що історичні алюзії в «Зимовій казці» залишаються предметом наукової полеміки. Доведено, що в сучасному культурному контексті історизація у змалюванні контактів та конфліктів між Богемією та Сицилією провокує постановників до іронічної гри зі звичним для п'єс Барда мотивом екстериторіальності. Філософський мотив Часу в драмі так само імплементований двоїсто: в ньому середньовічний символізм поєднується з притаманною пізній творчості Шекспіра діалектикою вибору героями своєї ідентичності.

Ключові слова: Шекспір, п'єса «Зимова казка», концепт влади, мотив спокути, історизація, мотив Часу.

Постановка драми Вільяма Шекспіра «Зимова казка» Львівським академічним театром імені Леся Курбаса під час коротких гастролей в грудні 2016 року на сцені Молодого театру в Києві не залишила байдужими ні широкий загал

глядачів, ні фахівців – театрознавців та літературознавців. Театр, який здійснив постановку цієї раніше не інсценізованої в Україні п'єси, – переможець Міжнародного конкурсу «Невідомий Шекспір» 2015 р. Успіх проекту забезпечили співпраця молодого талановитого режисера Євгена Худзика, британського сценографа і художниці по костюмах Мінглу Вонг, колективу театру імені Леся Курбаса та всебічна підтримка Британської Ради в Україні.

Донедавна у вітчизняному шекспірознавстві пізнім драмам В. Шекспіра (за виключенням «Бурі») приділяли набагато менше уваги. Заважали стереотипи рецепції: увесь комплекс п'єс 1610-х рр. не корелював із канonom інтерпретації Шекспіра як радянського, так, власне, і пізніших часів. Химерні сюжети, дивні, часто непослідовні вчинки персонажів, невизначені кінцівки не відповідали ні парадигмі поширеного тоді так званого «ренесансного реалізму», ні традиційному переліку «титанічних образів Шекспіра». Тож в українському театрі «Зимову казку» ніколи раніше й не інсценізували.

Заважало популяризації пізніх драм ще одне рецептивне кліше – поширена у деяких західних, зокрема англійських джерелах думка, що наприкінці творчого життя Шекспір втомився, втрачав талант, розчарувався в ідеях трагічного гуманізму. Творець «Зимової казки», справді, мав усі підстави втомитися: він писав давно і багато, ставив свої п'єси, іноді навіть грав у них. Літературних агентів ж бо не мав – коли б вони були, не існувало б мабуть шекспірівського питання...

П'єси Шекспіра пізнього періоду справді мають інакшу спрямованість і сприймаються по-іншому. Генії ж бо, як і прості смертні, усвідомлюють плинність часу, як історичного, так і свого власного. Шекспір у доробкові 1610-х підводить підсумки тому, що зробив сам, і підбиває підсумок того драматичного часу, свідком якого він був. У його п'єсах, як і раніше, велелюдно: серед

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

дійових осіб бачимо людей різного віку, статі, представників інших народів і племен, осіб різного соціального рангу. Персонажів пов'язують драматичні стосунки, гострі конфлікти й суперечності, сюжети ж п'єс – складні й надзвичайно цікаві. Погляньмо, як розвиваються у пізньому доробкові Шекспіра (головно, у «Зимовій казці»), традиційні для автора мотиви.

Концепт влади – наскрізний для всієї творчості автора – є одним із провідних і в пізніх творах, але представлено його у своєрідній перспективі. Спроба узурпації влади як важливий чинник драматичного конфлікту може залишатися у передісторії п'єси (так буде, наприклад, у «Бурі»), або набирати трагіфарсової конотації, як-от інтриги Королеви у «Цимбеліні». Акценти у реалізації боротьби за владу в пізніх п'єсах максимально зосереджені на особистісних рисах головних учасників боротьби: попри всі зловісні асоціації, персонажі хронік і трагедій (Ричард Глостер, Макбет, Едмунд у «Королі Лірі») докладали надзвичайних зусиль, аби захопити та втримати владу. У пізніх же драмах перед очима глядачів проходить низка загалом безталанних правителів, які не мають енергії чи сили до правління. «Зимова Казка» – не виключення; навіть Поліксен, хоч начебто й має якісь риси ідеального короля казкової Богемії, мудрого й справедливого, та зберігає їх лише доти, поки спадкоємець Флоризель не виходить з-під його контролю. Тоді різко міняється і тактика, й риторика володаря: сучасні погони на плечах Поліксена у спектаклі Львівського академічного театру імені Л. Курбаса – надзвичайно вдала деталь сценографії.

Звернемося до моральних концептів – як розкривається в пізніх драмах *мотив дружби*? Одна з головних ціннісних категорій Шекспіра, юнацька дружба всебічно та постійно актуалізована автором. У ранніх комедіях, у «Двох веронцях» та «Сні літньої ночі», її

випробовує на міцність почуття любові. Дружба Ромео і Меркуціо постає міцною, мов криця, але підсумком її у передсмертному стогоні-проклятті озветься остання репліка Меркуціо: «Чума на ваші два роди!...» Гамлет і Лаерт зростають разом, та дружба – фантом у їхніх стосунках; ще більше вона знівельована в лінії Гамлета та Розенкранца з Гільденстерном. Дружній зв'язок Леонта і Поліксена так само непевний. Правда, в «Зимовій казці» Шекспір випробовує й інші варіанти цього мотиву: за прикладом благородного Кента, втілення вірності й честі у «Королі Лірі», автор аналізує дружбу як служіння в історії відданого придворного Каміло. Останній не підкориться ганебному й підступному наказу Леонта отруїти Поліксена. Втім, той самий Каміло, тепер – вірний васал Поліксена, готовий на будь-які інтриги, аби повернутися на рідну Сицилію...

Мотив дружби в пізній драмі таким чином проблематизується, а от *мотив кохання* у Шекспіра завжди перемагає – найперше це стосується жіночих образів. Імоджен у «Цимбеліні» її коханий Постум засуджує на смерть, та вона, сповнена великодушності й любові, не тримає на чоловіка зла й у фіналі перша робить крок до примирення з ним. Подібним чином і у «Зимовій казці» королева Герміона (дочка загадкового «російського царя» й до смерті – вірна Леонтові дружина) зазнала від знавіснілого від ревнощів чоловіка зневаги й приниження, але після 15-ти років розлуки відроджується, аби прийняти каяття Леонта й разом з ним пережити радість зустрічі з втраченою донькою.

Серед казково-символічних змін жіночих образів у «Зимовій казці» особливої уваги вартий образ Поліни. Ця фрейліна Герміони неймовірним чином із ролі другого плану перетворюється на магічного режисера подальших перипетій драми. Саме вона рятує Утрату в момент її народження, хоч і наражає дитину на смертельний ризик

й заплатить за спасіння Утрати життям власного чоловіка. Поліна рятує Леонта від його тіньового «Я», вона ж повертає до життя Герміону. В контексті п'єс останнього періоду образ Поліни провіщає появу іншого Шекспірівського мага – Просперо. Зважмо до того ж, що у Поліни немає Арієля з духами, мудрих книг, магічного жезла: але вона сповнена рішучості й упевненості, бо діє і перемагає в ім'я любові – любові до життя.

Повернемося в характеристиці любовної лінії до Леонта: в його початковій метаморфозі очевидно резонує шаленство Отелло через *ревнощі*. У «Зимовій казці» Шекспір торкається набагато глибшого первня у мотивації цієї руйнівної пристрасті. Ревнощі Отелло вміло розпалював Яго, вони зумовлені його маніпуляціями, помстою й заздрістю у параметрах суто чоловічого світу. Леонт же сам занурює себе у химерний, біснуватий світ зневіри й ненависті: з нічого виникає той нищівний потік жорстоких образ і абсурдних вчинків, що будуть наслідком його шаленства. Шекспір чутливий до підсвідомої природи людини не менше, ніж Фройд, тому останній буде постійно апелювати до Шекспірових образів; втім, натяків на дитячі травми чи комплекси у Леонта в Шекспіровому тексті немає. У драматичній історії короля Сицилії насамкінець постане *мотив спокути*, довгої і щирої, бо світ, який створив для нас Данте і Шекспіра, сповідував саме цей мотив, і вочевидь, автор «Зимової казки» уповні йому довіряв.

Шекспірівський всесвіт неможливо уявити поза Історією, – античною, біблійною, сучасною. На початку ХХІ ст. читачі й глядачі звикли, що у репрезентації Шекспіром історичного процесу всім авторським задумам, включно й пізнім драмам, притаманна повна творча свобода – згадаймо фантастичні перипетії навколо острову Просперо у «Бурі» або не менш неймовірний факт битви британців з римлянами в «Цимбеліні»...

Шекспірівський дискурс нашого часу органічно сприймає експерименти Барда з історією, осучаснення минулого заради розкриття універсального змісту людського.

Отже, надійним ключем для розкодування текстів Шекспіра та їх сучасних пере(про)читань найчастіше обирають новий історизм, його стратегії та практики. І все ж було б невірно не зважати на те, що в екстериторіальному світі, в якому існують персонажі пізніх драм, зокрема й «Зимової казки», чимало знаних шекспірознавців шукають і віднаходять риси суспільних процесів власне доби Шекспіра.

З відносно нових джерел варта уваги розвідка про пізні драми Шекспіра англійської дослідниці Френсіс Єйтс¹: вона, щоправда, шукає прямих відповідників між колізіями п'єс і реаліями правління короля Якова I. Ф. Єйтс, схоже, поділяє сподівання деяких сучасників Барда на відродження миру й гармонії шляхом зміцнення королівської влади. На матеріалі «Зимової казки», ще в часи святкування 400-літнього ювілею Шекспіра Чарльз Барбер² подав аналіз проблем драми, в якому співвідносив вигаданий світ Богемії і Сицилії з англійською соціальною історією початку XVII ст., і в тому ще й посилався на низку авторитетних шекспірознавців. Цікаво, що Ч. Барбер і його однодумці в соціальному просторі драми фокусували увагу саме на опозиції «палац і село», яка в пізній інтерпретації представлена набагато глибше, ніж у пасторальних мотивах раннього Шекспіра. В контексті культурної

¹ *Йейтс Ф.* Последние пьесы Шекспира: Новый подход (главы из книги «Вокруг Шекспира») [Электронный ресурс] / Пер. с англ. Л. Мотылевой и Л. Мотылева // Новое литературное обозрение. – 1999. – № 35. [Режим доступа]: <http://magazines.russ.ru/nlo/1999/35/shek.html>.

² *Барбер Ч.* «Зимняя сказка» и общество времен Якова I. / Пер. Э. Медниковой // Шекспир в меняющемся мире. Сб. статей. / Пер. с англ. – М. : Изд-во Прогресс, 1966. – С. 300-327.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

події, яка привела нас на це обговорення, історизація суспільного процесу в «Зимовій казці» – це доказовий науковий чинник правомірності вибору театром імені Курбаса саме цієї драми і пере(про)читання її засобами модернізації історичних подій.

Екстериторіальність в сучасній версії постановки «Зимової казки» додаткових аргументів на захист не потребує. Шекспір сам постійно вдавався до такого мистецького вибору – вибудовував прямі чи опосередковані аналогії між загадковою Ілірією «Дванадцятій ночі» та Італією, чи будь-яким іншим середземноморським чи приморським простором; між Італією й Англією, між метрополіями й колоніями, давніми й сучасними йому... Чому ж бо Богемії «Зимової казки» не постати перед глядачем у вигляді Галіції-України? Найбільш консервативним критикам такої метаморфози нагадаємо: історизація та гра з простором у Шекспіровій драматургії має два вектори рецепції, принаймні, для цільової аудиторії: він провокує до аналогій із власним часопростором й так формує простір універсальний.

Філософську складову в «Зимовій казці» можна розкривати по-різному, – звертатися до філософських ідей доби Ренесансу чи нашої сучасності, шукати паралелі між інтерпретацією головних для шекспіросфери філософських концептів у п'єсах автора різних періодів та жанрів. Будемо лаконічними й згадаємо справді новаторське Шекспірове рішення, яким він (власне, «режисерським» прийомом) допоміг своїм сучасникам прийняти задуманий і реалізований ним у «Зимовій казці» розрив у єдності сценічної дії. За традицією середньовічного театру й характерними для нього формами символічного, Шекспір увів у текст образ Часу, який в інтерлюдії поєднує не лише «розділені морем» й п'ятнадцятьма роками Богемію і Сицилію, а

людей, про яких він розповідав, і тих, до яких звертався у своєму часі та продовжує звертатися в нашому.

Цей унікальний монолог не лише підкреслив всевладдя Часу, що не розрізняє володарів чи простих смертних. У тексті «Зимової казки», як і в усьому Шекспіровому спадкові, що існує нині у «відкритих» формах літературної рецепції, кінематографії та театральних проєкцій, цей монолог нагадує: є кілька версій прийняти повороти й виклик Часу. Можна стоїчно й тихо визнати свою залежність від власної та історичної долі, або зважитись на бунт проти нав'язаної соціальної ролі, відмовитись від маски, яку мусив носити. Врешті, можна розгорнути свій вибір у часі: ставати собою; кинути виклик несвободі; жити своїм життям, співати свої пісні, пережити порив діонісійської пристрасті чи дослухатись до голосу розуму. Але творячи свою «Зимову казку», пам'ятати про відповідальність – перед Часом і людьми. Учасникам Курбасівського проєкту 2016 року це вдалося найкращим чином.

УДК: 82-4:821.111(497)

Лазаренко Дар'я
(Софія, Болгарія)

**«Прекрасний маленький гобелен»:
історія одного осіннього листочка,
равлика і Вільяма Шекспіра в книзі
Александра Шурбанова «Проба» (2016)**

Ця рецензія – літературно-критичний есей – має на меті познайомити читача з книгою болгарського письменника, перекладача і шекспірознавця Александра Шурбанова «Проба» (2016, Сіела), під обкладинкою якої зібрані есе-роздуми, вірші і літературознавчі спостереження. В центрі уваги статті – оригінальний, синергетичний підхід болгарського вченого до ключових питань, структуруючих шекспірівський дискурс: шекспірівського питання, таємниці Шекспірової геніальності, специфіки еволюції творчої манери драматурга і сучасної рецепції його творів.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, шекспірівське питання, шекспірівський дискурс, рецепція, есе, метафора, метафорична конкретизація, афоризм*

Обкладинка паперового мешканця книгарні має лише декілька секунд аби привабити потенційного покупця, змусити майбутнього читача зупинити погляд на зшитку засіяних літерами листків і замислитись над тим, які відповіді або – ще краще! – питання очікують на нього у чорно-білих хащах, що ховаються за нею. Обкладинка¹

¹ Ознайомитись з обкладинкою книги, а також прочитати уривки мовою оригіналу можна на сайті порталу «Культура», <https://kultura.bg/web/%d0%be%d0%bf%d0%b8%d1%82/>.

книги Александра Шурбанова² «Проба» (2016, Ciela)³, створена Івою Сашевою, має небагато шансів привернути увагу любителів бестселерів або шукачів гострих літературних відчуттів. Проте, цей невеликий образотворчий шедевр обов'язково зацікавить вдумливого читача, читача-філософа, книжкового детектива і літературного естета, а також будь-якого замріяного мандрівника, невиправного ідеаліста, невиліковного романтика і, зрозуміла річ, літературознавця. На обкладинці книги намальований жовто-рудий осінній листочок, схоплений у той самий момент, коли він із олівцевого скелету впевнених, ритмічних чорних ліній перетворюється на акварельне свято кольору і живої фактури. А олівцева лінія, що дала йому життя, тікає кудись на зворотній бік обкладинки, де перевтілюється у розірвану нитку намистин. Цей малюнок – метафора, і водночас загадка, розгадати яку зможе тільки уважний читач. Запропонована розвідка не ставить за мету розвіяти таємничі чари книги професора Шурбанова, але важко утриматися від того, щоб хоча б поверхово торкнутись метафоричного шару малюнку, адже саме обкладинка не дає розлетітись у різні боки окремим листочкам книги, міцно тримаючи їх під одним «дахом».

Серед інших смислів, листочок на обкладинці має й символічний смисл, адже він уособлює стисле есе-

² Професор Александр Шурбанов – видатний болгарський філолог, шекспірознавець, письменник, поет, перекладач художньої літератури і педагог. Він є автором численних літературознавчих досліджень, одинадцяти поетичних і семи есеїстичних збірок, перекладів творів англійських та американських письменників, в тому числі великих трагедій В. Шекспіра «Гамлет», «Король Лір», «Макбет» і «Отелло», а також роману Дж. Апдайк «Гертруда і Клавдій». Однією з найвідоміших шекспірознавчих робіт Александра Шурбанова є книга «Painting Shakespeare Red: An East-European Appropriation» (2001), написана у співавторстві з іншим відомим болгарським шекспірознавцем Бойкою Соколовою.

³ Шурбанов А. Опит. – София : Ciela, 2016. – 217 с.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

спостереження, жанр, у якому написана книга. Взяті разом, ці різнокольорові, яскраві, маленькі і, здавалося б, поодинокі листочки складають велике дерево – дерево життя, під кроною якого перехожі проходять, не підіймаючи голови, не помічаючи тієї неочікуваної розкоші й краси, що приховується від погляду у найбільш помітному місці. Тож, серед іншого, листочок – *«прекрасний маленький гобелен, від якого я не можу відвести очей»*⁴ – символ повсякденності, тих дрібниць, прекрасних і майстерно прихованих, які автор має дивовижний дар помічати і вплітати у своє масштабне полотно разом із загальноцивілізаційними філософськими спостереженнями, гострою соціальною критикою і літературознавчими етюдами.

Суперстислі оповідання і есе наразі увійшли до моди – в тому числі у Болгарії, де у 2018 році Георгій Господинов, один з найяскравіших авторів сучасної болгарської літератури, опублікував книжку з промовистою назвою *«Усі наші тіла. Суперстислі історії»*⁵. Суперстислі історії Господинова і суперстислі есе Шурбанова позначені ювелірною відточеністю стилю, незрівняним почуттям гумору і метатекстуальною багат шаровістю структури. Проте, якщо Господинов майже завжди залишається вірним вихідній обіцянці дотримуватися жанру «суперстислої історії», що триває одну-дві сторінки, то Шурбанов почувається абсолютно вільним у своїх експериментах. Він поєднує поезію і прозу (що часом несподівано перетворюється на поезію), афоризми і нариси, спогади, розмисли, риторичні запитання та історії. Іноді межа між ними настільки умовна, що читач відчуває її лише завдяки білому полю, яке розділяє два есе. Іноді ж навпаки – несхожість і навіть певний антагонізм двох

⁴ Шурбанов А. Опит. – София : Ciela, 2016. – С. 151.

⁵ Шурбанов А. Опит. – София : Жанет 45, 2018. – 139 с.

сусідніх есе породжує додаткові, неочікувані смисли. І хоча формат виглядає як данина сучасності, епосі суперстислого письма, що панує у кіберпросторі соціальних мереж, по суті, така стислість форми – це потужність стиснутої пружини, яка запускає механізм, подібний поетичному. Кожне есе – це відповідь на певне питання, або навпаки – питання без відповіді. Книга розпочинається словами «*ПИТАЮ СЕБЕ*»⁶. Живий інтерес до літератури і життя, жага пошуку, відкриття і бажання поділитися новим знанням – очевидні імпульси для її створення. Кожне (вербалізоване чи ні) питання запрошує до вдумливого, повільного читання, спільного розмірковування і смислотворення. А стисла форма залишається лише вершиною айсберга, який відкриється очам читача, готового для діалогу.

Структура цього діалогу ретельно виважена автором, ідеально збалансована, але зроблено це так майстерно, що читач майже не помічає авторського диктату, рухаючись з легкістю від розмислів над гостро-соціальними проблемами сучасності до філософських медитацій і пошуків місця людини у Всесвіті, від замріяного милування красою навколишнього світу до надивовижу проникливого шекспірознавчого аналізу. «Проба» – це інтелектуальна подорож-розмірковування: від загальноцивілізаційних проблем до сучасного болгарського суспільства, до особистої історії Александра Шурбанова, яка тісно переплетена з вдумливими рефлексіями щодо освіти, науки, мистецтва.

Стилю Шурбанова властива неймовірно багата палітра художніх засобів. Особливо цікаві метафори, які автор – як справжній педагог з багаторічним досвідом – використовує в якості наочних моделей: «Ось як це працює», ніби каже він читачеві. Приміром, говорячи

⁶ Шурбанов А. Опыт. – София : Ciela, 2016. – С. 9.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

про радянський соціально-культурний спадок, Шурбанов пише: *«Ми люди, які жили в тіні стіни. Стіна впала, але тінь все ще на наших обличчях»*⁷. Шурбанов ефективно реалізує стратегію, яку він сам напівжартівливо називає Шекспіровим «антиноміналізмом» та «підтримкою реалізму», наводячи у приклад сонет 66 і велику трагедію «Макбет»⁸. Вченого вражає дивовижна здатність Шекспіра до метафоричної конкретизації / опрідметнення абстрактних понять, що призводить до повної інтеграції духовного і матеріального буття, яка відбувається через *«подолання вікової дихотомії, закладеної в основу західної релігії та філософії, та надання космічних вимірів усьому, що відбувається в людському світі»*⁹. Метафори, які використовує Шурбанов з метою поєднання духовного і матеріального начал, часто природні, знайомі, буденні, обертаються до читача прихованим до цього моменту боком, відкривають нові смисли, як-от, приміром, коли автор порівнює своє життя із засніженим парком, стежки якого вкриті кригою, і ліричний герой обирає нетоптану, важку стежку, аби не впасти, слідуючи за більшістю¹⁰, або ж жаліється, що його бритва занадто гостра, а шкіра занадто ніжна – у прямому та переносному сенсі¹¹. Інші ж образи більш поетичні, драматичні, неочікувані. Метафорично насичені рядки *«Я пляшка / викинута розбитим кораблянином / в безпам'ятну колиску хвиль. / А море, / здається, не має берегів»*¹² обов'язково викликають у шекспірознавців цілу низку асоціацій, а у широкого читацького загалу – захоплення їх потужною

⁷ Там само. – С. 16.

⁸ Там само. – С. 187-188.

⁹ Там само. – С. 188.

¹⁰ Там само. – С. 64.

¹¹ Там само. – С. 65.

¹² Там само. – С. 67.

експресивною силою. Метафора у Шурбанова має два обличчя – когнітивне і поетичне.

Інший аспект стилістики твору – це його органічна афористичність. Часто афоризм стає такою собі «вишенькою на торті» есе, але буває, що саме есе вміщується в рамки афоризму, поступово розгортаючись у свідомості читача квіткою китайського чаю. Приміром, Шурбанов пише: *«Нахабність філолога, який взявся до поетичного перекладу, схожа на нахабність геометра, який уявляє, що він може стати художником, тому що навчився креслити»*¹³. За цими іронічними рядками приховані десятки років перекладацького, перекладознавчого, літературно-критичного і письменницького досвіду автора. Родзинка ж афоризму полягає у тому, що Шурбанов водночас застерігає перекладачів-початківців, але також і провокує їх, підбурюючи до дії, кидаючи виклик їхнім амбіціям.

Якщо мене б запитали, про що написаний Шекспірів «Гамлет», то я – з вищезгаданою «нахабністю філолога» – відповіла б, що він про те, як це, бути людиною. Книга Шурбанова присвячена цьому ж питанню: як це, бути людиною. Відповідь професор Шурбанов шукає у власних спогадах, спостереженнях і у Шекспірових творах. Бути людиною – це бути прекрасним у власній недосконалоості, бути справжнім, живим, сповненим протиріч і сумнівів. Шурбанов пише: *«Як би вона не відгороджувалась від світу равликовим будиночком, людина залишається кінець-кінцем голою під відкритим небом, під дощем і на вітрі. І так вона перестає бути равликом. Стає людиною. Про це нам говорить Шекспірів «Король Лір»»*¹⁴. Справжня література визначається Шурбановим так само, як і справжня людина: *«Безсмертні драми Шекспіра, можливо, саме*

¹³ Там само. – С. 193.

¹⁴ Там само. – С. 105.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

тому безсмертні, що вони сповнені недосконалостей, внутрішніх суперечностей, нерівностей»¹⁵. У своїй книзі Шурбанов намагається вхопити та показати світ таким, яким його можна побачити і крізь призму Шекспірових творів – нерівним, неідеальним, строкатим, сповненим хаосу і гармонії, краси і протиріч.

Книга містить цілий розділ, присвячений виключно Барду, але шекспірівською інтертекстуальністю просякнуті також і більшість інших її текстів. Шекспір для Шурбанова – органічна і напрочуд важлива складова світу, в якому він живе і творить, а отже – органічна частина текстової тканини. Красномовним є вірш «Після Меркуціо»¹⁶, що є реплікою у розмові з читачем про вічні теми дорослішання, старіння, невпинного плину часу і невідворотності смерті.

Після Меркуціо

*Коли ми були молодими і здоровими
і вічними
і жартували зі смертю,
ми не відчули, як вона ковзнула
поміж нами
як тінь хмарини,
і раптом стала реальною.
Ми не бачили її обличчя,
просто знали,
що вона вже тут
і не має почуття гумору¹⁷.*

Що стосується розділу, присвяченого Шекспіру, то його можна було б розгорнути у цілу книгу. Питання, які структурують текст розділу, за своєю природою є масштабними, філософськими, загальноцивілізаційними, а авторська думка, що веде читача за собою, – системною,

¹⁵ Там само. – С. 155.

¹⁶ Там само. – С. 76.

¹⁷ Переклад Д. Лазаренко.

глибокою і потужною. Вона рухається від дилем, які хвилюють широкий загал, до більш вузьких шекспірознавчих проблем, які, тим не менш, не здаються читачеві нудними або відірваним від реальності (Шекспір і є для Шурбанова сама реальність, «сіль землі»).

Для початку автор обирає мабуть найбільш дискусійне питання шекспірознавчого дискурсу – Шекспірівське питання, відмітає усі можливі класичні й антистретфордські здогадки та дає навмисно провокаційну відповідь: *«Нам залишилося лише одне можливе рішення: Шекспіра ніколи не існувало. Це суто і просто колективна мрія людства про якесь надлюдське самопізнання, саморепрезентацію та самовираження»*¹⁸. Висловлений Шурбановим парадокс – витончений й іронічний, втім він доволі повно і об'єктивно відкриває читачеві сутність рецепції образу Шекспіра, невпинного пошуку його справжнього обличчя: наш Шекспір – це ми самі, це дзеркало, що відбиває пошуки індивідом / суспільством / цивілізацією власної ідентичності.

Проте, сам автор не зловживає когнітивним потенціалом постаті драматурга заради ефектності цілком правомірних висновків. Для нього Шекспір в першу чергу – людина, потім – митець, і вже лише після цього – метафора. Шурбанов не сприймає пустого теоретизування з приводу Шекспірової незрівнянної і тому дивовижної геніальності. З вибачливою посмішкою, він відкидає усі антистретфордські версії і теорію колективного авторства (*«Начебто множинність авторства може пояснити винятковість чиєїсь творчості»*¹⁹). Його Шекспір – живий і справжній, це людина і особистість, радше ніж загадка, монумент, класик.

А втім, чи є щось більш загадкове, ніж людина? Дивовижна сутність людського буття тісно пов'язана у

¹⁸ Там само. – С. 182.

¹⁹ Там само. – С. 182.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Шурбанова з дивом Шекспірового генія: *«Хіба ми не бачимо, як художник стає більш зрілим і мудрим разом зі своїми персонажами, як він стає усе глибшим і сумнішим? Ні, частина того дива, яким є Шекспір, полягає в тому, що він – реальна людина, як і всі ми, але людина набагато більш високого ніж наш рівня сприйняття та свідомості»*²⁰. Шурбанов робить Шекспіра ближчим нашим сучасникам, не зводячи його з п'єдесталу, без нігілістичного пафосу та постмодерної фамільярності, за якими, здається, іноді приховується просто страх серйозної розмови про вічні речі. В епоху панування симулякрів і кризи метанаративів така розмова, як відомо, багатьом видається недоречною і непотрібною.

Шекспір Шурбанова сучасний, але не є нашим сучасником. Він гармонійно вписаний у палітру власного часу, «плоть від плоті» англійського Ренесансу, про який вчений пише з глибоким розумінням: *«Коли порівнюєш образи, намальовані Чімабуе і Джотто, а також безіменним Боянським майстром, з тим, що їм передуює і прикрашає віттарі та іконостаси по всій Візантії, одразу впадають в око окремі риси їх святих. Ніби раптом – після нескінченного мертвого простору релігійних конвенцій – ми ввійшли у сяючий світ живого життя, від застиглої традиційної іконографії перейшли до захоплюючої різноманітності реальності, від дивного і незрозумілого минулого ми перенеслись у відому нам сучасність, і ми впізнали у наших предках подібних до нас людських істот»*²¹. Так само, як святі на полотнах ренесансних митців залишаються святими, але водночас стають ближчими і зрозумілішими для тих мирян, що захоплено дивляться на геніальні фрески, так і Шекспір у Шурбанова – це все ще ікона літературного іконостасу,

²⁰ Там само. – С. 183.

²¹ Там само. – С. 140.

але «жива», ренесансна ікона, наділена індивідуальними, людськими рисами, правом на помилки і протиріччя.

В одному з есе²² автор змушує читача замислитись над тим, що б було, якби Шекспір раптом опинився у сучасному світі. Поряд із сумною та іронічною посмішкою у бік інтерпретаторів і редакторів ми бачимо тут теплий і м'який гумор. Так жартувати можна лише про когось, кого справді добре знаєш і любиш. Драматург здивовано оглядає стан сучасного шекспірівського дискурсу, але нарешті кидає: *«А тепер подумаємо, де приємно провести вечір – ось в чому питання»*²³. Але відповідь на це здавалось би буденне питання не так легко знайти. За Шурбановим, по-справжньому вдома себе можна відчути тільки у межах власної доби або ... в театрі!²⁴

Саме близьке знайомство з Шекспіром і безумовна любов до його творів, що стали справжнім домом для Александра Шурбанова, уможливають масштабність його узагальнень, які охоплюють усе жанрове розмаїття Шекспірового доробку. Вчений прослідковує творчу еволюцію драматурга *«...від зовнішнього до внутрішнього, від інтриги до персонажа, від передбачуваної спільноти до унікальної особистості, від спостереження за світом до самопізнання»*²⁵, відзначаючи із теплою іронією: *«Те, що наприкінці своєї кар'єри Шекспір, здається, піднімає руки і повертається до комедії із зітханням, є цікавим фактом і свідчить, що він, зрештою, був такою самою людиною, як і усі ми»*²⁶.

Таємниця геніальності Шекспіра, на думку болгарського науковця, полягає в унікальному поєднанні

²² Там само. – С. 183.

²³ Там само. – С. 183

²⁴ Там само. – С. 184.

²⁵ Там само. – С. 185.

²⁶ Там само. – С. 185.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

у його творчій особистості драматичного і поетичного талантів. Покликання Шекспіра, зауважує А. Шурбанов, в першу чергу драматичне, він вживається в кожний образ, робить його живим, індивідуальним, навіть у сонетах і поемах, уникаючи притаманного ліриці егоцентризму. Відточений талант драматурга поєднується із незрівнянним за своєю силою поетичним генієм і – *«саме в цій послідовності»*²⁷ – породжує твори, що стали позачасовим й універсальним загальнолюдським культурним надбанням.

За спостереженнями А. Шурбанова, комедії Шекспіра залишаються вічно молодими і живими, тоді як хроніки на сьогодні майже мертві, окрім тих, що за своєю природою орієнтовані на дослідження протиріч людської природи й близькі до трагедій. Шекспірові ж трагедії неможливо перекласти сучасною театральною мовою, хоча деякі режисери й намагаються їх модернізувати, залишаючи від Шекспіра лише ім'я на афіші²⁸. Невже ми втратимо трагедії Шекспіра назавжди, коли вони перетворяться на застигли кам'яні брили з музейної експозиції, цікаві лише вузьким спеціалістам? Шурбанов пропонує єдиний можливий вихід: читати Шекспіра і намагатися зрозуміти, читати так, ніби він писав свої твори не для сцени, а для того самого уважного, закоханого у слово читача, чий образ проступає крізь сторінки «Проби», читача, що здатний з однаковим захопленням дивуватися красі осіннього листочка і геніальності великого англійського драматурга.

²⁷ Там само. – С. 187.

²⁸ Там само. – С. 185-186.

УДК 82-91: 005.745/821.111.(438)

*Москвітіна Дар'я
(Запоріжжя)*

Шекспірівська столиця Східної Європи: Конференція Європейської асоціації дослідників Шекспіра у Гданську

Огляд містить інформацію про Міжнародну наукову конференцію Європейської асоціації шекспірознавців (ESRA), що відбувалася 27-30 липня 2017 р. у Гданську. Це місто багато років вважається своєрідною шекспірівською столицею Східної Європи, адже там з 1993 року щоліта проходить Міжнародний шекспірівський театральний фестиваль, заснований професором Гданського університету Єжи Лімоном. Завдяки цьому масштабному заходу Гданськ із великого промислового міста перетворився на театральний простір. Процес цього перетворення довершило будівництво Гданського шекспірівського театру (2014, архітектор – Ренато Тоцці), в якому поєдналися сучасні технології та перевірені часом традиції.

Програма конференції включала низку різноманітних наукових і видовищних заходів: пленарні лекції, секційні засідання, панельні дискусії, майстер-класи, перегляд вистав у рамках шекспірівського фестивалю. Україну на цьому поважному науково-мистецькому заході представляли вчені із Львова, Краматорська та Запоріжжя (Український міжуніверситетський науково-дослідницький шекспірівський центр).

***Ключові слова:** Вільям Шекспір, конференція, Європейська асоціація шекспірознавців, Гданськ, театральний фестиваль*

Розташоване на по-акварельному мальовничому березі Балтійського моря, польське місто Гданськ протягом ХХ століття неодноразово опинялося у прямому світлі рампи *teatrum mundi* під час його

найдраматичніших вистав. Тут, приміром, можна згадати суперечки навколо «данцигського коридору», що стали для нацистської Німеччини одним із формальних приводів нападу на Польщу та розв'язання Другої світової війни. Значною мірою завдяки створеній на гданській судноверфі незалежній профспілці «Солідарність» став можливим потужний антикомуністичний рух 1980-х рр., який пришвидшив розпад соціалістичного табору та колапс СРСР. В останнє десятиліття минулого століття, після відходу Польщі з-під радянського впливу та остаточного прийняття нею вектору європейського розвитку, над колись буремним містом нависла була своєрідна «загроза» перетворення на буржуазний морський курорт... Втім, така кардинальна зміна амплуа цього міста, на щастя, не відбулася, адже у 1993 році Гданськ відродився з морської піни у якості шекспірівської столиці Східної Європи: саме тут був заснований перший на теренах постсоціалістичного простору Шекспірівський театральний фестиваль.

Його засновник, професор Гданського університету, шекспірознавець, театрознавець, візіонер і мрійник Єжи Лімон – дійсно унікальна людина, адже йому вдалося те, чого до нього не міг зробити ніхто: перетворити промислове місто на величезний театральний простір. Він залучив до реалізації цього амбітного задуму багатьох шанувальників Мельпомени, які з ентузіазмом підтримали його. Серед тих, хто сприяв успішному втіленню в життя мрії Єжи Лімона, слід згадати насамперед дві ключові особистості – Принца Вельського, офіційного покровителя Гданського шекспірівського фестивалю, та Ренато Ріцци – архітектора Гданського шекспірівського театру. Ця унікальна споруда зведена у 2014 році на місці середньовічної школи фехтування, подвір'я якої часто служило сценічним майданчиком, де заїжджі мандрівні

труп ставили театральні вистави. Серед них бували й гастролери з Англії. Тож цілком ймовірно, що Гданськ XVII сторіччя мав змогу побачити гру когось із акторів шекспірівської трупи, або ж стати свідком майже прем'єрної вистави, яка до того з успіхом пройшла на підмостках «Глобуса».

2017 рік став для Гданського шекспірівського фестивалю особливим, бо саме тоді вдалося поєднати дві надзвичайно знакові для європейської шекспірознавчої спільноти події – театральний фестиваль на березі Балтики і потужний науковий форум – чергову конференцію Європейської асоціації шекспірознавців (ESRA). Практика поєднання двох іпостасей сучасної шекспіріани – мистецької та академічної – не нова. На сторінках часопису «Ренесансні студії» вже неодноразово згадувався Шекспірівський театральний фестиваль у м. Крайова (Румунія), прикметною рисою якого є своєрідне злиття наукового і театального дискурсів. Цей досвід і був підхоплений та розвинутий надзвичайно креативною командою організаторів конференції, в якій під проводом професора Єжи Лімана об'єдналися літературознавці та дослідники і практики театру з Гданська, Познані, Варшави й інших наукових та мистецьких центрів Польщі.

Конференція «AnAtomizing Text and Stage» відбувалася протягом 27-30 липня, і ці чотири дні були насичені напрочуд різноманітними подіями – пленарними лекціями, секційними засіданнями, панельними дискусіями, книжковими презентаціями, майстер-класами, екскурсіями та, звичайно ж, виставами. Відомі дослідники творчості Великого Барда виступили з пленарними лекціями, присвяченими гостроактуальним проблемам, які однаковою мірою цікаві як для вчених-шекспірознавців, так і для практиків театру. Так, приміром, Пітер Голланд, автор фундаментальних

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

досліджень з історії британського театру, присвятив свою лекцію проблемам культурної пам'яті, детально висвітливши ті причини й тенденції, що призвели до «забуття» певних постановок Шекспіра і «забуття певних моментів» у постановках Шекспіра. Сучасним театральним стратегіям використання Шекспірових текстів для актуалізації злободенних подій присвятила свою доповідь Діана Гендерсон – визначна американська дослідниця англійського ренесансного театру. Про функції театральної завіси у різних постановках шекспірівських п'єс надзвичайно цікаво і експресивно розповіла польська дослідниця Малгожата Гжегожевська – авторка численних шекспірознавчих розвідок.

Кількісні статистичні дані згаданої конференції справді вражаючі: під дахом Гданського університету вдалося зібрати майже 250 дослідників із різних країн Європи. Вони брали участь у 17 семінарах, присвячених широкому спектру тем, пов'язаних із вивченням шекспірівського канону «on page and stage» – від проблем сценічного перекладу до впливу географічних факторів на сценічну інтерпретацію драматургії Великого Барда. Під час 11 панельних дискусій розглядалися окремі аспекти досліджень Шекспірового доробку в широкому театральному, кінематографічному та соціокультурному контекстах. Крім того, учасники конференції мали змогу відвідати книжкові презентації та майстер-класи для молодих дослідників і театральних діячів. Не був забутий і розважально-видовищний компонент: під час церемонії відкриття учасники конференції переглянули виставу-фантазію «Острів» за мотивами романтичної драми «Буря» (театр «Козлина пісня», Вроцлав, Польща). У наступні дні учасники конференції могли долучитися до перегляду відеOVERSII спектаклю «Г.» у постановці культового польського режисера Яна Клети та презентації нової кіноверсії «Макбета» (реж. Кіт Монкман). Звичайно

ж, науковці мали можливість переглянути й вистави, які ввійшли до програми фестивалю.

Українська делегація на шекспірівській конференції у Гданську була доволі репрезентативною як у географічному плані (учасники представляли Запоріжжя, Львів і Краматорськ), так і у тематичному діапазоні представлених доповідей. Вітчизняні шекспірознавці зосередили увагу на філософській проблематиці комедій видатного елизаветинця (С. Сушко), особливостях рецепції Шекспірового літературного доробку у творчості європейських письменників (Н. Торкут, В. Марінеско, Д. Москвітіна), специфічних рисах українського перекладу «Гамлета», здійсненого Г. Хоткевичем (Д. Москвітіна), засобах візуалізації шекспірівських образів в українській сценографії та книжковій графіці (Д. Лазаренко), а також на майстерності комедійних акторів шекспірівської доби (Г. Пастушук).

У цьому контексті варто відзначити позитивну динаміку українського представництва на подібного роду міжнародних заходах: завдяки зусиллям вітчизняних вчених – в першу чергу представників Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя), очолюваного доктором філологічних наук, професором, академіком АН ВШ України Н.М. Торкут, – Україна, нарешті, перестала бути білою плямою на світовій шекспірівській мапі, й інтерес зарубіжних колег до нашої театральної, наукової та видавничої шекспіріани продовжує невпинно зростати.

УДК: 82-91:005.745/821.111(437)

Торкут Наталія, Черняк Юрій
(Запоріжжя)

**Рецепція Шекспіра
в контексті зміни культурних парадигм
як об'єкт наукових рефлексій**

Публікація містить огляд наукових доповідей, представлених на міжнародному симпозіумі «Shakespeare in changing cultural paradigms», що відбувся наприкінці листопада 2018 року в Братиславі (Словаччина) і зібрав науковців із шести східноєвропейських країн та Великобританії. Чітка продуманість концепції та поліаспектність обговорюваної проблематики дозволили акумулювати енергію представників різних галузей шекспірознавства: літературознавців, перекладознавців, театрознавців і театральних критиків, фахівців із медіатехнологій і культурологів. Сучасна рецепція творів Шекспіра репрезентувалася у декількох вимірах: театральному (Ш. Гавлічкова-Кісова, Н. Піклі, К. Фьолдварі, А. Ковальче-Павлік), перекладному (М. Ніколаеску, Дж. Волчанов), інтермедіальному (І. Міштерова, Я. Вайлд) та інформаційному (А. Цетера-Влодарчик, Ш. Алмаші). П. Мюллер, К. Дереш та С. Шимкова присвятили свої доповіді історії шекспірівських постановок, акцентувавши увагу на специфіці інтерпретації творів Шекспіра у певних національних культурах і на тих змінах, що відбулися у царині театру після падіння у 1989 році «залізної завіси». Метатеатральність у сучасних постановках В. Шекспіра розглянули Г. Реус, Н. Торкут і Д. Лазаренко. Візуалізація наукових доповідей у презентаціях, де були представлені найбільш цікаві відеофрагменти з шекспірівських вистав або фільмів, сприяла ширшому долученню учасників симпозіуму до обговорення мистецьких інтерпретацій та глибшому розумінню творчого задуму їх авторів.

Ключові слова: Шекспір, культурна парадигма, Братислава, симпозіум, інтерпретація, метатеатральність.

Міжнародний шекспірознавчий симпозіум у Братиславі, 29-30 листопада, 2018.

Науковий форум – це завжди важлива подія у житті вченого: вона створює простір для апробації дослідницьких гіпотез, у дискусіях відшліфовуються концепції, а в процесі знайомства з доповідями колег і обговорень розширюються мисленнєві горизонти. Міжнародні наукові конференції до того ж мають ще декілька важливих позитивних моментів. Концептуально-смысловий рівень світового дискурсу з певної проблематики можна досягнути шляхом знайомства з публікаціями зарубіжних і вітчизняних колег. Втім, саме живе спілкування з учасниками цього дискурсу та взаємозбагачувальний діалог із представниками інших наукових традицій, що укорінені в різних ментально-культурних парадигмах, дозволяють відкрити нові вектори аналітики, створюють передумови для успішної імплементації перспективних підходів і методологій у нашу дослідницьку практику. Ми отримуємо можливість долучитися до зарубіжного досвіду організації наукотворчих процесів, збагачуємо власні уявлення про форми здобування і репрезентації нового знання. Незрідко це сприяє народженню нових ідей як суто теоретичного, так і науково-практичного характеру.

Саме таким за потенціалом діалогічної продуктивності та рівнем наукового обговорення заявленої проблематики став міжнародний симпозіум «Shakespeare in changing cultural paradigms», що відбувся наприкінці листопада 2018 р. в Братиславі (Словаччина). Ініціатором цього заходу, який зібрав у гостинному залі Театрального факультету Академії виконавчих мистецтв науковців із семи європейських країн, виступила професор Яна Б. Вайлд (Jana B. WILD) – знаний у світі фахівець з театральної шекспіріани, член Координаційної

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

ради Європейської асоціації шекспірознавців (European Shakespeare Research Association). Професор Яна Вайлд – авторка ґрунтовної розвідки з історії словацької рецепції «Гамлета» (“A short cultural history of Hamlet”, 2007, словацькою мовою) та фундаментальної праці про вплив Великого Барда у сучасному світі (“Shakespeare. Zooming”, 2017, словацькою мовою), а також головний редактор кількох англomовних колективних монографій, зокрема, “In double Trust. Shakespeare in Central Europe” (2014) та “Shakespeare in Between” (2018).

Організаторами заходу виступили вже згадані Театральний факультет Братиславської Академії виконавчих мистецтв, Європейська асоціація шекспірознавців та Словацька агенція з питань науки і освіти. Завдяки чітко продуманій концепції симпозіуму та поліаспектності обговорюваної проблематики він зміг акумулювати енергію представників різних галузей шекспірознавства: літературознавців, перекладознавців, театрознавців і театральних критиків, фахівців із медіатехнологій і культурологів. Сучасна рецепція творів Шекспіра репрезентувалася у декількох вимірах: театальному, перекладному, інтермедіальному (кіно і комп’ютерні технології). Візуалізація наукових доповідей у презентаціях, де були представлені найбільш цікаві відеофрагменти з шекспірівських вистав або фільмів, сприяла ширшому долученню учасників симпозіуму до обговорення мистецьких інтерпретацій та глибшому розумінню творчого задуму їх авторів. Так, приміром, доповідь головного редактора авторитетного чеського видання «Theatralia» Шарки Гавлічкової-Кісової (Šárka HAVLÍČKOVÁ KYSOVÁ) на тему «Dynamics of Evil: Two Stagings of Verdi’s Otello in the State Theatre in Brno (1967, 1989)» дозволила присутнім зануритися у світ оперного мистецтва і відчутти, як через аудіо-візуальну сценографію здійснюється вплив на людські почуття з

метою вираження ключових концептів творів Шекспіра і Верді. На думку дослідниці, яка порівнює дві постановки опери Дж. Верді «Отелло» в Державному театрі у Брно, що були здійснені Мілошем Вассербауером (1967) і Вацлавом Вежніком (1989), саме сценографія, яка інкорпорує шекспірівські когнітивні метафори у загальні концепції обох вистав, дозволяє глядачам відчувати весь драматизм руйнівної динаміки зла.

Про характер кореляції традиційних і новаторсько-експериментальних театральних технік у сучасних угорських постановках Шекспіра йшлося в доповіді «Plays and Stages Re-Imagined: Experimentation and Tradition in Shakespearean Production of Present -day Budapest Companies», яку представила президент Угорського шекспірівського комітету Наталія Піклі (Natalia PIKLI). Вона детально проаналізувала дві новітні постановки: «Венеціанський купець» (Театр ім. Одрі при Будапештському інституті театру і кіно, реж. Шандор Жотер) та «Генріх IV» (Театр Іштвана Оркеня у Будапешті, реж. Пал Мацай).

Згадана постановка «Генріха IV» (2017), до речі, стала об'єктом аналізу ще однієї учасниці симпозіуму – Кінги Фьолдварі (Kinga FÖLDVÁRY) з університету Петера Пазманя (Будапешт). У своїй доповіді «Their Past – Our Present: Re-Politicising Henry IV in Budapest» вона наголосила, що навіть історичні хроніки Великого Барда, які сучасникам драматурга були цікаві насамперед як відображення династичної боротьби навколо англійського престолу, а в наші дні, здавалося б, мають вже бути малоцікавими, ще й досі здатні збирати повні глядацькі зали та залишатися гостроактуальними. Театру Іштвана Оркеня подібного ефекту (ре-політизації імпліцитних смислів) вдалося досягти, насамперед, завдяки тому, що було обрано сучасний варіант перекладу Шекспірового тексту, мова якого легко сприймається на слух. Крім того,

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

театральна репрезентація дозволила привнести у ренесансний твір чисельні алюзії та ремінісценції, що відсилають до політичних колізій сучасної Угорщини, які легко впізнаються глядачем та надають хроніці з середньовічної англійської історії злободенного звучання.

Низка питань, пов'язаних із режисерським вибором тієї чи іншої версії перекладу шекспірового твору (сучасної чи класичної, тобто канонічної для певної культурної традиції), була ґрунтовно проаналізована і одним із провідних європейських шекспірознавців, професором Мадаліною Ніколаеску (Madalina NICOLAESCU) із Бухарестського університету. Її доповідь «Rewriting Shakespeare's Texts in Recent Performances in Bucharest» фокусувалася на новітніх румунських постановках «Ромео і Джульєтти» та тих чинниках, які впливають на глядацьке сприйняття, а також на тому, чого очікує від театру і шекспірівської вистави сучасний реципієнт.

До певної міри суголосною за самим характером артикуляції проблематики, пов'язаної з кореляцією загальної концепції вистави та вибору варіанту перекладу, була й доповідь відомого румунського перекладача, професора Джорджа Волчанова (George VOLCEANOV), у творчому доробку якого тринадцять шекспірівських п'єс та десятки шекспірознавчих розвідок, присвячених різним аспектам мовно-стилістичної організації текстів Шекспіра та її відтворенню у перекладах. Свою увагу доповідач сфокусував на постановці «Річарда II» у Малому театрі Бухареста, здійсненій на основі сценічної адаптації його власного перекладу режисером Раду Якобаном (прем'єра відбулася у лютому 2018 р). Відзначивши фінансовий успіх цієї шекспірівської вистави, яку юний глядач сприйняв як такий собі блокбастер, Дж. Волчанов детально проаналізував рецептивний ефект, спричинюваний як

словом, що звучить зі сцени, так і вибором акторів, які грають у цій виставі по дві чи навіть три ролі, а також те враження, яке справило на аудиторію майже повне переписування першої дії твору.

Одразу кілька дослідників присвятили свої доповіді історії шекспірівських постановок, акцентувавши увагу на специфіці інтерпретації творів Шекспіра у певних національних культурах і на тих змінах, що відбулися у царині театру після падіння у 1989 році «залізної завіси». Так, приміром, Петер П. Мюллер (Péter P. MÜLLER), професор університету Пеш, детально висвітлив особливості постановок «Гамлета» в Угорщині 1980-х – 2000-х років. В угорській театральній гамлетіані 1980-х він відзначив превалювання гомофонного підходу до інтерпретації Шекспірової трагедії, при якому домінував однобічний погляд на концепцію твору. Так, у виставі І. Паалса (1981) Клавдій представлений як великий маніпулятор, що грає долями інших персонажів, зокрема й Гамлета. У режисера Т. Ашера (1983) Гамлет постає як сомнамбулічна особистість, що не бажає прокидатися від сну й уникає свого обов'язку. Тут впадає у вічі певна суголосність режисерської трактовки з концептом російського гамлетизму ХІХ – початку ХХ ст., апологети якого вбачали у Гамлеті пасивного очікувача, який не хоче брати на себе жодної відповідальності. У виставі режисера М. Шегварі (1983) батько принца Гамлета був показаний як уособлення войовничого духу, націленого на захват чужих територій, а Клавдій – як миротворець. Ця версія, на нашу думку, суголосна лейтмотиву вірша грецького поета Константіноса Кавафіса «Король Клавдій», де відчувається глорифікація протагоніста і представлена, по суті, деконструкція сюжету трагедії Шекспіра. За словами автора доповіді П. Мюллера, політичні імплікації, якими були насичені постановки 1980-х, у наступні роки поступилися місцем іншим

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

стратегіям активізації інтересу глядачів – експериментам з театральними техніками, залученню мультимедійності, зокрема комп'ютерних ефектів, а також зміні хронотопу тощо. Так, приміром, у виставі режисера А. Шиллінга (2007) задіяні лише три актори, які не тільки виконують ролі всіх персонажів п'єси, але й втілюють три різні іпостасі особистості самого Гамлета (за Фройдом – Ід, Его і Супер-его). На угорській сцені початку третього тисячоліття, як переконливо продемонстрував П. Мюллер, «Гамлет» постає джерелом невичерпного експериментаторства і на концептуально-смісловому, і на театральньо-естетичному рівнях.

Про вистави, які вже стали частиною театральної історії, йшлося у виступах угорського фахівця з інтермедіальних театральних практик Корнелії Дереш (Kornelia DERES), яка розповіла про «Ромео і Джульєтту» (1996) в постановці експериментального театру «The Moving House Company»), та словацького театрознавця, професорки Соні Шимкової (Soňa ŠIMKOVÁ). Її доповідь «Laforgue's Hamlet as a Source of Inspiration» привернула увагу аудиторії до того аспекту, який ми можемо назвати гамлетівським дискурсом. В ній йшлося про маловідомий прозовий текст талановитого французького поета-символіста Жуля Лафорга «Гамлет або наслідки покори батькові», який ліг в основу театральної постановки, здійсненої у 1937 році представником чеського авангарду Е. Буріаном. Згодом, у Чехословаччині 1980-х, текст Ж. Лафорга надихнув на творчі експерименти молодого талановитого режисера Юрая Нвоту. Втім, його вистава, що, за словами С. Шимкової, народжувалася у повному ідеологічному вакуумі, не спричинила такого гучного резонансу, як постановка Е. Буріана, і залишилася майже непоміченою.

Проблемам метатеатральності у сучасних постановках В. Шекспіра були присвятили свої доповіді

декілька учасників симпозіуму. Доктор філософії Габріела Реус (Gabriela REUSS) із Будапештського католицького університету. розповіла про «Бурю» В. Шекспіра у постановці Угорського лялькового театру (реж. Ремуш Шикшай). У цій виставі задіяні як живі актори, так і ляльки різного типу: ляльки-бунраку маленькі за розміром; бунраку у вигляді людських голів з обличчями акторів, які грають певні ролі у цій виставі; ляльки, прикріплені до одягу акторів. У сукупності, на думку дослідниці, вони створюють досить гармонійну цілісність філософського і водночас іронічного характеру. Г. Реус нагадала, що на відміну від Чехії, де маріонетки традиційно продавалися на вуличних базарах і мали широкий вжиток, де наукові журнали на кшталт «Teatralia» детально аналізували лялькові вистави, а ляльковий театр для дорослої аудиторії завжди був звичною справою, в Угорщині у післявоєнний період все ще домінували перчаткові ляльки, а такий вид театрального мистецтва сприймався здебільшого як дитяча розвага. І хоча шекспірівська «Буря» Р. Шикшая не була першою ляльковою виставою для дорослих, саме вона стала своєрідним остаточним і переконливим аргументом щодо спроможності лялькового театру транспонувати дорослому глядачеві серйозні смислові месиджі. Прикметною рисою і своєрідною режисерською знахідкою Р. Шикшая дослідниця вважає оригінальне використання сценічного простору: його обмеженість сприяла розмиванню меж між театральним дійством і глядачами, які відчували себе втягненими у фікціональний світ, зануреними у вир шекспірівських колізій і пристрастей. Це, на думку Г. Реус, нагадувало глядачам про те, що метатеатральність присутня не лише у п'єсі, але і у самій виставі.

До речі, про постановки «Бурі», але вже на польській сцені, розповіла присутнім доктор Анна Ковальче-Павлік

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

(Anna KOWALCZE PAWLIK) із Ягелонського університету, яка проаналізувала специфіку театральної репрезентації образу Калібана на сценах театру «Розмаїття» у Варшаві (реж. Кшиштоф Варліковський, 2003 р.), Польського театру у Вроцлаві (реж. Кшиштоф Гарбачевський, 2015 р.) та Сучасного театру у Щецині (реж. Анна Аугустинович, 2016 р.).

Повертаючись до лялькового театру, маємо зауважити, що сьогодні в Україні ми також маємо навдивовижу оригінальний досвід постановки шекспірівських вистав для дорослих. Про одну з них – «Гамлета» Харківського державного академічного театру ляльок ім. В.А. Афанасьєва (реж. Оксана Дмитрієва) – і йшлося у доповіді, представленій на симпозіумі представницями Українського шекспірівського центру професором Наталією Торкут і доктором філософії Дар'єю Лазаренко (Запорізький національний університет). Метатеатральність у цій постановці слугує провідним принципом конструювання художнього світу, де вступають у діалогічну взаємодію різні види театру, де задіяні живі актори, планшетні ляльки, тантамарески, український вертеп, механічні ляльки-автомати. Іноді ляльки дзеркально повторюють дії акторів, а іноді візуалізують сказане чи навпаки деконструюють смисли промовленого актором, граючи свою власну гру. У такий спосіб на сценічному майданчику створюється гетерогенний художній простір, в якому спостерігається поліфонія окремих шарів реальності: глядач має змогу побачити те, що відбувається з героями шекспірівської трагедії, те, що відбувається у їхній уяві, у глибинах їхньої підсвідомості і навіть в іншому вимірі буття – у потойбіччі. Дзеркальне співіснування різних ігрових зон, події в яких синхронізовані у часі, але далеко не завжди ідентичні за своєю семантикою і семіотикою репрезентацій, формують суто постмодерністський ефект

ризомності та спонукають замислитися над усталеними уявленнями про кореляцію центру і периферії в художньому просторі великої трагедії Шекспіра.

Ще один дуже продуктивний сегмент тематичного поля симпозіуму сформували доповіді, в яких було розглянуто різні прояви і виміри рецепції та апропріації творчості Шекспіра в сучасному інформаційному (постіндустріальному) суспільстві, функціонування якого важко уявити без комп'ютерних технологій, мобільних телефонів, мережі Інтернет тощо. Доповідь доктора Івони Міштерової (Ivona MIŠTEROVÁ) із Університету Західної Богемії (Пльзень) фокусувалася на новітніх адаптаціях Шекспіра, які розсувають горизонти очікувань молодіжної аудиторії, пропонуючи нетрадиційні формати репрезентації текстів (хештеги, серії «OMG Shakespeare», де твори Барда переповідаються у формі sms-повідомлень, коміксів та різних форм інтернет-комунікації).

Професор Яна Вайлд (Академія виконавчих мистецтв, Братислава) у своїй доповіді з інтригуючою назвою «From “my dear father” to “mamma mia”» розглянула, як саме змінюються шекспірівські топоси, паттерни і сюжетні лінії, коли вони потрапляють у іншу культурну парадигму. Об'єктом безпосереднього аналізу словацька дослідниця обрала музичний фільм режисера Філіди Ллойд “Mamma mia” (2008), який просякнутий шекспірівською інтертекстуальністю. Виокремлюючи ті елементи фільму (образи, сюжетні колізії, мотиви та ін.), що генетично укорінені у творах Шекспіра, зокрема в романтичній п'єсі «Буря», Яна Вайлд розглядає їх як втілення сучасних уявлень про батьківство, гендер, сексуальність, шлюб і вікові стереотипи. Ці уявлення, як вони втілені творцями кінострічки, помітно відрізняються від моделей поведінки і соціопсихологічних конвенцій, зображених у шекспірівських творах. Це зумовлюється суттєвими відмінностями самих соціокультурних норм і

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

практик, які знаходять відображення у текстах – будь то літературний твір чи кіносценарій.

Координатор проекту «The e-Repository of the Polish 19-th Century Shakespeare Translation: Resources, Strategies, and Reception» Анна Цетера-Влодарчик (Anna CETERA WŁODARCZYK) представила його цілісну концепцію і винесла на обговорення низку прагматично орієнтованих пропозицій, пов'язаних зі специфікою застосування Дублінського ядра – однієї з найпопулярніших систем метаданих – для створення репозитарію всіх повних польських перекладів творів Шекспіра. Вона поділилася власним досвідом модифікації Дублінського ядра відповідно до вимог, яким має відповідати такий репозитарій, що разом з текстами перекладів включає також ще й есе про перекладачів, опис їхніх перекладацьких стратегій та статті про літературно-критичну рецепцію і театральні репрезентації. Така система метаданих дозволить виявити основні тенденції та напрямки творчих пошуків перекладачів ХІХ століття і віднайти паралелі у географічно близьких регіонах.

Українським гуманітаріям і грантодавцям, безперечно, варто замислитися над тим, наскільки важливим для нас є започаткування аналогічного електронного проекту, який дозволить представити український шекспірівський корпус, куди ввійдуть тексти перекладів шекспірівського канону, літературознавчі, лінгвістичні та перекладознавчі статті про постать англійського генія та поетику його творів, театральні постановки та відгуки про них. Ця база дозволить прослідковувати, як саме в умовах колоніалізму (Емський указ, Валуєвський циркуляр тощо), радянського тоталітаризму та постколоніалізму через рецепцію і апропріацію творів Вільяма Шекспіра відбувався процес самоідентифікації українців як європейської нації. Для вітчизняного шекспірознавства такий проект може стати

потужним консолідуючим чинником, що дозволить акумулювати інтелектуальні ресурси представників різних гуманітарних наук, і водночас закласти надійну емпіричну основу для компаративних досліджень та інтенсифікації розвитку різних галузей шекспірівських студій.

Надзвичайно корисним в плані окреслених перспектив щодо створення цифрової бази даних з української шекспіріани став виступ на симпозіумі виконавчого секретаря Шекспірівського комітету Угорщини Шолта Алмаші 1. (Zsolt ALMÁSI) з доповіддю «What is the Digital Database for Shakespeare? Another Paradigm?». У ній він розглянув теоретичні аспекти проблеми та озвучив низку цікавих практичних ідей і рекомендацій, що ґрунтуються на його власному досвіді.

Отже, підсумовуючи короткий огляд представлених на симпозіумі доповідей, можна констатувати його продуктивність. Особливо хотілося б відзначити ту унікальну атмосферу, яка панувала і під час виступів та дискусій, і в кулуарах. Певною мірою вона нагадувала атмосферу славнозвісної Афінської академії Платона або диспутів італійських гуманістів Платонівської академії в ренесансній Флоренції, адже провідним модусом наукового дискурсу і дружнього спілкування у стінах Театрального факультету Братиславської Академії виконавчих мистецтв виступала діалогічність. Цікаві питання до доповідачів інспірували розгортання дискусій, в процесі яких відкривалися нові напрямки розвитку наукової думки в контексті інших культур. Це зрештою не лише слугувало неспростовним аргументом на користь відомої тези Гете: «Шекспір і краю йому немає», але й засвідчувало той факт, що його творчість досі залишається потужним об'єднувальним чинником для представників різних культур як спільна духовна цінність.

УДК: 82-4=161.2

Редчиць Іван
(Житомир)

Нова мандрівка на старий Парнас

Як довго чекав я цієї благословенної миті, та небеса почули мене... Король сонетів повірив мені й заговорив моєю мовою... Та, мабуть, ніколи не озвався б до мене містер Шекспір, якби я не вклонився йому й не зняв перед ним святкового капелюха...

Нестримна і глибочезна ріка мого життя вирує... І вирує, на щастя, вона з року в рік все бурхливіше і бурхливіше... Ще півстоліття тому на уроці української літератури, який вела в моїй першій Овруцькій школі старенька вчителька Лілія Митрофанівна Товкач, далека родичка по материнській лінії, я, мабуть, уперше підняв на омріяній каравелі білі вітрила, бо ніяк не зміг збагнути, де вчаться на поета... І тому я часто замислювався над тим, чи міг такий поет, як Павло Тичина, автор неперевершених «Сонячних кларнетів», народитися в якихось там нікому невідомих чернігівських Пісках, ачи Максим Рильський, поет, котрий співає про те, як «труд переростає у красу», народитися в звичайнісінькій Романівці... І я навіть не сумнівався й на мить, що такі люди зовсім не причетні до тих залелечених сіл зі старими колодязними журавлями, що не злітають і в буревії...

А згодом, коли моя швидкохідна каравела майже ніким не помічена вийшла у відкритий океан літератури,

в моїй душі закружляв, немов гордий орел, новий здогад... А Шекспір?.. Хто ж насправді він?.. Чому так втаємничено і несподівано були видані його доленосні небесні сонети?.. Що це, якийсь особливий знак небес?.. А, може, це чиєсь підступне хитрування чи навіть маніпуляції долею митця, якому вдалося таки заманити крилатого, білокопитого Пегаса в нічний яблуневий сад...

Ах, як же мені хотілося розкрити ці таємниці! Та найбільше мені не давала спокою все та ж тривожна думка: а де ж то, де, в яких заморських краях вчаться на поета?.. Почувши про Парнас і про Пегаса, я довго не роздумуючи, пустився в захоплюючі мандри... І якось дуже втомившись від марних щоденних блукань і всіляких перешкод, я почув спокійний голос батька:

*Учітєся, брати мої!
Думайте, читайте,
І чужому научайтєсь, –
Свого не цурайтєсь:
Бо хто матір забуває,
Того Бог карає,
Чужі люде цураютьєся,
В хату не пускаютьє...*

І тут зовсім несподівано в затуманеній далині з'явилася височезна і, здалося мені, недосяжна гора... «Це Парнас!» – почув я свій внутрішній голос, до якого вже звик, бо це був голос мого надійного і давнього друга-двійника Теофіла-Бенедіктуса, якого я добре знаю ще з часів нудних шкільних уроків... І сьогодні признаюся, мов на духу, що спочатку, відчувши в душі срібну струну, я не звернув на неї ніякої уваги... Ну що ж, нехай бринить собі, бо мій голос на крилах вечірнього леготу легко, як птах, кружляє над рідним селом: «Розпрягайте, хлопці, коні та й лягайте спочивать!...» І тонкостанні

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

вишні, мої юнки, вибігають мені назустріч із придолинку нашого великого саду...

І, мабуть, я ще нескоро освідчився би в коханні Музі, якби в паралельному 9-А класі не з'явилася золотокоса поетеса, що вже друкувалася в районній «Зорі»... Ах, невгамовна юносте! Благословенний небом, я знову повертаю на твої стежки-дороги, що ведуть до храму Поезії... Осанна! Слово земне зливається зі словом небесним, наснажує та окриляє душу, яка стала вірною посестрою моєму спраглому духові... Осанна! А почалося це з простого римування, що зрослося біля невичерпного джерела любови... Осанна! І викотився повновидий місяць серед темної ночі та й освітив заблукалому пійтові сонетну тропу, що привела його не лише до незабутніх неокласиків, а й заманила його в далекі краї... О, воістину благословен той, хто гряде у Господне Ім'я! Бо спочатку було Слово...

І надзвичайно натхненний великою любов'ю до класичної музики і народних пісень, до рідного слова, я, мов юнак, мандрую безмежною країною знань і займаюся улюбленою версифікацією, і, мабуть, тому мені так щастить, бо одного разу я натрапив на безцінний скарб, який вже майже півстоліття надихає мене і осяює мою окрилену душу... В одній з книгарень я побачив книгу Віктора Коптілова «Першотвір і переклад» і в ту мить я навіть не підозрював, які творчі обшири відкриє переді мною ця невелика за форматом, але вельми глибока за змістом книга, видана в 1972 році видавництвом художньої літератури «Дніпро».

У той час я викладав музично-теоретичні дисципліни в Іршанській музичній школі, що на Житомирщині, куди приїхав за призначенням після Житомирського музичного училища ім. Віктора Косенка... І, будучи дипломованим хормейстером, систематично проводив репетиції з двома хорovими

колективами... Про хорове мистецтво я мріяв ще з колиски, коли співав у шкільному хорі під орудою Надії Михайлівни Смірної в своїй рідній школі... І я був щасливий, що нарешті я став диригентом, а потім я відчув себе удвічі щасливішим, бо вже став, як я тоді наївно вважав, поетом, адже я почав друкуватися в газеті «Прапор» Володарсько-Волинського району... Я став класиком!

І почав наполегливо вивчати теорію перекладу, «бо сучасний перекладач, який не хоче зважати на теорію перекладу, схожий на людину, що, переходячи велелюдну вулицю, навмисне зав'язує собі очі хусткою й покладається лише на власне «внутрішнє відчуття» напрямку...» Засвоюючи важливі моменти перекладацької праці, я зрозумів, що «майстри художнього перекладу не накидають авторам оригіналів своїх смаків та переконань, а малюють, як висловився С. Маршак, реалістичний портрет першотвору».

Та чи найбільше я почерпнув і напився досхоchu цілющої снаги, студіюючи «Теорію перекладу» Максима Рильського... «Коли мисливець підходить до луку чи болота, багатого на дичину, його охоплює радісне передчуття щасливого полювання. Разом з тим він напружує всі свої сили, щоб полювання було справді вдалим. Адже повинен він показати тут знання особливостей, «звичаїв» птиці, – а вони одні у бекасів, інші у дупелів, знов-таки зовсім інші у качок, – взяти до уваги рельєф місцевості, напрям вітру і т. ін., нарешті, свою стрілецьку вмільсть!

Щось подібне переживає літератор, беручись до перекладу художнього твору. Тут і віра в майбутні досягнення, і свідомість неабияких труднощів, і мобілізація всіх знань, досвіду, технічних прийомів, які щоразу по-новому, залежно від індивідуальності перекладуваного автора, треба застосовувати».

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Вслухаючись душею і серцем у сонетну симфонію геніального маестро Вільяма Шекспіра, я мимоволі благоговійно вбирив кожною клітиною тонке нюансування, високу напругу щирих почуттів, їх віртуозну поліфонічність і напрочуд хвилюючу варіаційність, які не лише вдень, а й ночами відлунювали в потаємних глибинах всесвіту моєї підсвідомості, бо мій нескорений дух усе вище й вище піднімався й ширяв у тих небесах, що здавалися зовсім недосяжними в юності...

Тож більше не вагаючись, покликавши свою давню й вірну подругу Самотність, я залюбки знову подався в далекі мандри, овіяний молодими вітрами, які геть розвіяли набридлі, важкі тумани... Займаючись мистецтвом перекладу, я виріс у власних очах і відчув себе справжнім мистцем, тим, про якого я колись мріяв, будучи жадушим студентом-косенківцем... І Максим Тадейович, як бачите, це підтверджує: «Перекладач художнього твору – сам художник. Як такий, він повинен боротись за свою індивідуальність, за свої погляди». Вникаючи в кожне слово М. Рильського, я став частіше звертатися до нього за порадою... «Невірною було б думати, що може бути якийсь один, єдино вірний переклад художнього твору. Ні, жодна уніфікація, жодна канонізація тут неможливі. Кожен перекладач може при вдалому взагалі відтворенні іншомовного оповідання, п'єси, поеми, вірша і т. ін. проминути ту чи іншу рису оригіналу, наголосивши зате на іншій, яка здається йому найістотнішою. Кожен перекладає по-своєму. Я не говорю, звичайно, про випадки несвідомого чи, ще гірше, свідомого викривлення ідеї твору та його стилістичного характеру...» І я це сприймаю так, немовби видатний Майстер звертається до мене особисто: «Існує думка, що перекладач має право і повинен перекладати тільки ті

речі, які йому внутрішньо близькі, тільки тих авторів, з якими він відчуває себе спорідненим. Взагалі це вірно...»

Шекспірові сонети – це неперевершена симфонія з вельми широким діапазоном щирих людських почуттів – від небесної закоханості й земної дружби, що вічно благословляються небесами, аж до великих спалахів гніву і гострого відчаю, що відлунюють п'яте століття в чутливих і небайдужих душах...

66

*Стомившись від усього, кличу смерть,
Дивлюсь, як честь в лахмітті ходить зроду,
Нікчемність, бач, у розкоші вся геть,
Зганьбили віру на очах народу,*

*І почесні – за зраду та олжу,
І юну цноту в шию – і в повії,
І досконалість – на ганьби межі,
І міць, бо влада немічна, хиріє.*

*І Муза ця – на зашморзі язик,
І глупота, що мудреців повчає,
І правда, що чіпляють на гаплик,
І це добро, що злу хвалу співає...*

*Втомивсь я так, що в засвіт би пішов,
Та самота уб'є мою любов.*

І будучи ревним робітником слова (за Максимом Рильським) я у міру своїх сил і таланту, з радістю й любов'ю служу Слову земному і Слову небесному, тому й закінчую улюбленою фразою «З Пісні любови» (Псалом 44): «*Моє серце бринить добрим словом...*»

На моєму письмовому столі є чимало Божих дарів, серед них ювілейне видання: Л.М. Черноватий, В.І. Карабан «Олександр Фінкель. Забутий теоретик українського перекладознавства». Тож давайте разом розгорнемо це ошатне видання Вінницького видавництва

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

«Нова книга» на стор. 178: «Сміливий переклад, як правило, завше ліпший, ніж полохливий, і тільки сміливі переклади мають ту вагу і сприяють тій культурно-естетичній ролі, якої прагне кожний переклад». Мабуть, тут закрався чийсь недогляд, то виправимо цю одруківку і напишемо бажане: кожний перекладач. І я в тім числі...

Шекспір як дзеркало епохи (інтерв'ю Ольги Квасниці з професором Майклом Добсоном)

Майкл Добсон, професор, директор Шекспірівського інституту у Стретфорд-на-Ейвоні у травні цього року відвідав Україну з циклом лекцій з нагоди 454 річниці від дня народження англійського драматурга Вільяма Шекспіра в межах загальнонаціонального проекту «Шекспірівські дні в Україні 2018», який організував Український міжуніверситетський науково-дослідницький шекспірівський центр під керівництвом професора Наталії Торкут. Під час перебування Майкла Добсона у Львові доцент ЛНУ імені Івана Франка Ольга Квасниця взяла у нього інтерв'ю, яке ми пропонуємо увазі наших читачів.

О.К.: Коли Ви вперше зацікавилися Шекспіром? Хто Вас до нього долучив? Чи була це родина, чи, можливо, школа або університет? Коли Ви закохалися, якщо можна так сказати, у Шекспіра?

М.Д.: Це сталося ще тоді, коли я навчався в школі: його поезія здавалася мені дивовижною і екстраординарною, а його мова дуже захоплюючою. У ті часи я багато спілкувався зі своїм дідусем, який був сповненим ентузіазму актором-аматором. Іноді він цитував мені твори Шекспіра. Він грав роль Привида у відомій п'єсі «Гамлет» і був співзасновником аматорського театру в північному промисловому містечку Мідлсбро (Middlesbrough). Попри те, що дідусь віддавав перевагу Джорджу Бернарду Шоу та грав у багатьох його п'єсах, він обожнював ставити Шекспіра і з великим задоволенням грав роль Привида. У мене навіть збереглася його сценічна фотографія. Моїх батьків також приваблювала

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

акторська гра і їхнє акторство також було аматорським. Отже, у мене родина акторів, які в професійному плані не відбулися (*сміється*). Однак це зробило Шекспіра частиною нашого родинного ландшафту. Я вважаю, що переломним моментом для мене стала поїздка шкільним автобусом до Стретфорда-на-Ейвоні. Мені тоді було років 15 або 16. Нас повезли на виставу «Генріха V». Це була блискуча постановка Королівського Шекспірівського театру! І тоді я подумав: «Це чудово! Треба робити так частіше. Це має сенс».

О.К.: Наскільки мені відомо, Ви маєте власний акторський досвід. Яким він був? Які ролі, виконані Вами, вплинули на Ваші професійні й естетичні уподобання?

М.Д.: Дійсно вплинули. І значною мірою. На мою думку, справжнє розуміння Шекспіра полягає в тому, щоб відчувати, що саме варто давати на розсуд глядачеві і що буде обговорюватися. Мені дуже важливо, аби всі студенти Шекспірівського інституту мали можливість займатися дослідницькою роботою. Крім того, студенти й дослідники автоматично набувають членства у драматичному товаристві, де я заохочую їх до постановки якомога більшої кількості п'єс. Думаю, що вони мають зрозуміти Шекспірову драму зсередини, оскільки її автор не тільки «Поет», але ще й «Людина Театру». Треба відчувати, наскільки значною є та чи інша роль, пам'ятати хронометраж і кількість сцен, розуміти специфіку часу та структуру п'єси. У прагматичному сенсі, тут народжується історія. Я маю на увазі ті переваги, які дає для розуміння Шекспірової драматургії наша співпраця з Королівською Шекспірівською компанією: паралельно із зануренням у текст я спостерігаю, як він втілюється на сцені, що роблять актори, аналізую їхні дії, відповідаю на їхні запитання, даю їм поради, до яких вони можуть прислуховуватися або ні, але те, що у них виникають питання, саме по собі вже має сенс.

О.К.: Сьогодні Шекспірові твори часто обирають об'єктом кіноекранізацій. І пальма першості тут

належить трагедіям «Гамлет», «Макбет» та «Ромео і Джульєтта». А які його п'єси, на Вашу думку, найкраще адаптуються до сучасної театральної сцени?

М.Д.: Це доволі цікаве запитання. Що стосується трагедій, то тут вкрай важливу роль відіграє залучення зіркового акторського складу. Натомість успіх шекспірівських комедій забезпечується не лише акторською грою (розподіл ролей серед акторського складу тут є більш рівномірним), а й структурою вистави. Саме це сформувало певний тренд, що став доволі модним у Великій Британії, і зробило комедії ледь не більш популярними за ті п'єси, які Ви згадали. Якщо у вас в акторському складі є принаймні хоча б одна зірка, а інші актори почуваються щасливими вже від того, що їм випала можливість зіграти роль поряд із знаменитостями, то ваш «Гамлет» матиме успіх. Якщо ж ви маєте добре підібраний акторський склад з комедійним амплуа і актори тонко відчують один одного на сцені, то це добре спрацює у романтичних драмах. Але всі Шекспірові п'єси є доволі складними для постановки, вони завжди будуть по-різному інтерпретуватися різними режисерами, різними національними театрами. Водночас дуже цікаво знати, яка з п'єс є найбільш затребуваною в різних куточках світу. Відвідуючи Львів, я дивився на сцені Першого театру для дітей та юнацтва виставу «Ромео і Джульєтта» і був дуже зворушений цією постановкою.

О.К.: У наші дні відбувається осучаснення Шекспіра: відтворювані в його п'єсах події і колізії переносяться в інший час, в інший простір, в інший контекст. Як би Ви оцінили такі зміни, таку тенденцію в сучасній реценції та репрезентації Шекспірових творів?

М.Д.: Ця тенденція не зовсім нова, я маю на увазі «перевдягання» шекспірівських п'єс у сучасне вбрання. У XVIII ст. акторові достатньо було лише одягти корону, щоб усі зрозуміли, що він є королем, або ж вийти на сцену у червоному мундирі, аби продемонструвати свою приналежність до воєначальників, і таке інше. У XIX ст.

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

постановки набули історичного і антикварного характеру. Передбачалося, що перш ніж ставити Шекспіра, необхідно було детально вивчити, що саме дійсно відбувалося в Англії у 1590-ті роки, або, що саме, приміром, носили люди за часів правління Генріха IV. Уперше актори в сучасному одязі з'явилися у постановках Шекспіра в Британії 1920-х років. Це була вистава «Гамлета» в Бірмінгемі, яка отримала жартівливу назву «A Hamlet in Plus Fours». Малося на увазі, що головний герой виглядав на сцені як гравець у гольф, оскільки штани у нього були заправлені у гольфи. Як на той час це було досить незвичним і навіть приголомшливим. Сьогодні Ви вже не побачите шекспірівських героїв у такому одязі, радше це будуть костюми елизаветинської доби. Дуже широкий спектр можливостей відкривається перед режисерами, і те, що вони роблять, відповідає тому, як вони розуміють Шекспіра, і як вони встановлюють контакт зі своєю аудиторією. Мені довелося бачити як невдалі, так і вдалі вистави в елизаветинських костюмах, як погані, так і хороші постмодерні постановки. Оновлення Шекспіра – це задача, розв'язання якої вимагає колективних зусиль. Одні сучасні постановники орієнтуються на середньовічні театральні техніки, інші – на ренесансні, але поки ще не вдалося опанувати їх повністю. Дуже важливо, щоб усе робилося якнайкраще, з глибокою переконаністю в тому, що ти ставиш саме Шекспіра. Я навіть можу стверджувати, що деякі британські постановники відчують певні творчі задрощі щодо креативних знахідок тих режисерів, які не є носіями мови. Використовуючи іншомовні переклади, вони можуть надавати п'єсам більш сучасного звучання. Натомість англійський Шекспір завжди звучить як класика, а інколи навіть дещо архаїчно. Щоправда, про це швидко забуваєш, якщо виставу добре грають. Що стосується постановок іншими мовами, то тут слову Шекспіра не доводиться долати часову відстань у 400 років.

О.К.: Тексти Шекспіра є пластичними до інтерпретації та постановки різними національними

театрами. Днями Ви подивилися трагедію «Ромео і Джульєтта» у Першому українському театрі для дітей та юнацтва. Що Ви можете сказати про цю виставу?

М.Д.: Так. Я вже бачив постановки двох українських театрів. Колись, чотири роки тому, мені вдалося подивитися виставу театру «Воскресіння» за мотивами Шекспірової «Бурі». Це була вистава просто неба, що нагадувала циркову постановку, у якій широко використовувався вогонь. Текст п'єси був доволі невдало адаптований і від Шекспіра там залишилося дуже мало. Та вулична вистава радше нагадувала педжент. Це було забавно, але не більше.

Щодо «Ромео і Джульєтту» у виконанні Першого театру для дітей на юнацтва, то ця постановка, на мою думку, є типовою для східноєвропейської традиції. Саундтреком для неї слугувала вражаюча музика, яка звучала досить гучно. Костюми мали дуже просте кольорове рішення: червоний, чорний та білий кольори. Вони були схожі на ренесансні, але це не мало стратегічного значення, і, на мою думку, без цього можна було б обійтися. Що ж було вдалим у цій виставі, так це візуалізація і переклад Шекспірової вербальної поезії. Дует головних героїв був вельми вишуканим, хвилюючим і майже позаземним. Це була прекрасна вистава, яка принесла насолоду глядачам. Найбільше вразила сцена шлюбної ночі Ромео і Джульєтти: це зворушувало до сліз. Без сумніву, це успіх. Я знайомий із багатьма версіями цієї п'єси, серед них чимало надмірно інтелектуальних, занадто метушливих, видовищних і таких, де опрацьовані найменші деталі Шекспірового тексту. Нещодавно на Міжнародному шекспірівському фестивалі в Румунії я бачив яскраву постановку цієї трагедії, здійснену корейською трупною. Але вона залишила мене байдужим: ані пристрастей, ані сентиментів. Вона не торкнулася моїх емоцій і почуттів, як це зробила львівська вистава. Тож я з великим бажанням подивлюся інші шекспірівські постановки в Україні.

О.К.: Які політичні уроки з текстів Шекспіра можна адресувати сьогодні політичним лідерам світу? Адже Шекспір завжди актуальний.

М.Д.: Дійсно, твори Шекспіра завжди були корисними для політиків. Коли ми звертаємося до його п'єси, то завжди наражаємося на небезпеку того, що зустрінемо в ній думку, яка є діаметрально протилежною нашій власній. Візьмімо, приміром, «Гамлета». У цій трагедії дуже яскраво показані наслідки спроб порушити (перевернути) усталену систему. Те ж саме маємо і у «Юлії Цезарі». Ця п'єса у позитивному світлі представляє владу Римської республіки, а також демонструє, як анархія буквально зривається з ланцюга, якщо вбити тирана. Крім того, Шекспір творив за часів розквіту англійського націоналізму, коли англійська мова була визнана самостійною, а британський флот постійно перемагав іспанців. Саме тоді він написав п'єсу «Генріх V», до якої британські націоналісти звертаються сьогодні найчастіше, намагаючись використати її у власних інтересах. Але, водночас, у цій п'єсі робиться акцент на тому, яким шляхом Генріх став героєм війни: як він розбиває французів, як вбиває полонених та бреше своїм солдатам про те, яка Франція чудова. Оскільки Шекспір – драматург, він завжди може передати те, що думає один герой, вклавши його слова у вуста іншого, а не демонструючи реальні його дії. Тож завжди легше знайти підтримку своїм політичним поглядам, просто заглянувши у томик Шекспірових п'єс, аніж дивлячись якусь із них у театрі.

Велич Шекспіра полягає в тому, що він є настільки канонічним, що може вписуватися у будь-який контекст. Наприклад, я мав зустріч з Іоном Карамітру, який за часів правління Чаушеску в Румунії зіграв Гамлета-дисидента, але після краху режиму його Гамлет кардинально змінився. П'єси змінюються разом з нами і їхня позиція в контексті доби також не залишається незмінною. Шекспір завжди стає частиною будь-якої епохи, будь-яких політичних подій. Щобільше, у самих його драмах є багато такого, що дозволяє їм вбудовуватись у будь-яку культуру. Але досить складно

спрямувати їх у якомусь одному напрямку і при цьому чекати, що їх не можна буде використати в іншому.

О.К.: Яким є образ України в сучасному британському суспільстві? У якому контексті згадують Україну британські ЗМІ?

М.Д.: Більшість британців проти політики Путіна, що значною мірою пов'язане зі шпигунським скандалом. Наші ЗМІ багато уваги приділяють війні на сході України, одночасно сприймаючи її саму як частину колишнього СРСР. І в цьому відчувається деяка суперечливість. Існує певне занепокоєння тим, чи зможе Україна перемогти, йдучи обраним шляхом. Але в цілому про Україну знають не дуже багато. У мене особисто Київ асоціюється з іменем Булгакова. Чимало освічених англійців читали його твори. Мені дуже важливо побачити шекспірівські вистави в українських театрах, адже на наше сприйняття Східної Європи досі впливають стереотипи, сформовані ще за часів Сталіна. Тож, ця подорож Україною для мене є надзвичайно цікавою!

О.К.: А якою була головна мета Вашого візиту в Україну?

М.Д.: Я пишу книгу про те, як Шекспір вплинув на репертуари різних національних театрів. Мені дуже цікаво знати, як він сприймався впродовж усієї української історії, якою мовою він говорив, до якої аудиторії звертався. У Львові мені показали місця, де відбулися перші шекспірівські постановки, зокрема будівлю колишнього театру графа Станіслава Скарбека, де у ХІХ ст. німецькі та польські трупи ставили п'єси Шекспіра, а також будівлю Львівського оперного театру, де у 1943 році відбулася перша національна прем'єра «Гамлета» українською мовою. Я хотів би подивитися якомога більше українських вистав, щоб краще зрозуміти, як сприймають Шекспіра в сучасній Україні, і як він тут звучить.

О.К.: *Шекспіра перекладають у нас здавна: і Михайло Старицький, і Пантелеймон Куліш, і Іван Франко, і Григорій Кочур. Уже сформувалася потужна традиція перекладів, і це позначається на розвитку нашого театру. Чи не так?*

М.Д.: Безперечно, так. І в цьому контексті дуже цінним є те, що театральні режисери мають можливість робити вибір з-поміж різних варіантів перекладу, адже переклад може застарівати, а трактування деяких образів може нести на собі відбиток певної ситуації або часу.

О.К.: *Ми сподіваємося, що у Вашій книжці буде й розділ про Україну.*

М.Д.: Я також на це сподіваюся. Думаю, що в книзі він точно буде не меншим за розділ про Латвію. Принаймні пропорційним, як розміри цих двох країн на географічній мапі (усміхається).

О.К.: *Пане Майкле, які Ваші враження від Львова?*

М.Д.: Львів – казкове, захоплююче, старовинне, дуже красиве та охайне місто, що має чудовий театр із надзвичайно цікавою історією. Становлення цього театру відбувалося різними мовами на перехресті різних традицій і стимулювалося зростанням національної самосвідомості, яка тісно пов'язана з мистецькими традиціями, зокрема і з Шекспірівською. Мені це дуже цікаво. Львів безперечно гарне місто, де культура відіграє важливу роль.

О.К.: *Які ще українські міста плануєте відвідати у межах проекту «Шекспірівські дні в Україні»?*

М.Д.: Івано-Франківськ, Київ, Запоріжжя.

О.К.: *З професором Наталією Миколаївною Торкут, напевне, в Запоріжжі Ви також будете зустрічатися?*

М.Д.: Безперечно! І з величезним задоволенням! Саме Наталії Торкут я зобов'язаний знайомством з Україною. Я знаю її вже майже 10 років, ми познайомились на

шекспірознавчій конференції в Італії. Я зустрічався з нею та її учнями на багатьох шекспірівських заходах, зокрема, на шекспірівському фестивалі в Румунії. На моє запрошення вона відвідувала Стретфорд. Мені дуже приємно бути почесним членом Українського шекспірівського центру. Мене тішить той факт, що я можу бути корисним для нього, що читатиму лекції для українських студентів.

Summaries

Nataliya Torkut

Thomas Lodge: biography, literary reputation and i creative achievements

This article, which is part of a research project aimed at creating a complete literary panorama of the English Renaissance, reconstructs the biography and literary career of Thomas Lodge – the writer, from whom William Shakespeare borrowed the plot of his comedy "As You Like It." Emphasis is placed on the role of educational institutions (in particular, the Merchant Taylor's School and the Holy Trinity College of Oxford), as well as the teachers and friendly environment in the formation of T. Lodge's humanist outlook and the awakening of interest in creative writing.

The subject matter of the writer's works is directly related to the twists and turns of his personal life, filled with the typical challenges of that time (deprivation of inheritance due to unjustified parental expectations, imprisonment, participation in a worldwide sea expedition, travel to Italy and France, etc.). At the same time, they demonstrate a broad cultural erudition that brings him closer to the other representatives of the so called "university wits" as well as his being actively involved in the literary debates, religious and political discussions of the Elizabethan era, in which his satirical talent was clearly manifested.

The contradictory character of Thomas Lodge's lifetime reputation can be explained by the fact that it is at this very time that the literal borrowings from widely known works begin to be perceived by the public and colleagues not as a demonstration of cultural erudition, typical of Renaissance thinking, but as a lack of artistic originality, as a shameful practice (plagiarism). However, the role of Tomas Lodge in the formation of the national literary tradition, especially in the realm of poetry and fiction, gives reason to put him on par with such famous renaissance men of letters as Philip Sidney, Edmond Spenser and Robert Green.

Keywords: Thomas Lodge, English Renaissance, pamphlet, love-adventure novel, poetic satire, mannerism.

Tetiana Riazantseva

Lais of Marie de France in the Context of Fantasy Literature

The Centre for Fantasy Literature Studies was founded at the Taras Shevchenko Institute of Literature in Kyiv, Ukraine in June 2015. The main aim of the Centre is to provide the scholars writing on Ukrainian and foreign fantasy literature with opportunities for professional communication in the fields of literature, linguistics, art, culture, translation, etc. In 2015-2017 the Centre organised several workshops to discuss theoretical and practical issues of

Summaries

importance to scholars of fantasy (i. e. terminology of fantasy literature studies, genesis of fantasy, intermedial perspective in fantasy studies, poetry in fantasy, national versions of fantasy literature). This article is based on the paper presented during the 4th workshop (April 2017) dedicated to the role of poetry in fantasy. The Lais of Marie de France (12th c.) is considered here as one of the first Western European poetic narratives demonstrating the tendencies that later evolved into the “high fantasy” tradition. The article demonstrates the peculiarities of selection and interpretation of the plots and characters in four lais with explicit fantastic elements (Giguemar, Lanval, Bisclavret, Yonec).

Keywords: Marie de France, lais, fantasy, fairy.

Natalia Levchenko

Biblical hermeneutics in the literary texts of the European Renaissance and Ukrainian Baroque

For the first time in the Ukrainian medieval studies an attempt was made to comprehensively study the place and role of biblical hermeneutics in the works of ancient the literature of the European Renaissance and the Ukrainian Baroque. Understanding the Biblical text faced with the possibility of different interpretations of the word-sign, the word-allegory, or the word-symbol as structurians of a single linguistic figure, an excerpt, or the entire text. Biblical hermeneutics offered as one of the means to remove uncertain categories of understanding, the concept of uniqueness within the biblical canon.

A new view in the interpretation of Christian dogma introduced Lorenzo Walla in his theory of the inherent man's desire for pleasures. Ukrainian baroque literature “apologia of pleasure” has learned as one of the important topics. Through the prism of Epicurean ideas rehabilitated for Christendom Lorenzo Valla, baroque authors explained the new humanistic ideas about the nature of the human person, the relationship of the individual with God and other people.

Keywords: biblical hermeneutic, literature of the European Renaissance, literature of the Ukrainian Baroque, the word-sign, the word-allegory, the word-symbol, eudemonism, hedonism.

Victoria Marinesko

Features of the literary-critical and biographical "iconization" of the image of the Great Bard in the space of Shakespearean discourse of the XVII-XIX centuries.

The article highlights the main stages of the development of interest in Shakespeare's figure, focusing on its correlation with the aesthetic atmosphere and worldviews of a particular cultural era. The image of Shakespeare as a brilliant creator who embodied the boundless thirst for self-reflection is regarded as traditional. In today's intellectual space, William Shakespeare is seen as a cultural

Summaries

icon. His image is a kind of an invariant stereotype of a creative personality. Finding out the specifics of its formation and structuring allows to determine the peculiarities of the process of iconization of a canonical personality and to understand the specifics of the literary process more deeply.

The article deals with two main forms of "materialization" of Shakespeare's reception: the personal perception of Shakespeare's works and the figure of the Great Bard both by those who produce texts (writers, directors, etc.), and those who reproduce them (actors, translators, readers, etc.). as well the texts in the broad semiotic sense (oral texts, texts of performances, music, cinema, etc.). The author traces the gradual process of iconization of William Shakespeare's figure in the English cultural space in the diachronic aspect, touching on three main streams of Shakespearean discourse: creative (cultural artifacts, intertextually related to Shakespeare's works), interpretative (products of the hermeneutic activity of translators, researchers, directors, actors) and communicative-pragmatic (emblematic usage of Shakespeare's figures and literary imagery in a wide variety of fields of everyday life such as advertising, politics, journalism, etc., to meet certain practical needs).

The researcher identifies the most significant milestones in the formation of Shakespeare's canonical image, beginning with the process of nationalization and export of "authentic" Shakespeare, which began in the seventeenth century, and ending with the final active iconization of the figure of the brilliant playwright in the second phase of Shakespeare's reception in Europe, "beyond criticism", when English romanticists transform Shakespeare from an object of aesthetic delight and literary-critical analysis to the standard of aesthetic achievement. The author systematically and in detail traces the path of the playwright from being in the zone of "cultural amnesia" during the prohibition of the theatre in England (1642–1660) to the iconization, which began and quickly gained momentum in England of the eighteenth century, which was accompanied by the active development of the theatrical and literary-critical component of Shakespearean discourse. Along with the growing popularity in the literary and critical circles, Shakespeare also became an indisputable symbol of the English theater.

Particular attention is given to the growing interest in the biographical component of the Shakespearean discourse in the nineteenth century, which took place against the background of the transformation of the Great Bard into a national literary icon, raised onto an unattainable pedestal by the romanticists. The fascination with Shakespeare as a national genius led to the urgent need to systematize and comprehend (both on the scholarly and literary level) the information about the life of the playwright, and stimulated further research. In the second half of the nineteenth century, biographical essays became more academic, with increasing attention paid to facts, their theoretical processing and generalization. And although biographies of the nineteenth century established too close links between the biographic and creative vicissitudes of the figure of Shakespeare, their innovative and analytical significance is beyond doubt.

Keywords: iconization, Shakespearean discourse, biography, reception, canonical image, traditional image.

Summaries

Holger Klein **Robert Nye's *Falstaff* as Creative Reception of Shakespeare**

The paper is focused on a historic novel by a modern English writer Robert Nye, who is famous for his Shakespeare-related metahistoric fiction. The novel under consideration is *Falstaff* (1976) which stands aside other Nye's novels employing autobiographical narrative – this one represents autobiography of a fictional character. Firstly, the author explains the specific place of this novel in the corpus of other Nye's historical novels. Secondly, the paper specifies the peculiarity of *Falstaff* as narrator: he does not write his biography but dictates it.

The author of the article analyses the novel taking into account such aspects as its poetic structure, its intertextual character, as well as the influence of Shakespearean criticism on the reception of this post-modern text. The results of the profound in-text investigation, represented in the article, enable the author to outline distinctive features of Nye's *Falstaff* and to separate him from Shakespeare's prototype. Pondering on the genre specifics of the novel under consideration, the author comes to the conclusion that it is a perfect specimen of an intertextual novel, as well as an example of the creative reception of a literary work in another literary work. Investigating the nature of intertextuality, the influence of Shakespearean criticism and the specific feature of *Falstaff* as both a character and the narrator, the author of the article claims the unique character of this novel amongst other Shakespeare-related biographical metafiction.

Keywords: Robert Nye, William Shakespeare, intertextuality, metafiction, biography, *Falstaff*.

Kalina Stefanova **To be and not to be. At once.** **Or Daniel Spinar, The Chech Director Extraordinaire, Enters the European Stage**

This article is an attempt to recreate a very unusual and highly topical *Hamlet*, as seen at the Pilsen Theatre Festival, and via it to introduce to the readers the extraordinary talent and poignant social sensitivity of Daniel Spinar, the young director of the National Theatre in Prague. In the year of the 50th anniversary of Jan Kott's masterpiece Shakespeare *Our Contemporary*, it's remarkable to see how this *Hamlet* reflects the way Kott read the play and the main character – as a character who is not defined by the situation imposed on him, at any rate not beyond doubt, and who “accepts it but at the same time revolts against it” – and how it goes even a step further.

Keywords: *Hamlet*, Daniel Spinar, Jan Kott, constructive deconstruction.

Iryna Prushkovska
“The Tempest” in Turkish child dramaturgy

The article is devoted to the analysis of the play for children of the “The Tempest” by the Turkish author Nafiz Uslu, which is based on the same work by Shakespeare. An excursion into the history of acquaintance of the Turkish society with the work of the Great Bard through the translation and stage spheres was carried out. Due to the translation from the French (1870s) of the Ottoman language (Hassan Bedreddin Pasha and Manastirly Mehmet Rifat), “Othello” became a well-known in Turkish society. Subsequently, there were three parts of “Hamlet” in the translation of Mehmet Nadir Bey from French. In 1884–1887, the translations of the Ottoman scholar Orikagasizade Hassan Sirrey Bey, in 1912 translations by Mihran Boyadzhian, adaptations of Abdulkhak Hamit Tarkhan. In the 60's and 70's of the twentieth century there is a decline in interest in Shakespeare's creativity in Turkey through the renewal of the national model of drama, radical rethinking of traditional cultural values, interest in an epic drama under the influence of the ideas of B. Brecht.

The political climate in Turkey in the 1980's contributed to a growing interest in world drama, in particular the works of W. Shakespeare. Nowadays Turkish drama opens up new possibilities for literary and stage interpretation of Bard, enriched in the perception of Shakespeare's word. One of the proofs is the emergence of a Turkish children's play “Tempest” by Nafis Uslu, based on a well-known romantic comedy by Shakespeare. N. Uslu takes on the basis of a separate plot line of “The Tempest”, hyperbolizing it. The exposition of the play N. Uslu informs the reader/viewer at the beginning of the action (Monroe Prospero, addressed to Miranda, in which he mentions the history of his exile). The development of action begins with how Prospero on the remote island is freezing in the air due to the unsuccessful use of magic power and asks for Ariel's help. Having seen the ship from a distance, Prospero asks not only to help him descend to the ground, but also to make the passengers of the ship appear on the island. The storm, committed by Ariel, brings to the island of Alonzo (King of Naples), the main culprit for the “expulsion” of Prospero, and his son Ferdinand. The organization of events in the work is devoid of intrigue, the plot unfolds in four acts. The development of the action is due to the conflicts of Prospero with Ariel, Ferdinand, Alonzo and Kaliban. Meeting Prospero with Alonzo, the return of the temporarily lost memory to King Naples and his plea for forgiveness is the culmination of the drama of N. Uslu. The last stage in the development of the conflict is Prospero's decision: to forgive everyone, to give Ariel's will, to bless Miranda for marriage and to return home. In Turkish “The Tempest” there is only one scene of trial – the imprisonment of Ferdinand and his hard work. Not reflected in the play and tragic episodes, in which the original involved Sebastian and Antonio, Stefano and Trincio. The semantic loading of the drama of N. Uslu lacks important information, such as geophysical locations (Tunisia, Bermuda), mythical elements (perfumes, except Ariel, deity). At the same time, special attention is paid to the romantic relations of Ferdinand and Miranda. Simplifying the plot N. Uslu leads to a decrease in the number of actors. Prospero, Ariel,

Summaries

Alonzo, Ferdinand, Miranda and Kaliban are the main characters of the Turkish “The Tempest”. Particular attention in the article is given to the figurative palette of N. Uslu's work, the ambivalence of the characters of the main characters is revealed. Despite the inevitable simplification of the plot and the omission of many central scenes, N. Uslu manages to preserve, albeit indirectly, the philosophical content of the original. The young Turkish spectator has the opportunity to admire the world of classics, to immerse himself in the content, to decide on the views on life issues regarding power, freedom, friendship, treason. The play of N. Uslu has a didactic orientation, creates an atmosphere of fairy tales, which promotes a happy solution to the tragic nature of the conflicts.

Keywords: “The Tempest”, Shakespeare, Turkish children's drama, plot, image.

Olha Kvasnits'a **Shakespeare in modern Ukrainian media discourse: presence or exclusion?**

The article investigates the media image of William Shakespeare in the modern Ukrainian. The author believes that the study of mass media projection of Shakespeare's phenomenon today appears as the promising research area which enables the development of a holistic understanding of the texts, ideas and interpretations in diachronic and synchronic aspects. The extracts of the Ukrainian mass media articles like the locus of the relevance of Shakespeare ideas in 2016, the year of the 400th anniversary of the playwright's death, are regarded as the subject of analysis. On this occasion British Council has launched a powerful special project in Ukraine and abroad to attract the public to the worldwide campaign Shakespeare Lives. The paper hypothesizes that this symbolic date should have been the reason of mentioning the figure of William Shakespeare in the content of the national Ukrainian mass media. According to the source the following media have been chosen: nationwide editions «Den'», «Dzerkalo tyzhnya», «Ukrayins'kyj tyzhden'»; among TV channels «Suspil'ne movlennya – UA: pershyj», commercial «1+1», «5 kanal», «STB», «ICTV», «Natsional'nyj telekanal Ukrayina», «24 kanal».

The author proves that media discourse has the possibility to expand the area of culture, spread universal meanings and values, enrich the aesthetic awareness, stimulate intellectual reflection, form the critical thinking of the events, tendencies and personalities of the modern age. The analysis has revealed the following two major tendencies in the practice of the Ukrainian mass media on the image of W. Shakespeare: English playwright is present in the cultural consciousness of readers, while among the audience his image is either missing or deformed. Thus, the purpose of journalism is to humanize humanity and bring more nobleness in the world, in our context through the works of Shakespeare.

Keywords: Shakespeare media image, culture, sense of culture, aesthetic consciousness, mass media.

Olha Kovalchuk
**Shakespeare's drama and super hero comics:
comparative aspect**

The article compares the formal, discursive and receptive aspects of Shakespeare's drama and superheroics as a genre of comics in a contemporary cultural context. The researcher's attention is focused on structure, genre, image, perception, variability of the material, authorship and discursive specificity of phenomena, which are conceived as independent and equal.

Despite of the methodological and institutional establishment of comics studies in Western academic discourse, specifics of Ukrainian context brings the actuality of rethinking and legitimization of the media on the new level. Comparing superheroics with Shakespeare's works is considered by the author not only as methodological, but also as a political deed, relying on Scott McCloud's example. In the article comics media, in its core characteristics, is understood as verbal\visual narrative, organized in certain sequence; it correlates with the performative nature of drama and particularly Shakespearean material, in the very beginning meant for staging. In both cases, percipient has to actively participate in form of visual and textual interpretation, organized in time and space.

As the narrative comics has its' own structure elements, which organize the coherence of the whole, just like the drama does. Author pays special attention on fact that the spaces between this structure elements forms the proper way and sequence of perception in both media. Article also analyzes the way performative nature of drama provides typical for super heroic comics narrative variability in different aspects, including imagery, stylistics, historical and cultural scales, corporeality presentation. Popularity and universal meaning of Shakespeare's plays makes it some kind of cultural matrix, which adapts to new ways of interpretation and media translation, just as canonical super hero images do. The adaptive nature of Shakespearean material itself is also comparable with superheroics adaptation of mythological and previous or contemporary cultural models. Both phenomena are also analyzed in scales of popular\elite culture discourse and canon concept.

Keywords: comics, superheroics, drama, structure, genre, narrative, discourse, canon, adaptation, corporeality, The Other.

Victor Marynychak
**The intentional-existential catastrophe as an axiological challenge
of the late Renaissance**

The article analyses the concept of the intentional-existential catastrophe as a catastrophe in the inner world of the character, as well as uses the material of the tragedy "Hamlet" to explore a special kind of such a catastrophe, which is associated with the devastation of the intentional sphere of the subject, with its loss of completeness and the tragic impossibility to compensate it.

Summaries

The phenomenological approach allows the author to develop a conceptual apparatus for the study of the value-coloured content of the work, which offers an opportunity to elucidate the phenomenon of the internal catastrophe from a new angle, to see its connection with the problems of the fullness of being, existence and the inner world.

While doing so, the researcher regards Hamlet as an intentional subject, that is, a subject of perception, experience, understanding, awareness, choice, responsibility, behaviour, and existence. The Hamlet conflict is seen as a particular catastrophic situation, the specificity of which is that it is not purely social, related to the interaction of counterparties, but an existential and inherently intentional catastrophe, because it unfolds in the mind and though caused by external factors, appears primarily as a catastrophe of the inner world. The author resorts to the investigation of Shakespeare's work to identify those moments in the Prince's behavior, existential state, and consciousness, which are related to Hamletism which has wide typological significance. The focus is on the image as a unit of the language of culture.

The paper analyzes the state of Hamlet's inner catastrophe, his existential loneliness, his sense of the inability to reach the fullness of being. In the face of a catastrophic sense of inadequacy, incompleteness, and partiality, Hamlet has a desire to complete the image of the world and the existence as a whole. Without this, value synthesis, a worthy response to the challenge of catastrophism, the restoration of the holistic image of the world, the unity and coherence of intentional synthesis and behavior, as well as self-constitution, and, in general, restoration of all inner life from the ruin, are impossible. According to the ideas of idealistic axiology, personalism, religious philosophy, full complementarity is possible in love. Therefore, the author uses the intentional-existential approach to examine the character's relationship with Ophelia in the context of his internal catastrophe.

The author looks at the problem in phenomenological terms, defining love as a value-colored intentional relation to the object, which becomes intentional and accordingly value-colored precisely because the one at whom the feelings are directed, gives (or, from the subject's point of view, is capable of giving) an adequate answer to the manifestation of the subject's identity, supports and strengthens this identity, allows it to 'happen' in its entirety. However, for Hamlet, such completion is impossible. The scholar describes the death of Ophelia as a catastrophe without catharsis, a death without meaning, a final defeat. When the catharsis is present, the death of a person is accompanied by the preservation of value, moreover, the value is being raised. Here, in Hamlet's love situation, the value itself comes to naught. None of the aspects of Hamlet's tragic collision are as hopeless as his relationships with Ophelia. In a situation where only too many forces are directed against him, Hamlet is unable to grasp his extremely desperate position, caused by the loss: not of the beloved - of love itself (and of its possibility).

Thus, the author clarifies the essence of those positive ideas about love, which should be objectively inherent in a Hamletian personality, reveals the role of love in the model of the world, characteristic of this type of personality,

Summaries

singles out one of the varieties of an intentional-existential catastrophe that occurs due to the impossibility of supplementing the existence of the individual (and therefore of its completeness) through love.

Keywords: intentional subject, intentional-existential approach, intentional-existential catastrophe, existential loneliness, love, Hamlet, Ophelia.

Tetyana Mykhed **#nofearshakespeare #canon #ua**

The article considers the need to modernize the study of classical literary works, in particular Shakespeare's, in school. This is due to fundamental changes in the socio-political situation in Ukraine and the simultaneous changes in the consciousness of Ukrainian society, reflected in the demands of the new generations for education, their desire to practically apply the received humanitarian knowledge in their life practices and professional activities. The pragmatic approach, which characterizes demands of modern society, focuses on the use of various adaptations of Shakespeare's works. This is illustrated in the article by the variability in interpretation of "The Tragedy of Coriolanus" as a potentially productive educational frame. The use of adaptations makes it possible to rely on the knowledge of the classics which, in adapted form, was retransmitted by mass culture and the media into the consciousness of a global society. This allows using the already known simplified information about the works of the classical writer, in this case Shakespeare, to modify the corresponding topos and establish a correlation between popular memes and concepts that are genetically related to Shakespeare's works. This approach will help to overcome the fear of "Shakespeare's canonicity" that has developed in the minds of mass consumers, and an adaptation, which is originally addressed to a certain age group, will help to trig a multilevel intellectual quest – linguistic, historical, cultural, political, etc., thus strengthening the potential of Shakespearean concepts in the modern context. New times strongly demand decisive changes both in the educational canon and in the methodology of teaching.

Keywords: Shakespeare, canon, Coriolan(us), adaptation, education.

Maria Kushnareva **Unordinary adventures of an ordinary concept: teacher in Italian realities of the XIV-XV centuries**

The paper contains culturological analysis of concepts *ripetitore*, *maestro* and *precettore*, which by modern translators of original Italian texts of the XIV–XV centuries often are marked as *teacher*. For the analysis historical, literature, art texts of the period by Dante, Boccaccio, Petrarca, Cennini, Certaldo, Leonardo da Vinci, Alberti, Bracciolini, Vespasiano da Bisticci were chosen. Differences between these concepts in its functions, attitude to persons these

Summaries

concepts mark, social status of such persons are clarified. As well the attempt to define sphere of these concepts' demand, reasons of its popularity in certain period and among certain society' strata was made. Concepts of *maestro* and *precettore* mark two models of learning, one of them presupposes imitation of action, process, thing, the second is aimed at realization of one's own view and approach via imitation as method used to start with. These models had been existing earlier but in the XIV–XV centuries the sphere of applied of the second one had become essentially broader. Though popularity and prestige of *precettore* were not long-lasting, further decline of hand craft production had caused diminishing master's role whose task was to show, in production and craft learning and respectively, increasing of preceptor's (*precettore*) role in acquirement knowledges in certain discipline, whose task was to explain and to conduct, i.e. teacher or advisor, in our modern tradition. But master, *maestro* has been preserving his/her dominant position in learning handwork techniques (applied arts), artistic activity (music performance, visual arts, choreography, etc.) and it still determines the whole complex of its realization.

Keywords: teacher, Italy, Renaissance, knowledge, craft, art, Italian humanism.

Iryna Senchuk

To the History of Ukrainian Shakespeareana: M.S. Shapovalova's Monograph "Shakespeare in Ukrainian Literature"

The review focuses on the main research vectors of M.S. Shapovalova's monograph "Shakespeare in Ukrainian Literature" (1976) and analyzes the author's reception of Ukrainian translations of William Shakespeare's dramas and sonnets, as well as her interpretation of the creativity of the 19th and 20th century Ukrainian writers in the light of their perception and assimilation of Shakespeare's images, motifs and conflicts in their own works. It also outlines the scale of the work, which is based on both printed and hand-written materials, and defines the place and significance of M.S. Shapovalova's monograph in the history of Ukrainian Shakespeareana. Investigating various aspects of Shakespearean discourse in Ukrainian literature and literary studies from historical perspective, M.S. Shapovalova highlights as an integral process the reception of Shakespeare by outstanding Ukrainian writers of the nineteenth and twentieth centuries with the emphasis on Ukrainian translations of English bard's works, their critical interpretation and creative assimilation in Ukrainian literature. M.S. Shapovalova's monograph "Shakespeare in Ukrainian Literature" shows how close Ukrainian culture is to the world's one, and most importantly, that the Ukrainian-language Shakespeareana is an integral part of the conception of Ukrainian national literature and literary language development in the 19th and 20th centuries.

Keywords: William Shakespeare, Shakespearean discourse, Ukrainian Shakespeareana, Ukrainian Literature, translation, reception, M.S. Shapovalova.

Natalia Zhluktenko
“The Winter’s Tale”:
Text in the Context of W. Shakespeare’s Heritage

Reinterpretation of Shakespeare’s play “The Winter’s Tale” is topical in the context of present-day critical debates about the later period of his creative work. The purpose of this article is to emphasize those elements of the structure of the play that testify to the organic unity of “The Winter’s Tale” with other works of Shakespeare, and also to find the features of their innovation. In this critical perspective the concept of power, motives of friendship, love, jealousy are considered

Shakespeare's treatment of a central conflict of the text reveals a connection with the leading themes for his work, though the contamination of contrasting traits of human nature, sharp changes in the stylistic mode of the text from drama to farce, confirms the general assessment of the genre of the play as a tragicomedy. Thus the motive of redemption presented in the line of Leontes (i.e. the sinful father finds his lost daughter Perdita) is seen now as a convention on the verge of parody, and the subsequent reconciliation of Leontes and Hermione looks almost like a travesty of a previous element in the plot.

It is emphasized that the historical allusions in “The Winter's Tale” also remain the subject of scholarly debates. It is proved that in the contemporary cultural context, the new historicist treatment of contacts and conflicts between Bohemia and Sicily provokes the producers to play an ironic play with the Bard’s favorite ex-territorial motif. The philosophical motif of Time in drama is also ambiguously implemented: in its visualization medieval symbolism is combined and stays in contrast with the drama of the characters’ choice of identity inherent in both Shakespeare's later work and in his heritage at large.

Keywords: Shakespeare, “The Winter's Tale”, the concept of power, the motif of atonement, the new historicist treatment, the motif of Time.

Darya Lazarenko
“Lovely little tapestry”: The story of an autumn leaf, a snail and
William Shakespeare in Alexander Shurbanov's book “Essay” (2016)

The review aims to acquaint the reader with the book of the Bulgarian writer, translator, and Shakespearean scholar Alexander Shurbanov “Essay” (2016, Ciela), under the cover of which essays, poems and scholarly observations are collected. Shurbanov’s “Essay” is an intellectual and poetic journey from universal civilizational problems to the issues troubling modern Bulgarian society, to the author’s lyrical self-reflections, which are closely intertwined with philosophical meditations over the spheres of education, scholarship, and art. The paper focuses on the original, synergistic approach of the outstanding Bulgarian scholar to the key issues that structure Shakespearean discourse: the Shakespeare authorship question, the secret of Shakespeare's

Summaries

genius, the specifics of the evolution of the playwright's creative manner and the contemporary reception of his works. Shakespeare, whose image is meticulously constructed throughout the book, is treated by the author first and foremost as a human being, then an artist, and finally a metaphor. The review zooms in on the section of the book devoted solely to Shakespeare, but also touches upon the Shakespearean intertextuality which is characteristic of the work in general.

Keywords: William Shakespeare, Shakespearean question, Shakespearean discourse, reception, essay, metaphor, metaphorical concretization, aphorism.

Daria Moskvitina

Shakespearean Capital of Eastern Europe: International Conference of European Shakespeare Research Association in Gdansk

The review represents information on the International Conference of European Shakespeare Research Association (ESRA) "Atomizing Text and Stage" which took place on July 27-30, 2017 in Gdansk (Poland). This city has long been considered a certain Shakespearean capital of Eastern Europe as it has been hosting annual International Shakespeare festival, established by Professor Jerzy Limon, since 1993. Owing to this outstanding event, Gdansk has turned from a huge industrial centre into a theatrical space. The process of this transformation was completed with the erection of the Gdansk Shakespeare theatre (2014, designed by Renato Tozzi) where modern technologies intermingled with time-honoured traditions.

Conference program comprised a number of various academic and spectacular events: plenary lectures, seminars, panels, workshops, and performances demonstrated in the framework of the 2017 Gdansk Shakespeare festival. Ukrainian representatives at this remarkable scholarly and artistic event included academics from Kramatorsk, Lviv, and Zaporizhzhia (members of the Ukrainian Shakespeare Centre).

Keywords: William Shakespeare, conference, European Shakespeare Research Association, Gdansk, theatre festival.

Nataliya Torkut, Yurii Cherniak

Shakespeare's Reception in the Context of Changing Cultural Paradigms as an Object of Scholarly Reflection

The publication provides an overview of the papers presented at the international symposium "Shakespeare in Changing Cultural Paradigms", held in late November 2018 in Bratislava (Slovakia), which brought together scholars from six Eastern European countries as well as the United Kingdom. The thoroughly thought-through concept of the event and the poly-aspect nature of the issues under discussion have allowed accumulating the intellectual energies of the representatives of different fields of Shakespearean studies: literary critics,

Summaries

translators, theatre researchers, and theater critics, media technologists, and cultural studies scholars. The contemporary reception of Shakespeare's works has been represented in several dimensions: the theatre (Š. Havličková Kisová, N. Pikli, K. Földváry, A. Kowalcz Pawlik), the translation (M. Nikolaesku, G. Volceanov), the intermediality (I. Mišterová, J. Wild) and the informative dimension (A. Cetera Włodarczyk, Zs. Almási). P. Müller, K. Deres, and S. Šimková devoted their papers to the history of Shakespearean productions, focusing on the specific interpretation of Shakespeare's works in certain national cultures and on the changes that took place in the theater after the fall of the iron curtain in 1989. Metatheatricality in contemporary stage versions of Shakespeare's plays was analysed by G. Reuss, N. Torkut and D. Lazarenko. Visualization accompanying the presentations, which featured the most interesting video clips from Shakespeare's plays and films, contributed to a wider involvement of the symposium participants in the discussion of artistic interpretations and a deeper understanding of the creative intent of the authors.

Keywords: Shakespeare, cultural paradigm, Bratislava, symposium, interpretation, metatheatricality.

Відомості про авторів

Жлуктенко Наталія Юріївна – кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Квасниця Ольга Юріївна – кандидат наук із соціальних комунікацій, доцент кафедри зарубіжної преси та інформації Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів).

Кляйн Хольгер – професор кафедри англістики і американістики університету м. Зальцбург (Австрія).

Ковальчук Ольга – магістрантка Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Кушнарєва Марія Борисівна – кандидат філософських наук, науковий співробітник Національної бібліотеки України імені В.І. Вернадського (м. Київ).

Лазаренко Дар'я Миколаївна – кандидат філологічних наук, викладач кафедри англістики та американістики Софійського університету імені Климента Охрицького (м. Софія, Болгарія).

Левченко Наталія Микитівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української і світової літератури Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди (м. Харків).

Марінеско Вікторія Юріївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри теорії і практики перекладу Інституту

Відомості про авторів

іноземної філології Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Маринчак Віктор Андрійович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри російської мови Філологічного факультету Харківського національного університету імені В.Н. Каразіна (м. Харків).

Михед Тетяна Василівна – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Москвітін Даря Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри іноземних мов Запорізького державного медичного університету (м. Запоріжжя).

Прушковська Ірина Віталіївна – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри тюркології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Рязанцева Тетяна Миколаївна – доктор філологічних наук, с. н. с., провідний науковий співробітник теорії літератури та компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (м. Київ).

Редчиць Іван Юхимович – поет і перекладач, член Національної спілки письменників України (м. Житомир).

Сенчук Ірина Анатоліївна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка (м. Львів).

Стефанова Калина – професор театрознавства Національної академії мистецтва театру і кіно (НАТФА) в Софії, театральний критик (м. Софія, Болгарія).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, начальник Українського міжуніверситетського

Відомості про авторів

навчально-наукового шекспірівського центру. професор кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Черняк Юрій Іванович – кандидат філологічних наук, доцент, провідний фахівець лабораторії українознавчих студій Запорізького національного університету, завідувач лабораторії ренесансних студій Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

Торкут Наталія. Томас Лодж: життєвий шлях, літературна репутація і творчі здобутки. **3**

Рязанцева Тетяна. «ЛЕ» Марії Французької в контексті літератури фентезі. **22**

II. Україна в контексті європейського Відродження

Левченко Наталія. Біблійна герменевтика в літературних текстах європейського Ренесансу та українського Бароко. **31**

III. Шекспірівський дискурс

Марінеско Вікторія. Особливості літературно-критичної та біографічної «іконізації» образу Великого Барда у просторі шекспірівського дискурсу XVII–XIX ст.. **50**

Klein Holger. Robert Nye's Falstaff as Creative Reception of Shakespeare. **70**

Stefanova Kalina. To Be and Not To Be. At Once. or Daniel Spinar, the Czech Director Extraordinaire, Enters the European Stage. **96**

Прушковська Ірина. «Буря» у турецькій дитячій драматургії. **108**

Квасниця Ольга. Шекспір у сучасному українському медіадискурсі: присутність чи вигнання? **118**

Ковальчук Ольга. Драматургія Шекспіра та коміксна супергероїка: компаративний аспект. **154**

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Маринчак Віктор. Іntenційно-екзистенційна катастрофа як аксіологічний виклик пізнього Ренесансу. **168**

V. Полемічна трибуна

Михед Тетяна. #NOFEARSHAKESPEARE #CANON #UA. **185**

Кушнарьова Марія. Складні пригоди простого поняття: «вчитель» у італійських реаліях XIV – XV ст... **205**

VI. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Сенчук Ірина. До історії української шекспіріани: монографія М.С. Шаповалової «Шекспір в українській літературі». **223**

Жлуктенко Наталія. «Зимова казка»: текст у контексті доробку Шекспіра. **236**

Лазаренко Дар'я. «Прекрасний маленький гобелен»: історія одного осіннього листочка, равлика і Вільяма Шекспіра в книзі Александра Шурбанова «Проба» (2016). **244**

Москвітін Дар'я. Шекспірівська столиця Східної Європи: Конференція Європейської асоціації дослідників Шекспіра у Гданську. **255**

Торкут Наталія, Черняк Юрій. Рецепція Шекспіра в контексті зміни культурних парадигм як об'єкт наукових рефлексій. **260**

Редчиць Іван. Нова мандрівка на старий Парнас. **272**

Шекспір як дзеркало епохи (інтерв'ю Ольги Квасниці з професором Майклом Добсоном). **279**

Summaries **288**

Відомості про авторів **301**

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 29-30

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 21.12.2018 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Цифровий друк. Гарнітура Times New Roman.
Умовно-друк. арк. 18,2. Тираж 200 пр. Замовлення №.
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 60
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво се, суб’єкта видавничої справи
ДК № 4392 від 20.08. 2012 р.