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 31-32

Видавничий дім
«Гельветика»
2019

УДК 82.09

Р 39

Рецензенти:
член-кор. НАН України, д. філол. н., професор ***Т. І. Гундорова***
(зав. відділу терії літератури Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України),
д. філол. н., професор ***Т. П. Шестопалова***
(зав. кафедри філології та міжкультурної комунікації Чорноморського національного університету імені Петра Могили)

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 № 12 від 12.12.2019 р.)
та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 3 від 28.11.2019 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2019. – Вип. 31–32. – 306 с.

Випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені вивченню літературного процесу доби Відродження та рецепції Шекспірової спадщини в культурі наступних епох. Він розрахований на науковців-гуманітаріїв, викладачів та аспірантів і може бути цікавим кожному, хот цікавиться інтелектуально-духовними і культурними здобутками Ренеаснсу.

УДК 82.09

ISSN 2225-479X

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2019
© Класичний приватний університет, 2019

І. Історико-літературний процес

УДК: 82.09:291:821.111
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.1

Лілова Олена
(м. Подгориця, Чорногорія)

Фарсова тональність у п’єсі «Продавець індульгенцій та чернець» Джона Гейвуда

П’єса Джона Гейвуда «Продавець індульгенцій та чернець» є яскравим зразком англійської ранньотюдорівської драматургії, що створений за жанровою моделлю фарсу – одного з найпопулярніших жанрів у міській культурі Середньовіччя і Відродження. Водночас, твір Дж. Гейвуда засвідчує значне відхилення від жанрового канону фарсу. Трансформація фарсової основи у п’єсі відбувається внаслідок розробки актуальної проблематики. Йдеться, зокрема, про критику маніпулятивного й недобросовісного ставлення духівництва до своїх обов’язків і до прихожан, що несе загрозу суспільному порядку й спокою. Деструктивна діяльність представників церкви у п’єсі «Продавець індульгенцій та чернець» значною мірою проявляється через їхнє поводження з християнськими реліквіями, а також через манеру спілкування один з одним та сторонніми.

Актуалізація проблемно-тематичного комплексу у творі Дж. Гейвуда тісно пов’язана з тим, що головними дійовими особами в ній виступають представники духівництва, які наприкінці твору протиставляються другорядним персонажам – представникам офіційної світської і церковної влади. Наголошуючи на гріховній сутності індульгенщика та ченця, автор уподібнює їх до персонажів Пороків з мораліте – жанру середньовічної драми на релігійну тематику, що мали яскраво виражений дидактичний характер. Це значною мірою впливає на характер сміху у п’єсі: за безтурботною

веселістю приховується гіркота та стурбованість англійського драматурга поточною ситуацією в церковній сфері.

Ключові слова: *ранньотюдорівська драма, фарс, мораліте, проблематика, десакралізація, реліквії, «низова» культура середньовіччя і Відродження, Реформація.*

Чимало зразків західноєвропейської літератури Середніх віків та Відродження демонструють вплив стихії карнавалу. Одним із основних механізмів творення карнавального світовідчуття, ознаки якого очевидні у п'єсі Джона Гейвуда «Продавець індульгенцій та чернець» *(A Merry Play betwene the Pardoner and the Frere*), постає десакралізація релігійного культу, або позбавлення релігійних ритуалів їхнього сакрального статусу.

П'єса Гейвуда вийшла друком у квітні 1533 року у видавництві Вільяма Растела[1], однак, написана вона, вірогідно, була дещо раніше. Дослідники творчості Гейвуда[2] вказують на драматургічні, тематичні, а також мовні паралелі між «Продавцем індульгенцій та ченцем», з одного боку, і такими п'єсами Гейвуда, як «Чотири П» (*The Four PP*, 1520–22) та «Джоан Джоан» (*Johan Johan*, 1520s), з іншого. Тож, можна припустити, що п'єса «Продавець індульгенцій та чернець» теж з'явилася наприкінці 20-х років XVI ст. Однією з поетикальних рис цього твору, що також об'єднує його з двома названими

---

[1] Дж. Воссон у статті «Англійська церква як театральний простір» висловлює припущення, що автором твору «Продавець індульгенцій та чернець» був сам Вільям Растел – син відомого ранньотюдорівського гуманіста, драматурга, видавця Джона Растела (Див.: *Wasson J. M.* The English Church as Theatrical Space // A New History of Early English Drama / Ed. by J. D. Cox and D. S. Kastan. – NY : Columbia University Press, 1997. – P. 33). Втім, це чи не єдине дослідження, в якому п'єса Гейвуда приписується іншому автору.

[2] Див., зокрема: *Axton R., Happé P.* Sources and contexts of the plays // The Plays of John Heywood / Ed. by R. Axton and P. Happé. – Cambridge : D. S. Brewer, 1991. – P. 38.

вище п'єсами, є фарсова тональність. Закономірно постає питання про те, чи не була ця п'єса перекладом якогось французького фарсу на кшталт «Джоан Джоан»? Проте, оскільки першоджерело п'єси «Продавець індульгенцій та чернець» досі не встановлено[3], цілком можливо, що вона є продуктом власного оригінального задуму англійського драматурга. Цей задум полягав у виведенні на перший план суперечки між продавцем індульгенцій і монахом, а також у тому, що майже половину того часу, коли ці персонажі знаходяться на сцені, вони говорять одночасно, намагаючись перекричати один одного.

Аналіз проблемно-тематичного комплексу і жанрово-стильової своєрідності драматичного твору Джона Гейвуда, а також розгляд тих художніх засобів і прийомів, за допомогою яких автор вирішує поставлені завдання, є вельми **актуальними,** оскільки дозволяють уточнити й розширити загальну картину розвитку англійської ранньотюдорівської драми. М**ета** цієї статті полягає в осмисленні фарсової природи п'єси Джона Гейвуда «Продавець індульгенцій та чернець». **Об'єктом** аналізу постають прийоми десакралізації церковних практик як один із механізмів творення карнавальної стихії в «низовій» літературі Середньовіччя і Відродження.

Індульгенщик, або продавець реліквій (*the Pardoner*), і чернець (*the Frere*) змагаються за вплив на прихожан,

[3] Серед літературних джерел, які могли справити на драматурга безносередній вплив під час написання п'єси «Продавець індульгенцій та чернець», дослідники називають «Фарс про продавця індульгенцій, продавця зілля і трактирщицю» (*La farce d'un Pardonneur, d'un Triacleur, et d'une Tavernière).* Звідси взято «бурлескних святих» (*burlesque saints*) і реліквії, як-от, приміром, *"Swete saynt Sondaye", "great too of the Holy Trynyte"* або ж "*of Saynt Myghell, eke the brayn pan"* (Див.: *Axton R. Happé P.* Op.cit. – P. 38–39). Іншим джерелом є «Кентерберійські оповідки» Джеффрі Чосера, зокрема Пролог продавця індульгенцій (*Pardoner's Prologue*), а також промова ченця-кармеліта з Оповіді пристава церковного суду (*The Summoner's Tale*) (Див.: *Axton R., Happé P.* Op.cit. – P. 38–39).

перед якими вони виголошують свої проповіді і яких закликають робити пожертви. Їхнє словесне змагання зрештою переходить у бійку, тож приходський священик – *parson* – кличе на допомогу судового пристава Прата (*neybout Pratte*), аби заарештувати обох шахраїв та покарати їх. Втім, пройдисвіти чинять опір і тікають з місця подій. Принагідно зауважимо, що у французькому «Фарсі про продавця індульгенцій, продавця зілля і трактирщицю», вплив якого відчутний у п'єсі Гейвуда, супротивники зрештою миряться у трактирі, а полишаючи його, разом обдурюють трактирницю.[4]

Саме близькістю твору Гейвуда до травестійної стихії карнавалу пояснюється той факт, що в ньому пародіюється або висміюється те, що зазвичай, у щоденному бутті, вважалося сакральним і викликало повагу. Зокрема, у творі викривається шахрайство служителів релігійного культу та беззмістовність здійснюваних ними маніпуляцій.

Слід зазначити, що конфлікт між двома шахраями або хитрунами є доволі типовою ситуацією для фарсової драматургії. За словами авторитетного фахівця з французької літератури А. Михайлова, зазвичай такі персонажі втілюють характерні соціальні типажі. При цьому нерідко той із них, хто спочатку здавався спритнішим і хитрішим, зрештою поступається своєму суперникові.[5]

Провідний драматургійний прийом, застосований Гейвудом, – вербальне змагання за вплив на аудиторію прихожан, яке закінчується бійкою, – є цілком фарсовим. Зовнішня структура фарсу, як зазначає А. Михайлов,

---

[4] *Wilson F. P.* English Drama 1485–1585 // The Oxford History of English Literature. Edited with a bibliography by G. K. Hunter. – Vol. 5. – Oxford : Clarendon Press, 1990. – P. 31.

[5] *Михайлов А. Д.* Средневековый французский фарс // Средневековые французские фарсы / Сост., предисл. и коммент. А. Д. Михайлова. – М. : Искусство, 1981. – С. 25.

зумовлена «магістральним сюжетом», що складає основу всіх конфліктів, наявних у творах цього жанру. Таким сюжетом є «безперервна, наполеглива і жорстока війна всіх проти всіх».[6] Тож цілком логічним і очікуваним у п'єсі Гейвуда бачиться типовий фарсовий прийом взаємного нерозуміння співрозмовників[7], що знаходить своє яскраве втілення у тій частині твору, де продавець індульгенцій і чернець намагаються перекричати один одного, при цьому жоден із них не слухає свого візаві.

Говорячи про французький середньовічний фарс, А. Михайлов зазначає, що він живиться із кількох джерел. З одного боку, це типовий бюргерський індивідуалізм, недовірливе ставлення буржуа до свого сусіда, радісне виявлення усіляких недоліків або вад у сусідському приватному чи професійному житті. З іншого боку, у фарсах представлені риси вдачі простого люду, а саме: невичерпна веселість, готовність до розіграшу (не завжди безневинного) або зухвалого жарту. Такі спостереження дозволяють науковцю зробити висновок, що драматургія фарсу не в останню чергу пов'язана з викривальними тенденціями середньовічної міської культури, з її карнавальним сміхом.[8]

У п'єсі Гейвуда типово фарсовою є не лише сюжетна структура. Думається, що і уявлення про час тут повністю відповідають карнавальному світосприйняттю. Адже відомо, що в основі карнавалу лежить ідея про «циклічний, круговий час, який постійно повертається до свого вихідного стану».[9] Тож недаремно, тікаючи з місця

---

[6] Там само. – С. 21.

[7] Там само. – С. 29.

[8] Там само. – С. 12.

[9] Принагідно зазначимо, що у дослідженні про карнавал і містерію як два типи світосприйняття сучасний український дослідник Б. Шалагінов зазначає, що на відміну від карнавального часу, час містеріальний є плинним, лінійним, динамічним, таким, що якісно збагачується (див.:

подій, обидва шахраї – індульгенщик і чернець – обіцяють повернутися знову: *“Than adew, to the devyll, tyll we come again!”* (рядок 640).[10]

Попри очевидну подібність до французького фарсу гейвудівська п’єса не може вважатися класичним зразком цього жанру. Звернімо увагу, зокрема, на вибір головних її героїв. Обидва вони є представниками церкви, що у передреформаційний час дозволяло авторові деякою мірою загострити драматичний конфлікт. Наприкінці 20-х років XVI ст. в англійському соціумі публічне обговорення питань церкви й релігії було справою надзвичайно актуальною, але, водночас, і доволі ризикованою. Отже, можна сказати, що, обираючи злободенну тематику, Гейвуд порушує один із основних принципів фарсової драматургії, що зображувала звичайний, побутовий, позбавлений гостроти конфлікт[11]. Тогочасна публіка, звісно, могла по-різному реагувати на проблемний комплекс п’єси. Широкі кола пересічних глядачів, вірогідно, сприймали її у питомо розважальному, фарсовому ключі. Втім, серед глядачів, напевно, були й ті, хто за фарсовою сюжетною схемою міг побачити гостроактуальну проблематику, а за веселим сміхом почути стривоженість Гейвуда поточною кризовою ситуацією у церковній сфері, хто поділяв його побоювання з приводу можливих шляхів її вирішення у близькому майбутньому.

Зупинімося детальніше на мотиві десакралізації, що є одним з провідних у творі «Продавець індульгенцій та

Шалагінов Б. Карнавал і містерія: роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва // Всесвіт. – 2011. – № 3-4 – С. 250).

[10] Тут і далі по тексту статті твір Дж. Гейвуда цитується за виданням: *Heywood J.* A Mery Play Betwene the Pardoner and the Frere, the Curate and Neybour Pratte // The Plays of John Heywood / Ed. by R. Axton and P. Happé. – Cambridge : D. S. Brewer, 1991. – P. 94–109. Кожне посилання містить вказівку но номер рядка (рядків) у тексті п’єси.

[11] *Михайлов А. Д.* Средневековый французский фарс. – С. 18–19.

чернець». Найвиразніше цей мотив звучить у партії індульгенщика, зокрема тоді, коли він демонструє публіці «святі реліквії».

Загальновідомо, що культ реліквій був невід'ємною частиною середньовічного культу святих. Ще в добу пізньої античності сформувалися уявлення про реальну присутність святого в його тілесних останках чи в предметах, що були пов'язані з ним за життя[12]. Особливого значення культ реліквій набув за часів хрестових походів до Константинополя і Єрусалима.

У західноєвропейській літературі Середніх віків і Відродження, зокрема у літературі міській чи «низовій» (на відміну від літератури куртуазної чи релігійної), реліквії міцно пов'язувалися із художнім образом індульгенщика. Продавці індульгенцій, зазвичай, поставали комічними персонажами у малих оповідних жанрах середньовічної літератури (так само, як, до речі, і в «Кентерберійських оповідках» Джеффрі Чосера, до яких ми згодом ще повернемося). У цілому ж, присутність у новелах, фабліо, шванках чи джестах представників релігійного культу допомагала сформувати в цих комічних творах сміхові мотиви, об'єднані концептом десакралізації. Причому, в різних жанрах акцент міг робитися на різних аспектах життя церкви і кліру.

За спостереженням української дослідниці О. Сидоренко, у фабліо сатиричному висміюванню здебільшого піддаються особисті вади церковнослужителів, а у шванках і джестах об'єктами гострої критики постають, передовсім, сам інститут католицької церкви та практика латиномовного богослужіння. Виходячи з конкретної суспільно-історичної ситуації в тій або іншій країні, в кожній національній літературі висміюється той спектр пороків церковнослужителів, який вважався найбільш

[12] *Парамонова М. Ю.* Реликвии // Словарь средневековой культуры. – М. : РОССПЭН, 2003. – С. 405.

кричущим[13]. Що стосується продавців індульгенцій, то тут на перший план виходять жадібність і невгамовне прагнення наживи, заради якої вони готові брехати, вводячи довірливих прихожан в оману. У своїх довгих промовах разом із неабиякою винахідливістю та визначними акторськими й риторичними здібностями вони демонструють також лицемірство і невігластво.

Згадаймо, приміром, продавця індульгенцій – брата Цибулю – із десятої новели шостого дня в «Декамероні» (1353) Дж. Боккаччо. У його арсеналі реліквій є перо з крила архангела Гавриїла, яке він обіцяє показати прихожанам по обіді[14]. Проте, серед мешканців Чертальдо[15], де він проповідує, знаходяться бешкетники, які вирішують посміятися з індульгенщика: вони викрадають реліквію, ставлячи його у незручне становище перед публікою. Замість пера жартівники насипають у його мішечок трохи вугілля. Як зазначає оповідач, це було звичайне перо із хвоста папуги – птаха, який у ті часи ще не був відомий італійцям, адже масове завезення папуг із Єгипту та їх розведення в Італії почалося дещо пізніше. Втім, брат Цибуля не губиться, коли в середині своєї полум'яної промови замість пера бачить у мішечку вугілля. Він говорить, що переплутав мішечки, взявши з дому іншу реліквію. Та на все воля Божа, тож він тішиться з наданої йому Всевишнім можливості замість пера з крила архангела Гавриїла

---

[13] *Сидоренко О. В.* Малі комічні форми в західноєвропейських літературах високого середньовіччя і Ренесансу: Автореф. дис. … канд. філол. наук¨: 10.01.04. – Київ, 2006. – С. 14.

[14] До речі, окремим пунктом заповіту самого Джованні Боккаччо, була колекція святих мощів, які письменник «збирав скрізь протягом довгого часу й з великими труднощами» та відписав певному монастиреві (Див.: *Кочур Г.* Джованні Боккаччо // Боккаччо Дж. Декамерон / Пер. з італ. М. Лукаша. – Харків: Фоліо, 2003. – С. 22).

[15] Це місто поблизу Флоренції було добре відоме Боккаччо, в ньому видатний італійський гуманіст провів останні роки свого життя.

показати прихожанам вугілля від ватри, на якій було спалено Святого Лаврентія. У даному епізоді захоплення читачів, ймовірно, можуть викликати винахідливість і дотепність індульгенщика. Та водночас, ця історія – яскравий приклад того, як духовенство використовувало віру простого люду в чудеса у корисних інтересах.

За словами А. Гуревича, середньовічне духовенство зіштовхувалося з настирливим бажанням пастви «отримувати» чудеса, Люди прагнули задовольнити свою потребу в чудесному, магічному як своєрідну компенсацію за недовершеність і прозаїчність буденного життя. Тож невипадково, що у середньовічному соціумі чудо як дієвий засіб суспільно-психологічного впливу на маси опинилося під ідеологічним контролем духовенства[16].

У схожий спосіб змальовує індульгенщика і Джеффрі Чосер у своїх «Кентерберійських оповідках». За спостереженням сучасних британських науковців Р. Акстона і П. Гаппе, саме звідти Гейвуд списав своїх персонажів: прототипом індульгенщика став безсоромний і спритний чосерівський Продавець реліквій, а прототипом сіромахи-монаха з його шаблонними промовами – шепелявий священик із поеми «батька англійської літератури»[17]. Близькість п'єси Гейвуда до твору Чосера найбільш яскраво прослідковується у пролозі Продавця реліквій з «Кентерберійських оповідок». Ми спостерігаємо подібність і у зневажливому ставленні представ-

---

[16] *Гуревич А. Я.* Средневековый мир: культура безмолвствующего большинства. – М. : Искусство, 1990. – С. 54.
URL: http://www.kph.npu.edu.ua/!e-book/tpft/data.

[17] "The Pardoner, is taken directly from Chaucer's vehement and unscrupulous salesman, while the mendicant Frere, with his hackneyed diction of the friar song-books, develops the lisping preacher from the *Canterbury Tales* too" (Див.: *Axton R., Happé P.* The Plays / Richard Axton and Peter Happé // The Plays of John Heywood / Ed. by R. Axton and P. Happé. – Cambridge : D. S. Brewer, 1991. – P. 16–17).

ників духівництва до прихожан як до «темної темноти»[18], яку неважко обдурити кмітливому індульгенщику, і у наборі пропонованих шахраями реліквій, Так, у Чосеровій поемі їхній продавець демонструє прихожанам плече Аврамової вівці, яке треба вимочувати у воді, а вже та вода допомагає при хворобах худоби та лікує ревнощі чоловіків або ж невірність жінок. Ще однією реліквією у нього є рукавиця, яка приносить примноження статків всякому, хто її вдягне[19].

Аналогічним чином у п'єсі Дж. Гейвуда індульгенщик під час першої промови пропонує прихожанам чудодійну «кістку вівці священного єврея»[20] та рукавицю, яка дозволяє збільшити врожай зернових[21]. Є у нього ще й «благословенна рука святої Неділі», яка допомагає не загубитися на морі та суходолі[22], і великий зуб Святої Трійці, що допомагає втамовувати зубний біль[23], і головний убір Діви Марії, який допомагає вагітним жінкам легше народжувати дітей[24], і священні щелепи – надійний засіб проти отрути[25], і череп святого Мігеля, що допомагає при болях чи пошкодженнях голови[26]. Єдине, проти чого не можуть зарадити жодні

---

[18] *Боккаччо Дж.* Декамерон / Пер. з італ. М. Лукаша. – Харків : Фоліо, 2003. – С. 377.

[19] *Chaucer G.* The Canterbury Tales. The Riverside Chaucer / Ed. Larry D. Benson. 3rd ed. – Boston : Houghton Mifflin, 1987. – ll. 350–376.

[20] *...”of a holy Jewes shepe / A bone”* (*Heywood J.* Op. cit. – ll. 105–106).

[21] *“He that his hande wyll put in this myttayn, / He shall have increase of his grayn / That he hathe sowne”* (Ibid. – ll. 129–132).

[22] *“The blessed arme of swete saynt Sondaye”* (Ibid. – ll. 134–138).

[23] *…“the great too of the Holy Trynyte”* (Ibid. – ll.139–144).

[24] *...”of Our Lady ... / bongrace which she ware with her French hode”* (Ibid. – ll. 145–152).

[25] *“Of All Helowes the blessyd jaw bone”* (Ibid. – ll. 153–161).

[26] *...”o Saynt Myghell, eke, the brayn pan”* (Ibid. – ll. 162–166). Принагідно зазначимо, що у французькому фарсі «Продавець індульгенцій, продавець зілля і трактирщиця» (*La farce d'un Pardonneur, d'un Triacleur, et d'une Tavernière)* серед реліквій, якими торгують головні персонажі, зустрічаються, зокрема, гребінець півня, що кукурікав під час зречення

мощі чи реліквії, – це жіноча невірність. Перед цим гріхом реліквії безсилі. Тож індульгенщик відмовляє жінок, які зрадили своїх чоловіків, від того, щоб вони підходили до реліквій, робили пожертви і сподівалися на спокуту свого гріха (рядки 173-180).

Отже у п'єсі, цілком у дусі жінконенависницької тенденції у «низовій» літературі Середньовіччя і Відродження, наголошується, що жінки зазвичай приходять до індульгенщиків не так спокутувати свої гріхи, як купувати прощення за них. У цілому ж сцена з реліквіями у Гейвудовій п'єсі за своєю концепцією чимось нагадує експозиції італійського павільйону на Венеціанському бієнале у 2017 році, темою якого було «виробництво святих мощів».

Думається, що у сучасній постановці «Продавця індульгенцій та ченця», якби така мала місце, неабиякий інтерес викликали б сценічні предмети, або реквізит – «props», який використовує індульгенщик. Як відомо, в наші дні у театрі предмети можуть змінювати свої характерні якості, перетворюючись у іграшкові механізми чи абстракції, наділені статусом естетичних або поетичних об'єктів[27]. Вони також можуть сприйматися як метафори, що самі по собі стають дійовими особами і виконують свої ролі на сцені[28]. Тож, режисерське рішення з приводу того, яким чином представити реліквії на сцені, могло би стати цікавим елементом сценографії, підсиливши наявний у творі мотив десакралізації. Натомість, за часів Гейвуда у театралізованих постановках, що відбувалися у приміщенні, реквізит використову-

---

Петра, та камінь, яким Давид убив Голіафа (див.: *Андреев М. Л.* Сюжетика фарса // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. – М. : РГГУ, 2016. – С. 12.
URL: https://cyberleninka.ru/article/n/syuzhetika-farsa/viewer.

[27] *Паві П.* Словник театру. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2006. – С. 342.

[28] Там само. – С. 576.

вався надзвичайно рідко. Акцент здебільшого робився на дійових особах та їхній взаємодії.

Важливо також, аби способи сучасної репрезентації реквізиту корелювали з місцем дії у п'єсі. За концепцією драматурга, місцем дії у постановці «Продавця індульгенцій та ченця» мала б бути церква, при цьому глядацька аудиторія мала виконувати роль прихожан[29]. Такої ж думки дотримується і сучасний дослідник Дж. Воссон. За його словами, неф церкви був би найкращою декорацією для цієї п'єси[30]. І хоча таке місце дії, на перший погляд, мало б обмежувати постановників у способі репрезентації церковних святинь, світлові шоу та різноманітні інсталяції, що демонструються у наші дні як на стінах, так і у приміщенні церков, значною мірою розширюють арсенал можливих прийомів художнього зображення такого специфічного реквізиту, як реліквії.

Що стосується другої головної партії у п'єсі, тобто промов і реплік монаха, то в даному випадку засобом десакралізації можна вважати використання персонажем численних дієслів-синонімів, що належать до розмовного або зниженого стильового регістру. Це парадоксальним чином поєднується із задекларованим ним наміром донести до прихожан слово Боже: *"Wherfore I now, that am a pore frere, / Dyd enquere were any people were / Which were dysposyd the worde of God to here"* (рядки 60-62). Уже на початку своєї першої, вступної, промови монах повідомляє публіці, що він прийшов не заради того, щоб займатися порожньою балаканиною: *"I com not hyther to glose nor to flatter, / I com not hyther to bable nor to clatter, / I com not hyther to fable nor to lye…"* (рядки 11-13). Втім,

---

[29] На це звертає увагу Д. Бевінгтон. Див.: *Bevington D. M.* From Mankind to Marlowe: Growth of Structure in the Popular Drama of Tudor England. – Cambridge, MA : Harvard University Press, 1962. – P. 39.

[30] *"Any setting except the nave of the church would have been entirely inappropriate for this particular play"* (Див.: *Wasson J. M.* Op.cit. – P. 34.)

нагромадження дієслів із значенням «базікати» разом із негативною часткою «не» використовується Гейвудом як стилістичний засіб для створення протилежного ефекту: в очах публіки монах постає нудним базікою, що незадоволений усім на світі.

Вперше коментуючи присутність продавця індульгенцій, монах використовує звичну лексику: *“What a bablynge maketh yonder felow!”* (рядок 212). А трохи згодом говорить: *“What standest thou there all the day smatterynge?”* (рядок 254). Отже, він знову висловлює невдоволення присутністю продавця індульгенцій, який чимось заважає йому. Фігури служителів релігійного культу, крім того, десакралізуются також і за рахунок численних лайливих слів, якими вони щедро нагороджують один одного, не кажучи вже про бійку, яку вони вчиняють у фіналі п’єси.

Варто зазначити, що значна частина п’єси Гейвуда вражає своєю музичністю. Головні герої змагаються один з одним протягом п’яти раундів одночасного говоріння і зрештою досягають нічиєї у спробах перетягнути аудиторію на свій бік. Їхні репліки при цьому римуються перехресно, вони мають виголошуватися без пауз і, очевидно, вимагають від акторів неабиякої підготовки та ритміко-мелодійної вправності у виконанні текстових партій.

Очевидно, що ідейна спрямованість п’єси «Продавець індульгенцій та чернець» певною мірою відрізняється від фарсової проблематики з притаманним цьому жанру викриттям суспільних вад або пороків, які несуть в собі руйнівні для суспільного порядку імпульси[31]. Дж. Гейвуд демонструє, яку велику загрозу для церкви і всього суспільства створює присутність у середовищі духівництва осіб, подібних до головних героїв. Щоправда,

[31] *Михайлов А. Д.* Цит. вид.. – С. 12.

характер його критики відрізняється від типової антиклерикальної сатири, оскільки у п'єсі ці два шахраї протиставляються дійовим особам другого плану, зокрема приходському священику і судовому приставу, які намагаються відновити спокій серед прихожан та покарати порушників порядку.

Реакція пройдисвітів на представників офіційної релігійної й світської влади дозволяє глядачеві повніше розкрити сутність цих персонажів та краще зрозуміти можливі наслідки їхньої деструктивної діяльності. Жоден із них не відчуває власної провини за вчинені у приміщенні церкви сварку і бійку Щоправда, індульгенщик намагається обдурити судового пристава Прата удаваним розкаянням та обіцянкою *"never [to] come hether more"* (рядок 599), але згодом сам собі суперечить, коли заявляє: *"Than adew, to the devyll, tyll we come agayn!"* (рядок 640). Що стосується монаха, то він взагалі поводиться войовничо: з презирством звертається до приходського священика (*"I defy the, churle preeste"*, рядок 617), погрожує йому і, врешті-решт, починає битися. Очевидно, що сцена порушення порядку та побиття священика і пристава персонажами, які символізують хаос, мала викликати у тогочасних глядачів не стільки веселий сміх, скільки занепокоєність і недобрі передчуття. Окрім того, єдність двох головних дійових осіб у фінальній сцені п'єси (коли вони опиняються по один бік у конфлікті з офіційними особами, що намагаються навести лад у церкві) видає в них фігури Пороків. Таке відчуття підтверджується і зауваженням, що вони підуть «до біса», перш ніж повернутися знову. Умовний поділ персонажів на фігури Чеснот і Пороків є чіткою алюзією на алегоричну драму, яка за часів Гейвуда залишалася ще досить популярною. Такий фінал не залишав у глядачів сумнівів щодо

істинної природи головних героїв у п’єсі «Продавець індульгенцій та чернець».

Отже, ідейна настанова автора твору містить спробу застерегти суспільство від можливих трагічних наслідків тих процесів, що відбувалися у релігійній сфері. Принагідно зазначимо, що Джон Гейвуд належав до числа тих англійських гуманістів, державних діячів і митців, які з великим занепокоєнням спостерігали за розгортанням протестантського руху в Європі. Вони гостро реагували на перші ознаки протестантизму в англійському контексті, намагаючись застерегти своїх співвітчизників від того, що Томас Мор назвав «тими небезпечними та згубними поглядами» (*“those perilous and pernicious opinions”*[32]). Цій проблематиці сам Томас Мор, до речі, присвятив такі свої праці, як «Діалог про єресі» (*Dialogue concerning Heresis,* 1529) і «Спростування відповіді Тіндейла» (*Confutation of Tyndale,* 1532, 1533). Варто зауважити, що дослідники ранньотюдорівської драми Р. Акстон і П. Гаппе відзначають подібності у «тоні та специфіці сатири» між працями Мора і п’єсою Гейвуда «Продавець індульгенцій та чернець», вважаючи це «свідченням атмосфери певного часу» (*“evidence of the climate of a particular time”*) [33].

Водночас, очевидною є й різниця у розробці теми реліквій Т. Мором та Дж. Гейвудом. Якщо у працях великого гуманіста єрессю вважається саме заперечення

[32] Томас Мор вважав єрессю заперечення значущості паломництв, а також відмову від зображень і молитов, присвячених святим; подібним чином він ставився і до забобонів проти чудес і реліквій. Див.: *More Th.* A Dialogue Concerning Heresies. URL: https://www.thomasmorestudies.org/docs /DialogueConcerningHeresies2015-etext.pdf.

[33] *Axton R., Happé P.* Sources and contexts of the plays // The Plays of John Heywood / Ed.by R. Axton and P. Happé. – Cambridge: D. S. Brewer, 1991. – P. 39. Також див.: *Walker G.* “Ye seem to have that ye have not”: Religious Belief and Doubt in John Heywood’s *The Four PP*. URL: https://sceneeuropee nne.univ-tours.fr/sites/default/files/theta/pdf/Theta13_7_Walker.pdf.

реліквій, то у п'єсі увага концентрується не на реліквіях як таких, а на ганебних маніпуляціях індульгенщика з ними. Гейвуд демонструє, як такі маніпуляції (що, між іншим, можуть провокувати випади протестантів проти самих реліквій), стають елементами порочного й хаотичного світу, що представлений у його п'єсі фігурами індульгенщика і ченця.

Отже, у п'єсі «Продавець індульгенцій та чернець» спостерігається вихід за межі жанрової моделі фарсу. Розробка проблемно-тематичного комплексу тут значною мірою відрізняється від фарсового способу інтерпретації питань виключно у побутовому ключі. Англійський драматург піддає гострій критиці неетичну поведінку представників духівництва під час виконання ними своїх обов'язків, а також порушення ними загальних норм і правил у спілкуванні один з одним, з представниками влади та з прихожанами. У п'єсі висміюється їхнє лицемірство і жадібність, які необхідно викорінити задля збереження порядку і спокою в суспільстві. Така установка автора свідчить про його свідому громадянську позицію та почуття відповідальності за те, що відбувається в житті соціуму[34].

Фарсову структуру свого твору Джон Гейвуд трансформує за рахунок розробки нетипової для фарсу проблематики. Цьому сприяє і введення персонажів, які уособлюють певні тенденції, що були притаманні англійському духівництву наприкінці 20-х років XVI ст.

[34] Варто зауважити, що сучасники зазвичай характеризували Дж. Гейвуда як людину, що гармонійно поєдувала у собі «розум, релігійну толерантність, несприйняття фракціоналізму, недовіру до претензійності чи особливо емоційних звернень, Чосерівську ніщивну самокритику, міцну та сердечну прихильність до родини та до людства» *("a good-natured balance of mind, religious tolerance and lack of fastionalism, a quizzical eye and ear for pretensiousness or special pleading, a Chaucerian self-deprecation, a strong and kindly sense of family and mankind")*; див.: *Axton R., Happé P.* Life and Works // The Plays of John Heywood / Ed. by R. Axton and P. Happé. – Cambridge: D. S. Brewer, 1991. – P. 2).

Їхня діяльність подається драматургом як така, що загрожує суспільному порядку. Викриття порочної природи двох центральних персонажів, яка найбільш яскраво розкривається у фінальних сценах, наближає п’єсу «Продавець індульгенцій та чернець» до середньовічного мораліте. Тональність сміху у творі Гейвуда також дещо відрізняється від типово фарсової: за безтурботною веселістю гри тут приховується стурбованість і передчуття лихих часів.

УДК: 82.09’06:311.8:821.111
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.2

Федоряка Людмила
(м. Кривий Ріг)

Специфіка образу протагоніста в романі «Нещасливий мандрівник» Томаса Неша: від трікстера до конні-кетчера

У статті розглядається специфіка формування сатиричного полотна у романі «Нещасливий мандрівник», що належить перу відомого єлизаветинського літератора Томаса Неша. Результати інтерпретаційної процедури під кутом зору художнього втілення авторського сатиричного модусу дають підстави стверджувати, що письменник у цьому творі викликає у реципієнта засуджувальний сміх за допомогою різних елементів поетики, найрепрезентативнішим із яких є образ Джека Вілтона. Об'єктом пильної дослідницької уваги постає «Оповідка про продавця сидру», в якій протагоніст Джек Вілтон у процесі розгортання нарації перетворюється з джестового героя на конні-кетчера, і це дає авторові можливість спрямувати свій сатиричний вектор в напрямку людських морально-етичних вад.

Ключові слова: *сатиричний роман, джестовий герой, конні-кетчер, викривальний сміх, сатира, комізм.*

Перу єлизаветинського літератора Томаса Неша (?1567–1600) належить чимала кількість різножанрових творів. У період так званого літературного учнівства письменник-початківець шліфував свою майстерність здебільшого у памфлетах, які справедливо вважаються домінуючим жанром його ранньої творчості. А 1594 року Т. Неш вперше спробував себе у новому жанрі.

Саме тоді вийшов друком його роман «Нещасливий мандрівник» (“*The Unfortunate Traveller”*), який згодом

став не лише візитною карткою цього письменника, а й увійшов до скарбниці англійської і світової літератури як один із знакових творів у історії формування англійського роману. Єдиний у творчості Т. Неша, але вельми показовий зразок романного жанру спроможний викликати інтерес не тільки у науковців, але й у сучасних читачів, оскільки його автор ретельно відтворює панораму історичних подій та хроніку військових баталій, розповідає про відомих політичних діячів, передає атмосферу гуманістичних диспутів та інтелектуальних дискусій, знайомить із текстами псевдонаукових трактатів про хворобу потіння та наводить документальні репортажі про «чорну смерть». Тож, подорожуючи разом із головним героєм твору Джеком Вілтоном дорогами ренесансної Англії, наш сучасник отримує можливість подумки перенестися в давні часи, відчути дух іншої епохи. Читач роману стає очевидцем відомих битв під Турнеєм та Турвіном, зустрічається з відомими історичними особами – Королем Англії Генріхом VIII, гуманістами Еразмом Роттердамським і Томасом Мором, очільниками релігійних рухів Мартіном Лютером і Джоном Лейденом, вельможними особами – графом Сурреєм і герцогом Саксонським, письменниками П'єтро Аретіно, Ґабріелем Гарві, чаклуном Корнелієм Агріппою.

Для науковців «Нещасливий мандрівник» цікавий насамперед як твір, що вирізняється на тлі інших єлизаветинських романів неординарним авторським підходом до структурування наративного потоку, оригінальністю жанрової природи і незвичним стилістичним малюнком.

Саме завдяки цим особливостям, думається, науковий інтерес до роману «Нещасливий мандрівник» не згасає вже протягом багатьох десятиліть. Наразі існує чимало дослідницьких відгуків, які є доволі неоднозначними. Деякі фахівці оцінюють твір досить високо.

Е. Бейкер, приміром, схвально відгукується про роман Неша, називаючи його разом із «Евфуесом» Джона Лілі та «Аркадією» Філіпа Сідні в числі «трьох найвідоміших взірців єлизаветинської прози», що з'явилися до романного диптиху Томаса Делоні.[1] Цю думку поділяє і П. Селзмен, для якого «Нещасливий мандрівник» – «найбільш вражаючий і блискучий твір єлизаветинської прози».[2]

Утім, більшість дослідників налаштовані значно критичніше. Дж. Р. Гіббард, наприклад, характеризує роман Неша наступним чином: «Він не втілює нічого, що можна було б назвати життям, він має досягнення хіба що в демонстрації нетрадиційного ставлення до моральних проблем і тогочасної літератури, надаючи їм з особливою силою і жвавістю ефекту миттєвої сенсації».[3] Цю думку поділяє і С. Веллз, який вважає, що в романі «немає ніякого організуючого принципу – це нецілісний твір мистецтва».[4] Дж. Б. Стін переконаний, що «насправді це одна із найогидніших книжок Неша», місце якої «десь посередині між такими творами письменника, як "Плач Христа над Єрусалимом" та "Вибір коханок"».[5] Сучасний англійський дослідник В. Гімен пропонує більш розгорнуту характеристику: «"Нещасливий мандрівник" – стилістично какофонічний, привабливо-аморальний твір, що містить вихваляння енциклопедичним діапазоном знань та неадекватною поведінкою ... але він є

[1] *Baker E. A.* The History of the English Novel: in 10 vol. – London : Witherby, 1929. – V. 2: The Elizabethan Age and After. – P. 159.

[2] *Salzman P.* English Prose Fiction 1558–1700. – Oxford : Clarendon Press, 1986. – P. 205.

[3] *Hibbard G.* Thomas Nashe. A Critical Introduction. – L. : Routledge and Kegan Paul, 1962. – P. 179.

[4] *Wells S.* Thomas Nash // Thomas Nash (selected works) / [ed. by S. Wells]. – London : The Stratford-upon-Avon Library, 1964. – P. 18.

[5] *Stean J. B.* Introduction // Nash Th. The Unfortunate Traveller and other Works / [ed. by J. B. Stean]. – L. : Penguin Books, 1985. – P. 30.

парадигматичним. Як культурний артефакт, він реально інтригуючий, але як літературний твір він приголомшує, відвертає та відштовхує читачів».[6] Інший англієць А. Леггат називає роман «творчою невдачею» Неша[7], а японський науковець М. Сузукі – його «творчою кризою».[8]

Отже, як бачимо, відгуки про «Нещасливого мандрівника» є досить суперечливими, і стосуються вони різних аспектів поетики цього твору: інтерпретації автором моральних проблем, демонстрації ним своєї ерудиції та нетрадиційної стильової манери.

Що стосується специфіки реалізації сатиричних інтенцій автора, то цей аспект поетики роману, як думається, залишається ще недостатньо вивченим. Щоправда, у статтях української дослідниці Л. Привалової, де з'ясовується роль і місце «Нещасливого мандрівника» в процесі становлення англійського єлизаветинського роману, певну увагу приділено специфіці окремих поетологічних чинників, серед яких не остання роль відводиться сатиричному началу. У роботах В. Девіса, М. Летгем та ін. мова йде про те, що критичне мислення письменника наклало відбиток на деякі аспекти поетики цього твору. Втім, цілісного аналізу сатиричної поетики роману «Нещасливий мандрівник», який би включав об'єкти, засоби й форми реалізації критичного авторського світобачення, на сьогодні ми ще не маємо.

О**б'єктом** цієї розвідки є роман «Нещасливий мандрівник», а **предметом** – образ протагоніста Джека Вілтона, вустами якого автору вдається висловити своє

---

[6] *Hymen W.* Sceptical Seductions: Carpe Diem, Materialism, and Doubin English Renaissance Literature. URL: http://www.wikipedia.com.

[7] *Leggat A.* Artistic Coherence in "The Unfortunate Traveler" // Studies in English Literature. – 1974. – № 14 – P. 34.

[8] *Suzuki M.* Signiorie over the Pages: The Crisis of Authority in Nashe's "The Unfortunate Traveller" // Studies in Literature. – 1981. – № 1. – P. 369.

критичне ставлення до такої морально-етичної вади, як жадібність.

Сатиричне осмислення дійсності, що характерне для памфлетного циклу Т. Неша, у романі «Нещасливий мандрівник» набирає особливого забарвлення і специфічної функціональності. Тут, як зазначає Дж. Гіббард, воно оприявнюється досить своєрідно, що робить цей роман несхожим на інші романи єлизаветинської доби. На першочергову увагу, в цьому плані, заслуговує образ королівського пажа Джека Вілтона, вустами якого автор висловлює своє ставлення до різнопланових проблем тогочасся. Наголосимо, що головний герой не лише подорожує Європою разом зі своїм господарем, а й критично описує побачене. Його висміювання має як персональний, так і морально-етичний та соціально-політичний характер.

У другій передмові, що має назву «Звернення придворних пажів до чепуристого пана», Т. Неш повідомляє декілька вельми цікавих фактів, які стосуються ідейного змісту та емоційного тла його твору. По-перше, він заявляє, що під маскою Джека Вілтона приховується він сам[9], а таке маскування, як і в памфлеті «Пірс Безгрошовий», сприяє розумінню того, що Джек буде оприлюднювати авторське ставлення до предмету розмови. По-друге, він намагається визначити настрій свого твору. Одного разу він називає його «памфлетом» (*“pamphlet”*), другого – «оповідкою» (*“tale”*), а третього – «трактатом» (*“tractate”*).[10] Подібна невизначеність не лише свідчить про відсутність чітких жанрових кордонів у тогочасній літературі та особливий стиль художнього мислення Неша, але й дає підстави спрогнозувати, що в

[9] *Nash Th.* The Unfortunate Traveller: [роман // An Anthology of Elizabethan Prose Fiction / [ed. by P. Salsman] – Oxford : Oxford University Press, 1976. – P. 208.

[10] Ibid. – P. 209. 223.

романі помітною буде викривальність, характерна для його попередніх памфлетів.

З огляду на тогочасну літературну традицію, Т. Нешроманіст встановлює контакт між Джеком Вілтоном і читацькою аудиторією шляхом включення до тексту двох передмов, і цей зв'язок «лишається інтимним впродовж усього роману»[11]. Подібна атмосфера створюється за рахунок того, що свої стосунки із потенційними читачами наратор намагається налагодити ще у досить жартівливій за змістом другій передмові, а в подальшому, по мірі розгортання нарації, вони стають ще більш тісними й інтимними. Невимушеність діалогу між Джеком і читачами є доволі значущою, бо вона допомагає зрозуміти специфіку ролі Джека в романі «Нещасливий мандрівник».

Л. Привалова вважає, що Джек є центром переплетіння всіх порушених у творів проблем: «За своїм соціальним і моральним статусом Джек – людина нова, "homo novus" по відношенню до "високих" героїв. Він – їхня комічна паралель, у якій є щось подібне до "короля дурнів" народних свят. Ці особливості вмотивовують скептико-комічне світовідчуття, яким забарвлене його ставлення до всього на світі – до трагічних подій великої історії, релігійного розбрату, воєн, епідемій, серйозних інтелектуальних проблем, "італійських злодіянь"».[12] Але, як зауважує українська дослідниця, та атмосфера, що оточує Джека, не поглинає його.

Втім, Джек є тим персонажем, що періодично інтегрується в текст, виконуючи одночасно дві ролі – наратора і персонажа роману. Саме тоді, коли Джек виступає в ролі наратора, і відбувається презентація його критично-

---

[11] *Brett-Smith H.* Introduction // Nash Th. The Unfortunate Traveller / [ed. by H. Brett-Smith] – Oxford : Oxford Clarendon Press, 1920. – P. XII.

[12] *Сидоренко О. В.* Малі комічні форми в західноєвропейських літературах високого середньовіччя і Ренесансу: дис. … канд. філол. наук: 10.01.05. – К., 2006. – С. 45.

го відгуку з приводу того, що він відчув, будучи в образі героя. Отже, у романі «Нещасливий мандрівник» Джек Вілтон є доволі мобільною фігурою. Про це й говорить дослідниця М. Лоуліс, коли відзначає, що «він (Джек – **Л. Ф.**) рідко з'являється відкрито, щоб його можна було побачити; від епізоду до епізоду він, і справді, постає іншою людиною, наче Неш забуває про свою попередню концепцію або ще не визначився, яким йому створювати образ Джека».[13]

Дійсно, образ Джека є настільки негомогенним, що здається, ніби крім нього у творі є ще декілька оповідачів. У романі присутні фрагменти, в яких Джек виступає головною дійовою особою (як, приміром, в епізоді з повією Табіфою), випадковим свідком (як в епізоді з Гераклідою, за чиїм горем він спостерігав через щілину), а також важливим співучасником (як в епізоді, коли граф Суррей співає серенади дівчині, яку він сплутав зі своєю коханою). Ю. Бернова називає це «роздрібненням» образу Джека, адже «пустотливого пажа-оповідача із перших сцен роману змінює безпристрасний хронікер (битва під Мариньяно), палкий проповідник та гнівний обвинувач (повстання Мюнстера)».[14] Попри частоту і швидкість пересування Джека, автор встигає пропускати крізь призму його сприйняття основні сюжетні ходи, адже кожну ситуацію, в якій бере участь Джек-персонаж, Т. Неш використовує для відкритої або прихованої репрезентації власної точки зору.

Специфіка образу Джека полягає ще й в тому, що він значною мірою близький до образу Пірса Безгро-

---

[13] *Lawlis M.* Thomas Nash // Elizabethan Prose Fiction / [ed. by M. Lawlis] – New York : The Odessey Press, Inc., 1967. – P. 436.

[14] *Бернова Ю.* Томас Нэш. Джек Вилтон // Энциклопедия литературных героев: Зарубежная литература. Возрождение. Барокко. Классицизм. – М. : Олимп; Издательство АСТ, 1998. – С. 342.

шового: Джек виконує в романі таку саму роль, яка у памфлеті відведена Пірсові. Першим це помітив Дж. Гіббард, який метафорично зауважив, що «Джекове походження виключно літературне: його батьком був Пірс Безгрошовий».[15] Як і Пірс, Джек Вілтон зазвичай перебуває в центрі подій, і його максимальна інтеграція у текстовий простір зумовлює особливості наративного потоку, уточнює ідейний зміст та посилює критичний пафос твору. За машкарою Джека-персонажа приховується людина, яка, подібно до Пірса, нездатна більше стримувати свій гнів щодо оточення, а також «неспроможна пристосуватися до змін останньої чверті століття, через що й опиняється між феодально-аристократичним світоглядом та зачатками буржуазних соціальних відносин комерційного типу».[16]

Небайдужість Джека і Пірса до навколишньої реальності була зумовлена, очевидно, особистими переконаннями Т. Неша. Гостра реакція на соціально-політичні колізії та морально-етичні вади, що яскраво проявилася в памфлеті «Пірс Безгрошовий», мотивує й дії Джека-персонажа, який потрібен письменникові для оприлюднення власних поглядів і оцінок. Джек, на відміну від Пірса, постійно підіймається «на поверхню» і, ніби знявши маску, висловлює власне ставлення до побаченого. Така подвійна позиція Джека – у тексті й над текстом – дає нам підстави говорити про те, що головним засобом сатиризації в романі «Нещасливий мандрівник» є зрощення образів Джека-наратора і Джека-персонажа.

Критиці соціальних і моральних вад, що вкладена в уста Джека-наратора, піддається весь західноєвропейський соціум, що умовно представлений у трьох частинах роману Т. Неша. Це стає можливим завдяки тому, що під

[15] *Hibbard G.* Op. cit. – P. 149.
[16] *Margolies D.* Novel and Society in Elizabethan England. – L. : Croomhelm, 1985. – P. 86.

час своєї подорожі головний герой відвідує три місця – військовий табір в Англії, Північну Європу та Італію. Згадані три частини різняться, насамперед, об'єктом зображення, оскільки у кожній із них Джек висміює різні явища: у першій – комічні прецеденти з армійського життя, у другій – головні історичні події та інтелектуальні дискусії тогочасся, а в третій – куртуазне кохання і різні шахрайські витівки До речі, сучасний дослідник Р. Ленгем основою структури роману називає «образ Джека» (*"Personality as a Structure"*),[17] адже саме навколо нього відбувається розвиток сюжету.

Джек Вілтон, що за соціальним статусом є королівським пажем, відправляється в подорож не один, а зі своїм господарем – графом Сурреєм, який водночас виступає й другим головним героєм роману. Граф Суррей, Генрі Говард – реальна історична постать, англійський поет, воїн і дипломат, який став жертвою придворних інтриг та був страчений 1547 року у тридцятилітньому віці. Вже по смерті Генрі Говарда вийшла друком перша збірка його поетичних творів. Російська дослідниця С. Єрьоміна припускає, що граф Суррей привернув увагу Т. Неша як людина, яка втілювала в собі ідеали досконалої особистості, людини – «дива природи». «Образ Суррея, – пояснює дослідниця, – додає романові Неша духу рицарської героїки, а також духу рицарського роману».[18] Думається, що фігура графа Суррея виконує роль своєрідного лакмусового папірця та сатиричного засобу, крізь який стають більш зрозумілими, ефектнішими та ефективнішими витівки Джека.

Розповідь Т. Неша про континентальну подорож Джека Вілтона і графа Суррея постає органічною

[17] *Lanham R. A.* Tom Nash and Jack Wilton: Personality as a Structure in "The Unfortunate Traveler" // Studies in Short Fiction. – 1967. – № 3 – P. 203.

[18] *Еремина С.* Злополучный скиталец или Жизнь Джека Вилтона // Плутовской роман. – М. : Художественная литература, 1975. – С. 546.

складовою доволі самобутньої жанрової структури роману, яка сьогодні залишається найбільш вивченим елементом його поетики. Перш ніж говорити про її унікальність, варто пригадати слова Дж. Гіббарда про те, що «сам Т. Неш не зміг сказати нічого конкретного про жанр "Нещасливого мандрівника", хоча його кореляція з художньою прозою очевидна».[19] Висновок дослідника, очевидно, базується на тому, що в передмові Т. Неш плутається у визначенні жанру свого твору. Можливо, він задумувався як памфлет, але після двох перших оповідок, що змальовують типово джестові ситуації, продовжився в дусі анекдотів і завершився, зрештою, в пародійній манері. Тож цілком правомірно говорити про емоційну, а відтак і жанрову неоднорідність текстового простору «Нещасливого мандрівника».

Увесь широкий діапазон дослідницьких суджень про жанрову природу роману можна умовно поділити на декілька груп. Представники першої переконані, що «Нещасливий мандрівник» – це конгломеративне жанрове утворення, у тексті якого поєднуються риси поетики іспанської пікарески, історичного роману, джесту, сповіді, памфлету, новели, трагедії та ін.[20] Представники іншої, більш численної групи, проводячи аналогії між романом Т. Неша та анонімним іспанським твором «Ласарільо із Термесу», наполягають на тому, що «Нещасливий Мандрівник» є першим в історії англійської літератури пікарескним романом[21]. Натомість Б. І. Пуришев називає

[19] *Hibbard G.* Op. cit. – P. 148.

[20] *Davis W. R.* Idea and Act in Elizabethan Fiction. – Princeton : Princeton Univ. Press, 1969. – P. 216; *Lawlis M.* Op. cit. – P. 437.

[21] *Jusserand J. J.* The English Novel in the time of Shakespeare.– L. : Benn, 1890. – P. 287–327; *Lamson R. Smith H.* Renaissance England. Poetry and Prose from the Reformation to the Restoration. – N. Y. : W.W. Norton & Co, 1956. – P. 415; *Kettle A.* An Introduction to the English Novel: in II vol. – L. : Harper & Low, 1951. – Vol. 1 – P. 20–21; *Krapp G. Ph.* The Rice of English Literature Prose. – N. Y. : Frederick Ungar Publishing, 1963. – P. 197; *Neill S. D.* A Short History of the English Novel. Extension Lectures. – N. Y. – Melburne –

цей твір першим реалістичним шахрайським романом.[22] Однак представники третьої групи категорично з цим не погоджуються і стверджують, що роман Т. Неша не має нічого спільного з іспанською пікарескою, а є абсолютно унікальним англійським утворенням[23]. До четвертої групи належать ті дослідники, що налаштовані вважати роман Неша історичним[24]. Деякі науковці, зокрема Д. Каула[25] і А. Летгем[26], розглядають його як твір, де відчутно проступають сатиричні наміри автора, а Л. Привалова називає «Нещасливого мандрівника» «комічним романом»[27].

Розглянемо детальніше «Оповідку про продавця сидру» та з'ясуємо об'єкти й шляхи реалізації авторської

Sydney : Cape Town, 1951. – P. 24–25; *Ernle B.* The Light Reading of Our Ancestors: Chapters on the Growth of the English Novel. – L. : Oxford University Press, 1927. – P. 19; *Saintsbury G.* Notes // Shorter novels: Elizabethans. – L. : Everyman's Library, 1984. – P .XI; *Hilliard S. S.* The Singularity of Thomas Nash. – Lincoln : University of Nebraska Press, 1989. – P. 121–122; *Bowers F.* Thomas Nashe and the Picaresque Novel // Humanistic Studies of John Calvin Metcalf. – Charlottesville : University of Virginia, 1941. – P. 15; *Лесевич В.* Происхождение современного романа. – М. : Русская мысль, 1901. – С. 2; *Кожинов В. В.* Происхождение романа. Теоретико-исторический очерк. – М. : Сов. писатель, 1965. – С. 101; *Василина К. М.* Англійський конні-кетчерівський памфлет та іспанська пікареска (спроба компаративного аналізу) // Ренесансні студії. – Запоріжжя : КПУ, 1998. – Вип. 2. – С. 41.

[22] Хрестоматия по западно-европейской литературе эпохи Возрождения и XVII в. / [под ред. Б. И. Пуришева] – М. : Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства Просвещения РСФСР. – 1938. – С. 492.

[23] *Baker E. A.* Op. cit. – P. 155; *Shlauch M.* Antecedents of the English novel (1400–1600). – London : Oxford University Press, 1963. – P. 86–99.

[24] *Howarth R. G.* Two Elizabethan writers of fiction. Th. Nashe and Th. Delony. – Cape town : University of Cape Town, 1956. – P. 16; *Hibbard G.* Op. cit. – P. 145.

[25] *Kaula D.* The Low Style in Nashe's "The Unfortunate Traveller" // Studies in English Literature. – 1966. – № 4. – P. 45.

[26] *Latham A. C.* Satire on Literary Themes and Modes in Nashe's "Unfortunate Traveller" // English Studies. – 1948. – № 1. – P. 86.

[27] *Привалова Л. П.* Актуальные аспекты изучения английского романа Позднего Возрождения. – Дн-ск : Изд-во ДГУ. – 1996. – С. 32.

критики. У цьому фрагменті, в якому Дж. Р. Гіббард помітив джестовий сюжет, Джек Вілтон, описує своє перебування у військовому таборі та розповідає про продавця сидру, якого він переконує роздати напій солдатам, запевняючи, що король Генріх VIII винагородить його за щедрість і великодушність. Ця оповідь починається в комічному, а закінчується в сатиричному ключі. Такий емоційний перелом відбувається внаслідок того, що Джек, вдавшись до хитромудрих вивертів, досягає своєї мети і навіть критикує продавця за його надмірну жадібність.

Успіхові у реалізації своєї мети Джек має завдячувати винятковій можливості грати одночасно дві ролі – наратора і персонажа. Джек-наратор, якому належить ініціатива цієї витівки, підходить до справи дуже обмірковано та вирішує на певний час стати співучасником інтриги, інспірованої ним самим. Ця авантюра, сюжетна динаміка якої базується на джестовій історії, стає ефективною завдяки використанню автором досить цікавого художнього прийому. Річ у тім, що комізм ситуації створюється за рахунок зіткнення або протиставлення (*"juxtaposition"*) на певному етапі нарації двох ідей. В основі першої лежить створена Джеком зовнішня інтрига обвести продавця навколо пальця, а в основі другої – його глибинна інтенція, яка й породжує комічний прецедент. На поверхні в цій ситуації залишається звичайний джестовий мотив, призначений викликати читацьку посмішку, а в глибині – намір Джека викрити певну негативну рису характеру продавця сидру. Кульмінаційною точкою цієї мікроструктури є перехрещення згаданих ідей, коли Джек, усвідомлюючи свою перемогу, знову змінює маску, і вже як наратор, коментує те, про що довідався в ролі героя оповідки.

Об'єктом комічного, а згодом і сатиричного зображення у цій текстовій мікроструктурі є продавець сидру.

Для того, щоб представити останнього у негативному світлі, Джек здійснює свій задум в декілька етапів, застосовуючи різні прийоми ошуканства. На першому відтворюються комедійні обставин та змальовується сатиричний портрет продавця сидру, що дозволяє продемонструвати ставлення наратора до цього героя та сформувати потрібну реакцію читачів. Тут Неш знову вдається до знайомого з памфлетів «Пірс Безгрошовий» та «Плач Христа ...» опису в стилі Ф. Рабле: «Це був великий лорд, гідний лорд, благородний лорд, який пишався тим, що носив оксамитові штани, заляпані краплями дорогого лікеру; а про те, що він був кавалером якогось старовинного ордену й мав довгий родовід, він написав крейдою на зовнішньому боці дверей свого сидрового намету».[28]

Як бачимо, у творенні портретної характеристики, що є одним із найпоширеніших засобів авторської сатири, Джек-наратор використовує типові для себе прийоми – епітети побутово-зниженого регістру, гіперболи та метафори, які вражаюче дисонують із соціальним статусом продавця сидру, оскільки кавалер зі знатним родоводом мав би, насправді, виглядати по-іншому. Неш навмисно використовує текстуальну антонімію (лорд – заляпані штани, кавалер ордену – поточений міллю капелюх), яка є тією сатиричною деталлю, що допомагає створити комічний портрет та негативну рецепцію «сидрового барона».

Другий етап задуму Джека полягав у тому, щоб шляхом продуманої психологічної атаки змусити продавця сидру виконати його прохання. Із властивим красномовством Джек починає вводити його в оману, застосовуючи в якості комічного засобу ігровий момент. Це дозволяє розхвалити торгівця, втертися до нього в

[28] *Nash Th.* Op. cit. – P. 212.

довіру та підготувати благодатний ґрунт для ключової фрази третього етапу – поширення звичайнісінької брехні про те, що торгівець нібито приховує від солдатів напій. Потім Джек говорить: «Король сказав, що Ви – жадоба і скнара, і що ніколи не чув про Вас нічого гарного».[29] Почувши такий вирок, «барон» перелякався та запанікував. Саме в цю мить виникає найзручніший момент для наступного кроку. Відчуваючи, що «лорд» уже досяг потрібної «кондиції» і готовий виконати всі його забаганки, Джек переходить до четвертого етапу здійснення свого наміру. Ніби допомагаючи продавцеві уникнути небажаних наслідків зустрічі з королем віч-на-віч, він наполегливо радить йому роздати солдатам діжки з сидром.

Наслідком розіграшу продавця стала «радість, що висміює зло»,[30] Це зло – сидрова лихоманка, яку Т. Неш описує таким чином: «Сидр був у кружках, у шоломах, і, зрештою, якби хтось забажав налити у свої черевики, то й туди б достатньо потрапило. Провіант по добрій волі застрибував до кишень бідних солдатів, навіть якщо тих кишень на камзолах взагалі не було. … А наостанок мій Преподобний Барон Подвійного Пива зізнався, що це його скромна служба на благо короля, пожалівся на свій вік і душевну вразливість, на те, що не має нащадка, щоб заповісти своє майно. Якби це могло задовольнити Його Величність (розмірковував він), то він би набрав собі землі й жив би на якусь розумну пенсію (призначену Королем), – тоді б тільки прийшло до нього справжнє щастя. А щодо воєн, то він стомився від них, та все-ж, доки Його Величність буде ризикувати своїм життям, його нога не здригнеться ні на йоту, щоб підставити своє

[29] Ibid. – P. 213.
[30] *Карасев Л. В.* Парадокс о смехе // Вопросы философии. – 1989. – № 5. – С. 49.

в'яле тіло, і, як щитом, відбити кожен удар, спрямований у Короля».[31]

Як бачимо, комічна ситуація «Оповідки про продавця сидру» по мірі наближення до розв'язки модифікується. У процесі розгортання наративного потоку комізм переростає у сатиру по відношенню до людини, яка має таку морально-етичну ваду, як жадібність. Під кінець діалогу між Джеком і «лордом» спостерігається запрограмоване Т. Нешем викриття жадібності останнього. Ефектний фінал цієї історії, що був передбачений Джеком, переконливо доводить правильність його витівки, побудованої на відвертих побрехеньках, маніпуляціях слабкостями людини та розумінні її психології.

Проаналізований епізод, що описує шахрайський хист Джека, має свої позитивні наслідки: зовнішній – сидровий бенкет, та внутрішній – духовне «переродження» сидрового барона, який ще вчора недогодовував королівських солдатів, а сьогодні добровільно віддав їм усі запаси задарма. Така інтерпретація дозволяє говорити, що джестовість, яка виступає в цій історії як жанрова домінанта, зазнає суттєвих змін, бо типова для джесту комічна інтонація змінюється на викривальну, що є типовою для сатиричного твору. Подібна емоційна метаморфоза відбувається за рахунок функціонування у джесті ситуативно-вербального пуанта, тобто «коли спочатку виникає несподівана ситуація, яка після свого завершення коментується, і внаслідок цього створюється комічний ефект».[32]

Пуант в аналізованому фрагменті сприяє тому, що типові для джесту метафорика, побутова лексика і подієва динаміка зазнають змін, внаслідок чого виникають критичний пафос та декларативна викривальність – а це

[31] *Nash Th.* Op. cit. – P. 214.
[32] *Сидоренко О. В.* Цит. вид. – С. 147.

вже програмні компоненти конні-кетчерівського памфлету. Тож, уривок тексту, в якому «комічне начало орієнтоване на апологетику людської винахідливості, розуму, дотепності»,[33] а крутійство для героя є самоціллю,[34] зближує роман Неша із конні-кетчерівськими памфлетами Р. Ґріна, в яких усі витівки шахраїв також розцінювалися автором як закономірні, нормовані і схвальні.

У згаданому контексті вельми логічним і вмотивованим видається зауваження Е. Бейкера про те, що Джек Вілтон «не лише герой *"jest-books"*, а й персонаж, обізнаний у конні-кетчерстві».[35] У цьому зізнається й сам Джек: «Це було одне із моїх геніальних досягнень, бо я ніколи так не сміявся над такими відомими дурнями; але є тисячі кращих жартів, от якби тільки можна було записати їх у тій послідовності, в якій вони народжувалися. На жаль, нащадки будуть позбавлені таких дорогоцінних звітів, бо немає засобів, – а коли немає засобів, то нема й історії. Проникливі читачі (дивіться ж, будьте такими, коли я вас так називаю), використайте цю розповідь, як я своє шахрайське мистецтво, *по дорозі до чеснот* (виділено мною. – **Л. Ф.**)».[36] Зважаючи на останню репліку наведеної цитати (в якій по суті відбувається злиття образів Джека-наратора і Джека-персонажа), можна вести мову про критичне ставлення автора до такої морально-етичної вади, як жадібність, а також про заклик до боротьби з нею.

Як бачимо, комічно-сатиричний образ блазня, який виконує у творі одночасно дві ролі (персонажа й наратора) і завдяки цьому має можливість насміхатися та висміювати, стоїть в одному ряду з іншими «карнаваль-

[33] Там само.
[34] *Василина К. М.* Цит. вид. – С. .41.
[35] *Baker E. A.* Op. cit. – P. 157.
[36] *Nash Th.* Op. cit. – P. 226.

ними» героями – Панургом Ф. Рабле, Фальстафом В. Шекспіра, Вольпоне Бена Джонсона. Джек, чий образ є автобіографічним, обізнаний з античною культурою і латиною, цитує Горація, Овідія, Плавта, Сенеку, втім, як і його творець, надає перевагу живій розмові з читачем. Джек – це паж-блазень, який, граючи, створює літопис сучасної йому доби у різноманітних її проявах, і, поєднуючи в собі риси трікстера і конні-кетчера, майстерно ошукує Барона Подвійного Пива; Джек нагадує Івана-дурника, на безглузді витівки якого спочатку ніхто не звертає увагу, але згодом починають остерігатися, оскільки, спілкуючись, він водночас і критикує, і пошиває в дурні своїх співрозмовників. Образ Джека Вілтона – унікальна творча знахідка романіста-сатирика Т. Неша, яка дозволяє йому потужно висловити свої викривальні імперативи та відтворити сатиричну картину тогочасної західноєвропейської дійсності.

УДК: 82.09:311.8:821.111
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.3

Тарасенко Кирил
(м. Запоріжжя)

Заголовки романів письменника-єлизаветинця Генрі Робертса в контексті ренесансної традиції

У цій статті проаналізовано заголовки романів письменника-єлизаветинця Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590) та «Феандер. Цнотливий Лицар» (1595) крізь призму нових аналітичних підходів.

Продемонстровано, що заголовки романів Робертса – доволі складні для розуміння компоненти тексту, оскільки вони є структурно-розлогими, багатоскладовими та містять імпліцитні смисли, які можна розкодувати за допомогою апеляції до ренесансних культурних практик, тогочасних літературних конвенцій. Осмислення письменницьких інтенцій крізь призму категорій «горизонт авторських сподівань» та «горизонт читацького очікування» дозволяє виявити характер кореляції заголовків зі специфікою художнього мислення автора. Аналіз назв романів Робертса з урахуванням аналітичного досвіду рецептивної естетики показав, що на рівні заголовку автор твору вдається до гри з читацькими очікуваннями.

В цій історико-літературній розвідці також розширено розуміння функціонального потенціалу заголовків творів Робертса. Виявлено здатність заголовків відігравати не тільки такі традиційні функції як номінативно-сюжетна і характерологічно-персонажна, а й декларативно-метафоричну, інтригуюче-ігрову та комерційну. Показано, що письменник використовує різноманітні підходи до зацікавлення читацької авдиторії, представники якої належали здебільшого до неаристократичних кіл єлизаветинського суспільства.

Ключові слова: *заголовок, англійський пізньоренесансний роман, Генрі Робертс, єлизаветинська доба.*

У сучасному вітчизняному літературознавстві англійська пізньоренесансна романістика вже давно змінила свій статус із «маловивченого художнього феномену»[1] на активно досліджуваний фрагмент літературного поля, що знаходиться в точці перетину двох векторів розвитку жанру (*”romance“* та *“novel”*). Про це свідчить і низка вітчизняних досліджень, присвячених таким літературним персоналіям, як Філіп Сідні (В. Шереметьєва[2]), Джон Лілі (Л. Привалова[3], Н. Торкут[4]), Джордж Гаскойн (О. Лілова[5]), Томас Делоні (Т. Власова[6]), Томас Неш (Л. Федоряка[7]), Томас Лодж (Н. Торкут[8]), Ентоні Манді

---

[1] *Торкут Н. М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”). – Запоріжжя, 2000. – С. 5.

[2] *Шереметьєва В. К.* Творчість Філіпа Сідні в соціокультурному контексті англійського Ренесансу: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Дніпропетровськ, 2017 – 247 с.

[3] *Привалова Л. П.* Основные жанровые особенности модификации английского романа последней трети XVI в.: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии». – Москва, 1988. – 24 с.

[4] *Торкут Н. М.* Джон Лілі – законодавець літературної моди: творча біографія на тлі епохи // Ренесансні студії. – Запоріжжя : КПУ, 2011. – Вип. 16–17. – С. 25–56.

[5] *Лілова О. Є.* Особливості поетики творчості Джорджа Гасконя: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Київ, 2003. – 241 с.

[6] *Власова Т И.* Проблема жанрового своеобразия «Романа о суконщиках» Т. Делони как разновидности английского ренессансного романа: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии». – Москва, 1985. – 24 с.

[7] *Федоряка Л. Д.* Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Дніпропетровськ, 2009. – 238 с.

[8] *Торкут Н. Н.* Особенности поэтики романов Т. Лоджа: дис. .. канд. филол. наук: 10.01.05 «Литература стран Западной Европы, Америки и Австралии». – Москва, 1991. – 244 с; *Торкут Н. М.* Томас Лодж: життєвий шлях, літературна репутація і творчі здобутки // Ренесансні студії. – Запоріжжя : КПУ, 2018. – Вип. 29–30. – С. 3–21.

(Г. Штефан[9]), Генрі Робертс (К. Тарасенко[10]). З появою нових методологій літературознавчого аналізу романістика єлизаветинської доби зазнає певного рецептивного переосмислення.

Одним із елементів, що привертає увагу дослідників, є заголовок англійського пізньоренесансного художнього твору. Адже саме заголовок вважається «першою ознакою тексту, що дає читачеві перше уявлення про книгу»[11], його також називають «ключем до інтерпретації тексту»[12] і «категорією поетики»[13]. Та якщо назви сучасних романів здебільшого є звичними і зрозумілими для читачів, то поетика заголовків англійських пізньоренесансних романів – це, скоріше, загадка або, навіть, своєрідний квест для більшості з них.

Тож **актуальність** цього дослідження визначається потребою подальшого наукового осмислення ренесансної традиції називання художнього твору, зокрема й оригінального досвіду тих літераторів, що орієнтувалися на максимально широку читацьку авдито- рію. Саме до таких *"men of letters"* і належав письменник-єлизаветинець Генрі Робертс.

Предметом безпосереднього аналізу обрано назви романів Г. Робертса «Виклик Фортуні» (1590)[14] та

---

[9] *Штефан А. А.* Літературна спадщина Ентоні Манді: специфіка взаємодії традиції і новаторства: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Дніпропетровськ, 2008. – 232 с.

[10] *Тарасенко К. В.* Романістика Генрі Робертса в контексті англійської прози пізнього Ренесансу: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04 «Література зарубіжних країн». – Дніпропетровськ, 2009. – 224 с.

[11] *Ламзина А. В.* Заглавие // Литературоведение. Литературное произведение. Основные термины и понятия. URL: http://taviak.ru/distance/wp-content/uploads/2014/obshcheobrazovatelnye_distsipliny/Literatura/Chernec.pdf.

[12] *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М.: Книжная палата, 1989. – С. 428.

[13] *Джанджакова Е.* О поэтике заглавий // Лингвистика и поэтика. – М.: Наука, 1979. – С. 208.

[14] Детальніше про цей роман див: *Тарасенко К. В.* Специфіка репрезентації гендерної проблематики в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні»

«Феандер. Цнотливий Лицар» (1595)[15]. Ця стаття покликана пунктирно окреслити наявні в англійській ренесансній прозі тенденції називання літературних творів і запропонувати свіжий погляд на заголовки творів Генрі Робертса – автора, який орієнтувався на художні смаки не елітарної читацької публіки.

Мета статті – висвітлити специфіку творчого експерименту Г. Робертса в царині поетики заголовка з урахуванням як культурних практик та літературних конвенцій ренесансної доби, так і читацьких очікувань.

У сучасному літературознавстві існує чимало наукових розвідок, присвячених аналізу поетики заголовка художнього твору (А. Ламзіна[16], Е. Джанджакова[17],

---

(1590) // Ренесансні студії / відп. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2010. – Вип. 14-15. – С. 155–166; *Тарасенко К. В.* Специфіка інтерпретації романічних кліше в англійському пізньоренесансному формульному романі (на матеріалі твору Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590)) // Вісник Запорізького державного університету: збірник наукових статей. Серія: «Філологічні науки» / гол. ред. Білоусенко П. І. – Запоріжжя, 2010. – № 1 – С. 77–83; *Тарасенко К. В.* Специфіка репрезен- тації культурних кодів англійського Ренесансу в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590) // Ренесансні студії / відп. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2012. – Вип. 18–19. – С. 96–108; *Тарасенко К. В.* Специфіка репрезентації екзильної тематики в романі Генрі Робертса «Виклик Фортуні» (1590) // Держава та регіони: науково-виробничий журнал. Серія: «Гуманітарні науки» / гол. ред. Н. М. Торкут. – Запоріжжя : КПУ. – 2018.– № 1. – С. 22–26.

[15]Детальніше про цей роман див: *Тарасенко К. В.* Специфіка жанрово-стильової організації роману Генрі Робертса «Феандер. Цнотливий лицар» (1595) // Держава та регіони: науково-виробничий журнал. Серія: «Гуманітарні науки» / гол. ред. В. Д. Буряк. – Запоріжжя. – 2010.– № 3. – С. 31–35; *Тарасенко К. В.* «Формульна» природа роману Генрі Робертса «Феандер. Цнотливий лицар» (1595) // Держава та регіони: науково-виробничий журнал. Серія: «Гуманітарні науки» / гол. ред. В. Д. Буряк. – Запоріжжя. – 2012.– № 2. – С. 24–-30; *Тарасенко К. В.* Специфіка репрезентації жіночої тематики в романі Генрі Робертса «Феандер» (1595) // Вісник МДУ. Серія «Філологія» – Маріуполь : Маріупольський державний університет. – 2018.– № 18. – С. 108–113.

[16] *Ламзина А В.* Цит. вид.

[17] *Джанджакова Е.* Цит. вид. – С. 208.

О. Немировська[18], О. Волковинський[19], І. Кузнєцова[20], І. Бехта і О. Сподарик[21], В. Мережинський[22] та ін.). Усі дослідники акцентують увагу на тому, що заголовок є важливою складовою тексту, і аналізують різні його аспекти (часопросторовий, алюзивний, лігнвістичний, інтертектуальний, смисловий, концептуальний та ін.). Науковці розмежовують різні типи заголовків художнього твору. Так, приміром, А. Ламзіна виокремлює наступні чотири типи:

- заголовки, що презентують тему або ідею твору;
- заголовки, що задають сюжетну перспективу твору;
- персонажні заголовки;
- заголовки, які позначають час та простір[23].

У рамках цієї класифікації більшість назв ренесансних романів можуть бути віднесені до другого або третього типу. Втім, творчі інтенції та експерименти тогочасних літераторів важко вписуються у «прокрустове ложе» чітких дефініцій чи класифікацій, адже логіка художнього мислення за часів Відродження суттєво відрізнялася від сучасної. Думається, що застосування комплексу аналітичних процедур, що включає співвісне-

---

[18] *Немировська О. Ф.*Заголовок як актуалізатор художнього часу і простору (на матеріалі роману О. Т. Гончара «Собор»).
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Mova_2012_17_28.

[19] *Волковинський О. С.* Алюзивний заголовок фейлетонів Остапа Вишні як запрошення до комунікативної гри автора з реципієнтом.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nzizh_2014_54_26.

[20] *Кузнєцова І. В.* Заголовок-алюзія: смисловий і концептуальний аспекти (на матеріалі англомовних художніх творів XX–XXI століть).
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/VZhDU_2014_5_34.

[21] *Бехта І. А. Сподарик О. В.* Заголовок у смисловому просторі британського постмодерністського художнього тексту.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nznuoaf_2016_62_15.

[22] *Мережвинський В.* Поетика заголовків драматичних творів Лесі Українки.
URL: http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/11274/06-Merzhevynsky.pdf?sequenc.

[23] *Ламзіна А В.* Цит. вид.

сення моделі називання твору із типом художньої свідомості ренесансного автора (міфологічна, традиційналістська, індивідуально-авторська), виявлення кореляції заголовку із популярними в ті часи культурними практиками, а також використання новітніх методологій літературознавчого аналізу, дозволять поглибити наші знання про заголовок як важливий паратекстуальний елемент художньої твору.

Єлизаветинський роман привертає увагу науковців не тільки яскравою жанрово-стилістичною палітрою та оригінальністю інтерпретацій сюжетних схем, але й специфічними заголовками, характерними рисами яких є розгорнутість, багатослівність та багатоскладовість. В умовах розширення читацької авдиторії, коли літератори боролися за увагу читача, вдалий заголовок міг забезпечити книзі успішний продаж. Саме тому письменники ще у назві намагалися якомога цікавіше представити тематику твору, аби заінтригувати потенційного реципієнта.

Перший роман Генрі Робертса, як і більшість тогочасних творів, має розгорнуту й багатослівну назву: *«Виклик Фортуні. Проголошений Андруджіо, шляхетним герцогом Саксонським, який розповідає про нещастя, постійні зіткнення з мінливою Фортуною та вигнання, якого зазнав він сам, його дружина й діти. Також додається опис уславлених війн Галастіно, герцога Міланського, який мститься підступним саксонцям за несправедливість. Тут зображено шляхетне терпіння, рідкісний зразок благопристойної стриманості та ідеальний взірець справжньої дружби. Дуже приємний та насичений перипетіями»*[24]. («A Defiance to Fortune.

[24] *Roberts H.* A Defiance to Fortune // Eine kritische edition von Henry Roberts` “A Defiance to Fortune” (1590) / Inaugural–Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln / [vorgelegt von Giselger Tiegel aus Münstenberg]. – Köln : Universität zu Köln, 1973. – P. 131.

Proclaimed by Andrugio, noble Duke of SAXONY, declaring his miseries, and continually crossed with vconstant Fortune, the banishment of himselfe, his wife and his children. Whereunto is adioined the honorable Warres of Galastino, Duke of Millaine in reuenge of his wrongs vpon the trayterous Saxons. Wherein is noted a myrrour of noble patience, a most rare example of modest chastity, and the perfect patterne of true friendship. Verie delectable and ful of varietie»[25]).

Твір було написано у 1590 році, коли Робертс, випробувавши себе в ролі автора памфлетів, звернувся до більш престижного в плані авторської самореалізації жанру – роману. В цей час помітно розширювалося коло читачів: до представників аристократії та інтелектуальної еліти, які завжди вважали читання обов'язковою культурною практикою, приєднувалися представники третього стану (дрібні буржуа, джентрі, йомени, ремісники, торгівці), які поступово почали долучатися до такої вельми престижної форми дозвілля. Цьому значною мірою сприяли: підвищення освітнього рівня середньостатистичного англійця, який тепер мав можливість отримати освіту у граматичних школах, розвиток книгодрукування та поширення книготоргівлі. Як зазначає Н. Вілл, «за період із середини до кінця XVI століття спостерігалося стрімке зростання кількості опублікованих книг: якщо в 1558–1579 в Лондоні було надруковано 3850 текстів, то за наступні два десятиліття їхня кількість зросла до 7430»[26]. Як припускає дослідник творчості Г. Робертса Л. Райт, «автор, ймовірно, розраховував на те, що його потенційні читачі будуть представниками

[25] Тут і в подальшому переклад роману мій – ***К. Т***.

[26] *Wheale N.* Writing and society: Literacy, Print and Politics in Britain (1590–1660). – London : Routledge, 1999. – P. 6.

неаристократичних кіл єлизаветинського суспільства»[27]. Зауважимо, що в ситуації постійної конкуренції між єлизаветинськими літераторами молоді автори повинні були слідкувати за тенденціями тогочасної літературної моди та застосовувати всі відомі засоби, аби зацікавити читацьку аудиторію, смаки якої формувалися під впливом перекладів геліодорівського і рицарського романів, континентальної новели тощо. Комерційний успіх літературного твору значною мірою залежав від вдало підібраного заголовку, від того, чи співпадуть сподівання автора з очікуваннями потенційного читача.

Тож бачиться доцільним розглянути поетику заголовку першого роману Генрі Робертса із застосуванням дослідницьких стратегій рецептивної естетики. Адже рецептивна естетика «представляє літературний текст як продукт історичної ситуації, що залежить від позиції читача, який інтерпретує цей текст. Саме цим пояснюється особливий інтерес рецептивної естетики до явищ масової культури (розважально-тривіальної літератури, газетно-журнальної продукції, коміксів та ін.)»[28]. Рецептивна естетика, яка сприяє проясненню ключових для інтерпретації позицій – позиції автора і позиції потенційного читача – послуговується терміном “Erwartungshorizont”, який зазвичай перекладають як «горизонт очікування». Оскільки у ньому виокремлюються дві амбівалентні складові, які корелюють з одним із учасників комунікації – автором та читачем, то доцільною бачиться диференціація «горизонту очікування» на «горизонт авторських сподівань» і «горизонт читацьких очікувань». «Горизонт авторських сподівань», втілених у тексті,

[27] *Wright L.* Henry Roberts: patriotic propagandist and novelist // Studies in Philology. – 1932. – № 32. – P. 194.

[28] *Дранов А. В.* Рецептивная эстетика // Современное зарубежное литературоведение. Страны Западной Европы и США. Концепции, школы, термины. – М. : Интрада, 1996. – С. 127.

означає комплекс естетичних, соціально-політичних, психологічних та інших уявлень, які визначають ставлення автора, а в силу цього і твору, до суспільства[29]. «Горизонт читацького очікування» – це специфічна схильність читача до певного жанру, яку автор так чи інакше враховує[30].

У заголовку твору Г. Робертса міститься своєрідний «меседж» автора своєму потенційному читачеві, запрошення до своєрідного інтелектуального діалогу. Тут відчувається авторська гра з популярними в добу Ренесансу ідеями, з широким комплексом асоціацій, породжуваних концептом Фортуни. Письменник був певен, що пересічний читач має сприйняти довгий і багатоскладовий заголовок як належне, адже саме такі назви були тоді, як то кажуть в наші часи, у тренді. Подібні заголовки були типовими для творів, народжених в епоху традиціоналістської художньої свідомості. Зазвичай автор наслідував певний канон, однак іноді можна було спостерігати й прояви індивідуально-авторської художньої свідомості в окремих елементах тексту, зокрема у назві твору. З огляду на пунктуацію та змістову наповненість структурних компонентів назви роману Г. Робертса, в ній можна виокремити чотири структурно-композиційні блоки.

У першому блоці (*«Виклик Фортуні»*), який можна назвати декларативно-метафоричним, автор, як і більшість єлизаветинських романістів, згадує ключове для твору поняття. Зазначимо, що концепт Фортуни за часів Ренесансу був надзвичайно популярним, його апологетикою була просякнута уся атмосфера доби, що характеризувалася стрімким розвитком капіталістичних відносин, великими географічними відкриттями та прискоренням соціальної мобільності. Кмітливий і

[29] Там само. – С. 31.
[30] Там само. – С. 32.

винахідливий розум підштовхував індивіда до активних дій: відкривалися широкі обрії для життєвого й творчого ентузіазму. Шлях до успіху ставав дедалі коротшим, але водночас і небезпечнішим. Можна було здійснити успішну морську подорож та забезпечити собі фінансові статки на все життя, або ж, скориставшись вдалим збігом обставин, досягти омріяної мети. Втім, іноді колізії долі виявлялися вельми драматичними чи навіть трагічними. Тож закономірно, що саме з Фортуною пов'язувалися раптові збіги обставин та карколомні події, нечувані злети й драматичні падіння, оскільки саме вона поставала у свідомості ренесансної людини як «єдиний вірогідний шлях пояснити те, що було за межами розуміння індивіда»[31].

Варто зауважити, що переклад назви згаданого твору Робертса українською мовою – це своєрідний перекладацький виклик (*challendge*), що спонукає до активізації знань із різних галузей філологічної науки: історії літератури, когнітивної лінгвістики та власне перекладознавства. Без з'ясування когнітивного змісту цього метафоричного і структурно-розлогого заголовку важко визначити відповідний спосіб відтворення його смислу при перекладі. Думається, що найбільш адекватним варіантом перекладу першої частини заголовку «A Defiance to Fortune» є саме «*Виклик Фортуні»*, оскільки він зберігає авторський концепт: зацікавити читацьку аудиторію актуальною ідеєю та сформувати певні читацькі очікування.

Заголовки, в яких згадувався популярний в ренесансну добу концепт Фортуни, були досить поширеною культурною практикою в ті часи. Тож природно, що й письменники-єлизаветинці іноді виносили його на титульні сторінки своїх творів. «Жіночий Гомер» Роберт

[31] *Барг М. А.* Эпохи и идеи: Становление историзма. – М. : Мысль, 1987. – С. 240.

Грін, приміром, сподівався привернути до свого роману увагу читачів заголовком «Арбасто. Анатомія Фортуни» (1584), Джон Лілі назвав один із своїх творів «Любов та Фортуна» (1589), а Брайан Мелбенк – «Філоцимус. Війна між Природою та Фортуною» (1589). Єлизаветинський читач без особливих зусиль міг виявити зв'язок між назвами згаданих творів та їхнім змістом, адже авторська позиція в заголовках задекларована з усією очевидністю.

Що стосується назви роману Г. Робертса, то вона не декларує наміру автора проаналізувати сутність Фортуни (як Р. Грін), чи протиставити її іншим категоріям (як Дж. Лілі та Б. Мелбенк), вона лише створює певну інтелектуальну інтригу. У пересічного читача при знайомстві із таким заголовком мало б виникнути бажання прочитати текст твору, аби з'ясувати, як чином треба поводитися з Фортуною та чи варто кидати їй виклик. Отже, у першій частині заголовку горизонт авторських сподівань і горизонт читацького очікування мають точку перетину: авторові вдається заінтригувати потенційного читача, який сподівається знайти у книзі відповіді на гостроактуальні питання.

Другий блок назви роману Г. Робертса *(«проголошений Андруджіо, шляхетним герцогом Саксонським, який розповідає про нещастя, постійні зіткнення з мінливою Фортуною та вигнання, якого зазнав він сам, його дружина і діти»*) постає як певна конкретизація першого. Автор свідомо формує в читацькій уяві негативну ауру навколо спроб людини активно протистояти власній Долі. При цьому він використовує висхідну градацію (нещастя – зіткнення – вигнання), яка дозволяє посилити емоційну напругу. Не можна виключати, що до такого художнього прийому Робертса міг підштовхнути добре знаний в Англії француз П'єр де Ронсар. Адже представник славнозвісної Плеяди у «Промові проти Фортуни», наголошував, що жодній

людині ще не вдавалося перемогти у двобої з цією потужною і непередбачуваною силою.

Думається, що Г. Робертс навмисне протиставляє позитивно-оптимістичний пафос першої частини заголовку негативно-песимістичній тональності другої. Цим він намагається заінтригувати свого читача, спантеличити його суперечливими меседжами. Приголомшений читач змушений замислитись над тим, чому спочатку автор декларує в заголовку досить зухвалу думку про суперництво з Фортуною, а потім наголошує на неможливості протистояти їй. Тут, як бачимо, певний розрив між горизонтами авторських сподівань і читацьких очікувань дозволяє ще більше посилити інтригу.

Поєднання двох взаємовиключних меседжів, які формують у читача амбівалентне уявлення про Фортуну, робить назву роману Г. Робертса оригінальнішою за назви вищезгаданих творів його сучасників Р. Гріна, Дж. Лілі та Б. Мелбенка. Річ у тім, що за часів Ренесансу Фортуна сприймалася як ірраціональна й неконтрольована сила, іманентна природа якої стала об'єктом осмислення італійських гуманістів, а згодом й інтелектуальної еліти інших європейських країн. Ставлення людини до Фортуни поступово перетворювалося не лише на сферу особливого інтересу, але й на точку перетину полярних життєвих імперативів[32] Декларуючи амбівалентність уявлень про Фортуну, Робертс формує у свідомості читача дві полярні моделі відношення до неї. У такий спосіб письменник реалізує одразу декілька цілей: підвищує самооцінку читача, нібито запрошуючи його відрефлектувати цікаву інтелектуальну проблему, породжує у нього бажання придбати книгу, а також ставить свій твір в один ряд із романами інших єлизаветинців.

[32] Дет. див.: *Буркхардт Я.* Культура Италии в эпоху Возрождения [пер. с нем. А. Е. Махова]. – М. : Интрада, 1996. – 527 с.

Отже, представлений аналіз дозволяє нам дещо скоригувати раніше розглянуту класифікацію заголовків, додавши до вже відомих типів – часопросторового, алюзивного, лінгвістичного, інтертекстуального, смислового, концептуального – ще один тип – комерційно-орієнтований заголовок, який містить чіткі апеляції як до гостроактуальної проблематики, так і до певної категорії читачів. Такі заголовки дозволяють не лише загострити інтригу, але інколи, навіть, створити літературну містифікацію[33].

Третій блок заголовку роману Генрі Робертса (*«Додається опис благородних війн Галастіно, герцога Міланського, який мститься підступним саксонцям за несправедливість»*), з одного боку, пунктирно окреслює одну із сюжетних ліній твору, а з іншого боку, ніби заспокоює збентеженого читача тим, що справедливість може бути поновлена. Втім, у читача може виникнути питання, а чому виправити ситуацію намагається якийсь Галастіно, а не головний герой роману Андруджіо, на долю якого випало багато випробувань. Отже, тут Робертс, як бачимо, йде в річищі національної літературної традиції, якій була притаманна описовість у назвах творів (Дж. Лілі, Ф. Сідні, Т. Лодж, Р. Грін, Т. Делоні, Т. Неш, Е. Манді), але при цьому він порушує

[33] Зазначимо, що в добу Відродження літературна містифікація була одним із найпоширеніших письменницьких прийомів, що сприяли інтригуванню потенційного читача. Правомірно вести мову про, як мінімум, два різновиди тогочасних літературних містифікацій. Перший полягав у тому, що автор підписував свій твір лише ініціалами. Саме цей прийом і використав Генрі Робертс у романі «Виклик Фортуні». До речі, до подібної містифікації нерідко вдавалися також і його сучасники, зокрема Джордж Петті («Малий палац насолоди Петті», 1576), і Джордж Гаскойн («Пригоди добродія F.J», 1573). Другим різновидом літературної містифікації було введення читача в оману стосовно авторства твору, коли письменник у передмові представляв власний твір як чужий. Приміром, Томас Лодж презентував свій роман «Американська Маргарита» (1596) як рукопис, знайдений у Сарагосі.

логіку представлення сюжету, свідомо закладаючи певну невідповідність читацьким очікуванням. Очевидно письменник розраховував на те, що заінтригований читач придбає роман «Виклик Фортуні…» хоча б заради того, щоб знайти відповіді на спровоковані заголовком питання.

Крім того, у другому та третьому блоках заголовку міститься чимало жанрових маркерів, характерних для «високого» роману: це топоніми інших країн (Саксонський, Міланський), італізовані імена (Андруджіо, Галастіно) та декларації благородного походження героїв (герцог Саксонський, герцог Міланський). Відчутне тут і прагнення Робертса долучитися до когорти професійних письменників, які дію в своїх «високих» романах переносили в екзотичні простори або за межі Туманного Альбіону. Нагадаємо, що в «Евфуесі» Джона Лілі події розгортаються в Неаполі, Роберт Грін представляє персонажів роману «Пандосто» на тлі Богемії та Сіцилії, а сюжетні перипетії «Американської Маргарити» Томаса Лоджа розвиваються в екзотичному просторі нещодавно відкритих земель.

Другий і третій блоки заголовку роману є поліфункціональними: окрім сюжетного вектору, вони містять також і певну інтригу, і «шокотерапію» для читача, ніби підвищуючи його статус до елітарного. Подібна сюжетно-ігрова функція заголовку свідчить про творчий характер пошуків автора та значно розширює наші уявлення про традиції називання художніх творів за часів Ренесансу..

Четвертий блок заголовку роману Г. Робертса (*« ... в якому зображено благородне терпіння, рідкісний зразок благопристойної стриманості та ідеальний зразок справжньої дружби. Дуже приємний та насичений перипетіями»*) акцентує увагу на вишуканості текстового наративу, який претендує на певну близькість до атмо-

сфери «високого» роману. Про це свідчить ряснота епітетів, які формують у читацькій свідомості очікування, що у творі йтиметься про високих героїв та високі мотиви: “**noble** patience” (*«**благородне** терпіння»*), “a most **rare** example of modest chastity” (*«**рідкісний** зразок благопристойної стриманості»*), “the **perfect** patterne of true friendship” (*«**ідеальний** зразок справжньої дружби»*), “verie **delectable**” (*«дуже **чарівний**»*). Водночас автор надає своєму читачеві – представнику середнього класу єлизаветинського суспільства – можливість відчути себе людиною, яка, подібно до представників вищих верств, спроможна читати і насолоджуватися високими романами. Письменник також знаходить вдалий спосіб натякнути читачеві про наявність у творі авантюрного компоненту. Якщо інші єлизаветинські літератори зазвичай використовували у заголовку слово “adventures”[34], то Робертс знаходить інший спосіб зацікавити читацьку авдиторію. Він зазначає, що його твір «насичений перипетіями» (очевидно, маючи на увазі перипетії долі) і таким чином налаштовує майбутнього реципієнта на те, що у творі той неодмінно знайде цікаві пригоди, заплутані авантюри та хвилюючі сюжетні ходи.

Отже, у четвертому блоці заголовку горизонт авторських сподівань та горизонт читацького очікування перетинаються: Робертс звертається до читача так, як це робили автори тогочасних елітарних романів. Велика кількість слів з позитивно забарвленою семантикою (noble, rare, perfect, delectable) при цьому покликана посилити відчуття причетності як автора твору, так і його

[34] Згадаймо, приміром романи Дж. Гаскойна “The adventures of Master F. J.” («Пригоди добродія F. J.», 1573) або Барнабі Річа “The straunge and wonderfull aduentures of Don Simonsdes… ” («Дивні та чудові пригоди Дона Сімонідеса», 1581), “The Second Tome of the Trauailes and aduentures of Don Simonides…” («Другий том подорожей і пригод Дона Сімонідеса», 1584).

потенційного читача до елітарної публіки. Цей блок забезпечує виконання заголовком комерційної функції.

На відміну від заголовку першого роману Г. Робертса, назва його другого роману складається лише з двох досить лаконічних частин: *«Феандер, Цнотливий Лицар: опис його шляхетних подорожей і зухвалих перемог у битвах та успішного кохання»*[35] (“Pheander, The Maiden Knight: describing his honourable travels and haughty attempts in armes, with his successe in love”)[36]. Це, як думається, може свідчити про поступовий відхід автора від багатослівності й риторичності, характерних для раннього єлизаветинського роману. Очевидно, що тут Робертс йде у річищі національної літературної традиції: згадаймо, приміром, назви таких романів як «Евфуес. Анатомія розуму» (1578) Дж. Лілі; «Філоцімус. Війна між Природою та Фортуною» (1583) Б. Мелбенка, «Нещасливий мандрівник, або життя Джека Вілтона» (1593) Т. Неша, «Пандосто: Тріумф Часу» (1588) Р. Ґріна; «Розалінда. Золотий спадок Евфуеса» (1590) Т. Лоджа; «Пірс Простак: сім років служби підмайстра» (1595) Г. Четтла).

У першу частину заголовку твору винесено чоловіче ім’я – Феандер, яке супроводжується оціночною характеристикою – *«цнотливий лицар»*. Подібно до Дж. Лілі («Евфуес», 1578); Е. Манді («Зелото», 1580) і Р. Гріна («Пандосто», 1578), Робертс називає головного героя свого твору на античний манер, віддаючи данину тогочасній літературній моді. Оціночний супровід (*«цнотливий лицар»*), вочевидь, мав викликати у читачів асоціації з середньовічними рицарськими романами:

[35] *Roberts H.* Pheander. The Maiden Knight // Henry Robarts` “Pheander. The Maiden Knight”. Kritische Edition und Interpretation/ Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln / [vorgelegt von Klaus Dieter Matussek aus Gleitwitz]. – Köln : Universität zu Köln, 1974. – P. 1–190.

[36] Тут і в подальшому переклад роману мій – ***К. Т.***

згадаймо, приміром, такі популярні зразки цього жанру, як «Івейн, або Лицар зі Левом», «Ланселот, або лицар підводи» Кретьєна де Труа. Подібна літературна стратегія була спрямована на те, щоб вписати власний твір у традицію рицарських романів, для яких характерна саме така манера репрезентації протагоніста у заголовку.

Ймовірно, що згаданий у заголовку концепт «цнотливості» наділений певною конотацією: імпліцитно налаштовуючи читача на зображення героя з чистими помислами та майже ідеальними рисами характеру, автор насамперед формує певну систему етико-психологічних координат, в якій буде розгортатися сюжет твору. Прикметно, що в тексті роману, а особливо у його фінальній частині вчинки Феандера суперечитимуть тим приписам поведінки, які закладає назва: цнотливий лицар буде переховуватися під виглядом купця, а ставши можновладцем роздаватиме землі своїм фаворитам і зрештою сподіватиметься обманним шляхом отримати гроші від співвітчизників. Отже, якщо номінально протагоніст роману ідентифікуватиме себе як лицар, то сутність деяких його вчинків контрастуватиме з рицарським кодексом честі. У першій частині заголовку автор також використовує гру як маніпулятивну стратегію спілкування з читачем, чий «горизонт очікувань» розходиться з «горизонтом авторських сподівань».

Друга частина заголовку *(«опис його шляхетних подорожей і зухвалих перемог у битвах та успішного кохання»*[37]) фіксує увагу читача на вже звичному наборі готових формул та стереотипних романічних колізій, таких як пригоди, авантюри і мандри. Як і в назвах романів Т. Неша («Безталанний мандрівник, або життя Джека Вілтона», 1593) і Г. Четтла («Пірс Простак: сім років служби підмайстра», 1595), друга частина

[37] *Roberts H.* Pheander. The Maiden Knight.

заголовку твору Робертса розшифровує першу. Згадка про *«успішне кохання»*, яка у надзвичайно розгалуженій семантичній мережі єлизаветинських уявлень включала широкий діапазон імпліцитних смислів (від успішного шлюбу до вдалого втілення патріархальних практик підкорення суб'єкта), створює певну ігрову ситуацію. Згадка про цнотливість Феандера в першій частині назви вступає у діалогічні стосунки зі згадкою про успішне кохання. Як бачимо, автор не обмежується тільки сюжетною функцією заголовку, оскільки тут має місце гра з читачем. Тобто, як і в попередньому романі відбувається розширення функціонального потенціалу заголовку від сюжетного, за класифікацією А.Ламзіної, до сюжетно-ігрового.

Таким чином, аналіз заголовків двох романів пізньоренесансного письменника Генрі Робертса дає підстави стверджувати, що автор певною мірою виходить за межі усталеної традиції називання літературних творів, яка була сформована його попередниками – єлизаветинськими романістами. У творі «Виклик Фортуні» заголовок є і декларативно-метафоричним, і сюжетно-ігровим, і комерційно-орієнтованим водночас, оскільки кожна його частина несе певне семантичне навантаження. І хоча, на перший погляд, цей заголовок видається продуктом традиціоналістського типу художнього мислення, деякі суто авторські знахідки – як-от амбівалентність концепту Фортуни або маніпулятивна гра з читачем за рахунок маркерів «високого роману» – дозволяють побачити в ньому витоки індивідуально-авторського типу художнього мислення. До того ж, вміле рекламування власного твору в комплексі із підвищенням статусу реципієнта свідчить про креативність автора, який, хоч і не належав до першого ряду єлизаветинських літераторів, однак також мав власну читацьку авдиторію. Його твори

служили аналогом того, що згодом назвуть «популярною літературою».

Заголовок роману «Феандер. Цнотливий Лицар» окрім власне сюжетної функції виконує ще й ігрову функцію, яку забезпечують елементи алюзивності. На відміну від першого твору, Робертс робить назву більш лаконічною. Однак йому і цього разу вдається заінтригувати читача, викликати у нього певні асоціації та жанрові очікування.

Оригінальність жанрової природи єлизаветинських романів в цілому, і Робертсових зокрема, забезпечується також і специфічною рамковістю текстових конструкцій (наявністю передмов, присвят, звернень до читача тощо). Такі наративно-композиційні техніки – прояви паратекстуальності, що були обов'язковим атрибутом ренесансних романів, безрепечно заслуговує на подальше дослідження[38].

[38] Одним із перших кроків у цьому напрямку стала стаття: *Тарасенко К. В.* Передмови для англійських романів XVIII ст. як простір жанрологічних рефлексій // Держава та регіони: науково-виробничий журнал. Серія: «Гуманітарні науки» / гол. ред. Н. М. Торкут. – Запоріжжя: КПУ. – 2018. – № 3 – С. 21–25.

УДК: 82.09:82Грін(410)
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.4

Філатова Олена
(м. Запоріжжя)

Особистість Роберта Гріна як біографічного автора у світлі дослідницької аналітики

У статті репрезентовано життєвий і творчий шлях англійського ренесансного письменника Роберта Гріна крізь призму дослідницької аналітики. Метою даної розвідки є реконструкція життєпису цього єлизаветинського літератора, чий творчий доробок вражає широтою жанрового діапазону (драми, високі романи, коннікетчерівські памфлети) й орієнтацією на різні типи читачів.

Основними об'єктами дослідження стали праці українських та зарубіжних ренесансознавців, присвячені вивченню біографічних відомостей та творчого доробку митця. Значну увагу приділено зіставленню представлених у різних наукових розвідках фактів, пов'язаних із життям Роберта Гріна. Визначено, що біографія цього письменника рясніє «білими плямами», які навряд чи можуть бути заповнені через брак достеменних відомостей і відсутність документальних свідчень. Досліджено обставини, за яких було написано певні твори митця. Актуалізовано питання взаємовідносин Роберта Гріна із його відомими сучасниками, такими як Томас Неш, Генрі Четтл та Вільям Шекспір.

Ключові слова: *біографія, Роберт Грін, життєвий шлях, творчий доробок, єлизаветинець, памфлет.*

Сучасний етап розвитку літературознавства характеризується зростанням інтересу науковців і читачів до постаті автора. Про це свідчать не лише численні наукові розвідки, присвячені реконструкції біографій письменників, а й художні тексти, в яких висвітлюється життєвий шлях митців. Яскравими прикладами таких творів є книги «Чи любите ви Саган?» (2002) Софі Делассен,

«Уна & Селінджер» (2014) Фредеріка Бегбедера, «Марина Цвєтаєва: беззаконна комета» (2016) Ірми Кудрової, «Кафка. Життя після смерті. Доля спадщини великого письменника» (2018) Бенджаміна Балінта та ін. Разом з тим, з'являється велика кількість мультимедійної продукції, присвяченої всесвітньо відомим авторам, як от, приміром кінострічка Денні Стронга «За прірвою у житі» (2017), що розповідає про життя Джерома Девіда Селінджера, фільм Ілана Дюрана Коена «Коханці Кафе де Флор» (2006), в якому йдеться про стосунки між Жаном-Полем Сартром та Сімоною де Бовуар, або трагікомедія з промовистою назвою «Закоханий Шекспір» (1998) режисера Джона Меддена.

На сьогодні сформувалося окреме поле наукового інтересу, сфокусоване на письменницьких біографіях. Це поле включає як історико-літературний сегмент, що націлений на створення енциклопедичних статей чи монографій, так і той сегмент, що пов'язаний із вивченням літератури нон-фікшн, яка розповідає про перипетії долі певного майстра слова, або з дослідженням поетики художніх творів, протагоністом яких виступає письменник.

До такого типу наукових розвідок належить, приміром, стаття Н. Висоцької «Жіночий портрет на тлі Єлизаветинської доби («Дружина Шекспіра» Ж. Грір)»,[1] Дослідниця аналізує книгу британської письменниці, яка піддає сумніву усталені уявлення шекспірознавців про постать Енн Гетвей. У цьому контексті варто пригадати і наукову розвідку українського фахівця з літературної біографістики О. Галича «Роман Карен Харпер як квазі-біографія Марії Болейн», що присвячена роману «Остання із роду Болейн», який дослідник вважає квазі-

[1] *Висоцька Н.* Жіночий портрет на тлі Єлизаветинської доби («Дружина Шекспіра» Ж. Грір) // Шекспірівський дискурс. – Запоріжжя: 2010. – Вип. 1. – С. 93–102.

біографією сестри англійської королеви Анни.[2] Проблематикою, що пов'язана з фікційними біографіями письменників, в сучасній Україні займаються такі дослідники, як В. Марінеско (роман Пітера Акройда «Шекспір. Біографія»)[3], Т. Черкашина («Французький роман» Фредеріка Бегбеде)[4], Г. Колесник (жанр біографії у творчості Пітера Акройда)[5] та ін.

Реставрація біографії письменника, що належав до хронологічно віддалених епох, документи яких майже не збереглися, завжди виявляється навдивовижу цікавою і для дослідників, і для авторів історіографічних чи метаісторичних життєписів. Однією з таких епох є єлизаветинська доба в Англії (друга половина XVI ст.). Найвидатнішим з-поміж єлизаветинців, звісно, є Вільям Шекспір, таємниці біографії якого надихають письменників на майже детективні пошуки. Пітер Акройд, Стівен Грінблат, Ентоні Берджес, Роберт Най, Даніель де Труа та багато інших літераторів і дослідників відтворювали життєвий шлях Великого Барда на сторінках своїх творів. Втім, долі деяких сучасників видатного англійця виявляються не менш захопливими, про що свідчать, приміром, художні твори про королеву Марію Стюарт («Марія Стюарт» (1801) Фрідріха Шиллера, «Марія Стюарт» (1935) Стефана Цвейга та ін.), роман Роберта

---

[2] *Галич О.* Роман Карен Харпер як квазі-біографія Марії Болейн // Літературний процес: методологія, імена, тенденції. Філологічні науки. – 2015. – № 5. – С. 44–47. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litpro_2015_5_14.

[3] *Марінеско В. Ю.* Жанрова модель літературної біографії письменника як форма авторської саморефлексії в романі Пітера Акройда «Шекспір. Біографія» // Ренесансні студії. – 2012. – Вип. 18–19. – С. 247–263. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/renst_2012_18-19_17.

[4] *Черкашина Т. Ю.* Французький роман» Фредеріка Бегбеде в контексті саморепрезентативної творчості письменника // Синопсис: текст, контекст, медіа. – 2016. – № 1 (13).
URL: http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/184/177.

[5] *Колесник Г. Л.* Модифікація жанру біографії у творчості Пітера Акройда: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. – К., 2008. – 20 с.

Ная «Подорож “Долі”» (1982) про фаворита королеви Єлизавети, мореплавця і письменника Волтера Релі, альтернативна біографія відомого алхіміка Джона Ді («Будинок Доктора Ді» (1994) Пітера Акройда).

Однією із найзагадковіших постатей англійського Ренесансу вважається Роберт Грін (1558–1592), чий твір «Пандосто» (1588) став сюжетним джерелом для Шекспірової «Зимової казки» (1611). Реконструкцією життєпису Роберта Гріна займалися такі літературознавці, як Б. Річардсон[6], Дж. Парр[7], Дж. К. Джордан[8], а також відомий шекспірознавець М. І. Стороженко. Останній у 1878 році захистив дисертацію «Роберт Грін. Його життя і твори»[9], яка мала великий успіх не лише в Росії, але й на батьківщині Гріна. Протягом наступного століття з’явилося чимало наукових праць, сфокусованих на поетиці Грінових творів.[10] У них також присутній біографічний аспект, щоправда здебільшого у вигляді інформаційних довідок.

Попри це, деякі аспекти біографії цього ренесансного письменника все ще потребують ретельнішого вивчення. Практично всі розвідки, що присвячені життєвому шляху митця, ґрунтуються на дослідженні одного з останніх його творів «Покаяння Роберта Гріна»,

---

[6] *Richardson B.* Robert Greene’s Yorkshire Connexions: A New Hypothesis // The Yearbook of English Studies, Vol. 10, Literature and Its Audience, I Special Number. – 1980. – P. 160–180.

[7] *Parr J.* Robert Greene and His Classmates at Cambridge // PMLA. – Vol.77. № 5 (Dec., 1962). – P. 536–54; *Parr J.* Sources of the Astrological Prefaces in Robert Greene's // “Planetomachia” University of North Carolina Press. – Studies in Philology. – Vol. 46. – No. 3 (Jul., 1949). – P. 400–410.

[8] *Clark J. J.* Robert Greene // Columbia University Press. – NY., 1915. – 231 p.

[9] Стороженко Николай Ильич. URL: http://www.world-shake.ru/ru/Encyclopaedia/4131.html.

[10] *Allen D. C.* Science and Invention in Greene’s Prose // PMLA. – Vol. 53. – № 4 (Dec. 1938). – P. 1007–1018; *Newcomb L.* `Social Things': The Production of Popular Culture in the Reception of Robert Greene's Pandosto // Johns Hopkins University Press. – ELH. – Vol. 61 – No. 4 (Winter, 1994). – P. 753–781; *Parr J.* Sources of the Astrological Prefaces…

у якому автор згадує деякі факти своєї біографії. Проте, наведеної Гріном інформації недостатньо для створення його повноцінного портрету. Крім того, варто взяти до уваги і той факт, що вищезгаданий памфлет є, насамперед, художнім твором, який формує образ автора-персонажа, тобто репрезентує Грінове бачення чи то самого себе (автобіографічний струмінь), чи то посмертної слави, яку він хотів би після себе залишити.

Метою цієї статті є історико-літературна реконструкція життєпису письменника-єлизаветинця Роберта Гріна, а також виявлення «білих плям», які об'єктивно існують у біографічному дискурсі цього ренесансного автора і навряд чи можуть бути заповнені через брак достеменних відомостей та відсутність документальних свідчень.

Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше в українському літературознавстві здійснена спроба комплексно розглянути праці, присвячені біографії Роберта Гріна, та зіставити погляди їх авторів на дискусійні моменти, що дозволяє створити більш повну картину письменницької біографії на тлі доби. З метою реконструкції біографії Роберта Гріна проаналізовано представлені у наукових працях факти, що пов'язані з життям цього письменника, детально розглянуто наведену в них аргументативну базу, а також виявлено гостро-дискусійні та полемічні аспекти.

Точна дата народження Роберта Гріна невідома, оскільки, за тогочасним звичаєм, у церковних книгах фіксувалися лише дати хрещення, вінчання або смерті людини. М. Стороженко вважає, що майбутній літератор народився у 1560 році, а отже на кілька років був старшим за Шекспіра і Марло.[11] Натомість, Дж. К. Джордан стверджує, що Роберта Гріна хрестили 11 липня 1558

[11] *Storojenko N.* Life and complete works in prose and verse of Robert Greene. – London. The Huth Library, 1881-86. – P. 5–7.

року.[12] Такої ж думки дотримується і сучасна дослідниця Б. Річардсон, яка визначає 1558 рік як рік народження митця.[13]

Немає достовірної інформації і про дитинство Р. Гріна. Мало що відомо і про його університетські роки. За словами М. Стороженка: «Невідомо, де саме він отримав початкову освіту, але найбільш вірогідно, що він відвідував граматичну школу свого рідного міста (Норвіч), звідки 15 листопада 1575 року вступив до коледжу Святого Джона, Кембридж»[14]. Цікаво, що англійський історик-антиквар Ч.Г. Купер у своїй фундаментальній праці *"Athenae Cantabrigienses"*[15], яка присвячена видатним випускникам Кембриджа, зазначає, що Роберт Грін вступив до коледжу не 15, а 26 листопада 1575 року.[16]

У творі «Покаяння Роберта Гріна» автор не згадує ані назви коледжу, який відвідував, ані року вступу до нього чи закінчення терміну навчання. Він також нічого не говорить про предмети, які вивчав, чи про своє оточення в Кембриджі. Роберт Грін звертає увагу читачів лише на те, що він був неабияким ледарем.[17] Можна припустити, що оскільки жанр покаянного памфлету тяжіє до традиції пенітенціаріїв, то автор у ньому більше переймався морально-етичними аспектами, аніж фактографічними.

---

[12] *Clark J. J.* Robert Greene. – NY.: Columbia University Press, 1915. – P. 1.

[13] *Richardson B.* Robert Greene's Yorkshire Connexions: A New Hypothesis // The Yearbook of English Studies. – Vol. 10. Literature and Its Audience. – 1980. I Special Number. – P. 160.

[14] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 8.

[15] Цю працю Чарльз Генрі Купер видав разом зі своїм старшим сином Томасом у 1858 році. *"Athenae Cantabrigienses"* була створена за зразком *"Athenae Oxonienses"* Ентоні Вуда.

[16] Athenae Cantabrigienses. URL: https://www.cambridge.org/core/books/athenae-cantabrigienses/239E012C8C1110039C139D52ED4400FF#fndtn-information.

[17] *Greene R.* The Repentance of Robert Greene (London, 1592) G. B. Harrison edition. – Bodley Head Quartos, 1923. – P. 19–20.

Достеменно відомо, що сам Грін, його сучасники і критики наступних епох відносили його до когорти так званих *"university wits"* – «університетських умів». Так за єлизаветинських часів називали себе літератори-інтелектуали, які прагнули артикулювати високий рівень власної освіти. До того ж, як зазначає Д. К. Еллен, «з усіх представників евфуїзму, Роберт Грін був найбільш палким прихильником риторичних можливостей, що їх могла надати літературі наука. Порівняння та алюзії, запозичені зі сфери природознавства, з'являлися чи не на кожній сторінці творів цього ренесансного автора. Його тексти містять згадки про понад 30 видів тварин, 40 мінералів та дорогоцінних каменів, 15 рептилій, 30 птахів, 15 риб, 20 дерев, 15 комах та 60 видів трав. Загалом кількість його алюзій налічує понад 1000». Еллен також наголошує, що в пошуках потрібної інформації Грін використовував тексти Арістотеля, Плінія, Генсера та ін.[18] Отже, можна стверджувати, що Роберт Грін був не лише талановитим письменником, а й блискучим інтелектуалом, який мав напрочуд світлий розум та широку ерудицію.

Попри те, що митець дійсно належав до славнозвісної когорти «університетських умів», у Кембриджі він був далеко не найкращим учнем. Про це свідчать, зокрема, рейтингові списки студентів *"Grace Book Delta"*, де зазначено, що в класі бакалаврів 1580 року з-поміж 41 студента за академічною успішністю Грін займав 38 місце, а з-поміж усіх 205 здобувачів ступеню бакалавра у Кембриджі – 115 місце[19]. Отже, не дивно, що про своє перебування в університеті літератор говорить так: «У Кембриджі я розтринькував цвіт моєї молодості,

[18] *Allen D. C.* Science and Invention in Greene's Prose // PMLA. – 1938. – Vol. 53. – № 4. – P. 1007–1018.

[19] *Venn J.* Grace Book Delta. – London : Cambridge University Press, 1910. – P. 328–329.

перебуваючи в оточенні таких же розпусних прогульників, яким був я сам»,[20]

Цікаво, що за інформацією, представленою на сторінках вищезгаданого *"Athenae Cantabrigienses"*, Роберт Грін отримав ступінь бакалавра у 1578–1579 роках, однак в оновленій версії цього видання, що мало назву *"Alumni Cantabrigienses"*, зазначено, що літератор одержав цей ступінь лише у 1580 році.[21]

За словами М. Стороженка, «після здобуття ступеня бакалавра Роберт Грін вирушає до Італії й Іспанії, щоб завершити власну освіту закордонною подоріжжю»[22]. Варто зазначити, що практика подорожей до інших країн, зокрема до Італії, була досить поширеним явищем за життя Роберта Гріна. Вважалося, що кожен освічений юнак з аристократичної родини має здійснити так званий *"grand tour"* – мандрівку найбільшими містами Європи з метою розширення власного кругозору[23]. Втім, час цієї подорожі так і залишається остаточно нез'ясованим: ренесансознавець Джонстон Парр у праці «Роберт Грін та його однокласники у Кембриджі» стверджує, що майбутній письменник міг здійснити континентальну подорож протягом літніх канікул (липень, серпень, вересень) будь-якого року між 1576 та 1582 р.[24] (тобто під час свого навчання в коледжі Святого Джона).

Слід зауважити, що представники різних поколінь єлизаветинського суспільства оцінювали мандрівку до Італії по-різному: молодь вважала «італійський маршрут»

---

[20] *Greene R.* Op. cit. – P. 9–20.

[21] *Cooper Ch., Cooper T,* Athenae Cantabrigienses // The "Additional Notes and Corrections by Henry Bradshaw, Prof. John E. B. Mayor, John Gough Nichols and others, and from the University Grace Books, &c." – 1913. – Part I. – vol. II, – P. 90.

[22] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 9.

[23] *Lewis C. S.* English Literature in Sixteenth Century Excluding Drama – Oxford : Claredon Press, 1971. – P. 12.

[24] *Parr J.* Robert Greene and His Classmates … – P. 540.

надзвичайно привабливим, а старше покоління вбачало в ньому чимало спокус і небезпек. М. Стороженко припускає, що «скоріш за все, батько Роберта Гріна не схвалив такий план майбутнього літератора», адже «на той час в англійському суспільстві вже розпочалася реакція проти італійської культури»[25]. Окрім того, вчений наголошує, що «наприкінці XVI століття, більшість англійців, які за кордоном втішалися плодами вишуканого Епікурейського життя та переситилися його насолодами, поверталися до рідної країни розчарованими життям, сприймали все англійське як погане і вульгарне та абсолютно не знали, що їм із собою робити»[26].

Побоювання Робертового батька справдилися у повній мірі. Під час континентальної подорожі Грін із своїми друзями вів розгульне життя та віддавався утіхам, які «соромно було б афішувати».[27] Повернувшись до Лондона, майбутній письменник певний час перебував у стані невизначеності. Як зазначає сам Роберт Грін у творі «Покаяння»: «Після повернення до Англії я почав хизуватися шовками та взяв моду демонструвати невдоволення, до того ж ще мав такий роздратований вигляд, ніби жодне місце могло бути мені приємним і жодне заняття не могло змусити мене залишатися вдома».[28]

Однак, як зазначає М. Стороженко, «поганий настрій не міг довго панувати над життєрадісністю такої особистості, як Грін, для якого активність та зміна вражень були необхідними явищами».[29] Тож невдовзі після повернення додому Грін вирішив продовжити навчання та вступив до одного з коледжу Клер Холл у Кембриджі.

[25] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 9.
[26] Ibib. – P. 11–12.
[27] *Greene R.* Op. cit. – P. 172.
[28] Ibid. – P. 172.
[29] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 12.

Слід зазначити, що під час навчання в магістратурі, академічна успішність Гріна значно поліпшилася. Так, згідно з *"Grace Book Delta"*, серед 12 студентів свого класу, Роберт Грін посів 5 місце, а серед 129 здобувачів магістерського ступеню в Кембриджі – 29 місце в рейтингу успішності,[30] Період навчання письменника в магістратурі прикметний ще й тим, що саме тоді світ побачив перший його твір під назвою «Маміллія» (1583). Проте авторові не вдалося його опублікувати.

Закінчивши навчання (а за даними *"Athenae Cantabrigienses"*, він отримав ступінь магістра у 1583 році[31]), Роберт Грін оселився в Лондоні та вирішив присвятити себе літературі. Результатами його натхненної праці стали такі твори, як «Дзеркало скромності» (1584), перша частина «Морандо» (1583), «Арбасто; Анатомія успіху» (1584), «Планетомахія» (1585), «Антатомія лестощів закоханих» (1584) та інші. Втім, протягом 1583–1585 років Гріна цікавила не лише літературна діяльність. Як зауважує М. Стороженко, підпис під твором «Планетомахія» – *«R. Greene, Master of Arts and Student in Phisicke»*[32] – свідчить про те, що автор в цей час здобував знання у сфері медицини.[33] Втім, «навіть така неймовірна активність, – на думку дослідника, – не могла повністю задовольнити енергійну натуру Гріна» і він активно долучився до дебошів та оргій у компанії своїх колег-літераторів.[34]

Щоправда, у своєму «Покаянні» письменник запевняє, що невдовзі його життя докорінно змінилося. Під час одного зі своїх візитів у рідний Норвіч він відвідав

---

[30] *Venn J.* Op. cit. – P. 364–365.
[31] *Coope Ch., Cooper T.* Op. cit. – P. 90.
[32] *Greene R.* "Planetomachia". URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Greene/Planetomachia.pdf.
[33] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 13.
[34] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 13.

Церкву Святого Ендрю, де послухав проповідь місцевого священика, до якого відчув велику повагу. Богом натхнений оратор, закликав оточуючих до більш чистого життя та розповідав, яка доля чекає на нерозкаяних грішників. Слова священика справили настільки велике враження на Роберта Гріна, що він вирішив назавжди покінчити з розгульним життям та стати на шлях виправлення.[35]

Через деякий час, як стверджує М. Стороженко, Роберт Грін закохався у дівчину на ім'я Дороті, яка була дочкою сквайра з Лінкольнширу, і одружився з нею наприкінці 1585 або на початку 1586 року. Дороті подарувала йому сина. М. Стороженко зазначає, що «новий стиль життя, подорож із дружиною до рідного графства, де вони, вірогідно, провели короткий період подружнього щастя, на деякий час відволікли Гріна від літературної праці».[36] У 1586 році митець опублікував лише другу частину «Морандо».

У наступному році Роберт Грін, залишивши родину в провінції, повернувся до Лондона. На той час його літературна слава досягла свого піку. Книжки Гріна швидко розпродавалися, а видавці змагалися за право першими опублікувати його нові твори. Цей період став найбільш успішним і продуктивним для літератора. Недарма Томас Неш – один із найближчих його друзів – із захопленням зазначав: «І вдень, і вночі він працював над Памфлетом, і через сім років також, тож радіти мав той видавець, якому пощастило заплатити йому за кожний плід його розуму».[37] Саме тоді світ побачили такі твори Роберта Гріна, як «Пандосто» (1588), «Ciceronis Amor» (1589), «Менафон» (1589), «Іспанський Маскарад» (1589) та багато інших.

---

[35] *Greene R.* "Repentance of R. Greene"… – P. 172.
[36] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 16.
[37] *Nashe T.* Strange news, of intercepting certain Letters. – London, 1592.

Непересічний талант літератора став причиною підвищеної уваги до його творчості з боку знаті. Серед покровителів Роберта Гріна були такі впливові аристократи, як лорд Дербі, граф і графиня Камберленд, лорд і леді Фітцвотер та інші. Однак, за словами М. Стороженка: «Будь-хто інший на місці Гріна скористався би ситуацією та зробив блискучу кар'єру … проте легковажний Грін був цілковито нездатним використовувати зв'язки у власних потребах».[38] Окрім того, повернувшись до Лондона, він знову почав вести розгульне життя, а отже витрачав чимало грошей на п'яні оргії. Як влучно зауважив з цього приводу Томас Неш: «Його єдина турбота – завжди мати у гаманці заклинання, аби наворожити келих гарного вина».[39]

Серед друзів та поціновувачів таланта Роберта Гріна були такі відомі особистості, як Томас Неш, Джордж Піл, Крістофер Марло, Томас Лодж та інші. Проте, як наголошував М. Стороженко, «автор не мав змоги сконцентрувати свою прихильність на обмеженому колі "обраних"»[40], що згодом його і занапастило.

Талант Роберта Гріна був предметом не лише щирого захоплення, але й лютої ненависті та заздрощів з боку оточуючих. Так, одним із найзапекліших його ворогів був англійський автор Габріель Гарві, з якого він насміхався у памфлеті «Висміювання дворянина-вискочки» (1592). Як зазначав М. Стороженко: «Навіть після смерті Гріна, Гарві продовжував ненавидіти його та заплямовував його пам'ять у будь-який спосіб, за що зазнав осуду навіть з боку сучасників, які порівнювали його жорстокість з жорстокістю Ахілла, що терзає тіло Гектора під стінами Трої».[41] У творі *"Four Letters"* (1592)

---

[38] *Storojenko N*. Op. cit. – P. 22.
[39] *Nashe T*. Nashe's Works. – L. : Huth Library. – Vol. II. – P. 220–221.
[40] *Storojenko N*. Op. cit. – P. 28.
[41] Ibid. – P. 30–31.

Габріель Гарві називає вже померлого митця королем жебраків та безчестям для сцени[42], що, безсумнівно, було пов'язано зі способом життя Гріна та тематикою його конні-кетчерівських памфлетів.

Розгульне життя часто підштовхувало Роберта Гріна до спілкування з найнижчими прошарками суспільства. Такий специфічний досвід надихнув його на створення конні-кетчерівських памфлетів, які є цікавим зразком англійської шахрайської літератури.[43]

Відомо також, що деякий час Роберт Грін жив з куртизанкою, брат якої був злодієм та загинув на шибениці. Вона народила від літератора сина на ім'я Фортунатус. Цей нащадок Гріна помер у 1593 році.

Саме численні дебоші та оргії, зрештою, і стали причиною ранньої загибелі Роберта Гріна. Він помер 3 вересня 1592 року після тривалої хвороби, покинутий своїми колишніми друзями. Незадовго до смерті Грін встиг примиритися зі своєю офіційною дружиною Дороті та написав свої останні памфлети «Покаяння» і «На гріш розуму».

Достеменно невідомо, як саме виглядав Роберт Грін, адже жодного його портрету не збереглося. Про зовнішність письменника можна судити лише зі спогадів його сучасників. Г. Четтл, приміром, описував Гріна як «чоловіка невизначеного віку, з доброзичливим обличчям і гарним тілом, який одягався як вчений-джентльмен, хоча волосся його було дещо задовгим».[44] Томас Неш зазначав, що у Гріна була «смішна руда борода».[45] А ненависник Габріель Гарві стверджував, що Грінова

[42] Ibid. – P. 56.

[43] Дет. див.: *Василина К. М.* Англійський конні-кетчерівський памфлет в контексті шахрайської прози XVI ст.: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. – Запоріжжя, 2001. – 245 с.

[44] *Storojenko N.* Op. cit. – P. 55.

[45] Ibid. – P. 30.

зовнішність зовсім не пасувала до його магістерської мантії. Окрім того, він носив довге волосся, що було типовим лише для злодіїв та вбивць.[46]

Один із останніх памфлетів Гріна «На гріш розуму» широковідомий серед шекспірознавців, адже містить у собі першу в історії алюзію на постать Вільяма Шекспіра. Славетний пасаж із цього твору – *«Не вірте їм, адже серед них з'явився ворон-вискочень, прикрашений нашим пір'ям, з серцем тигра під вбранням актора, який вважає себе здатним змайструвати білий вірш не гірше за кращого з вас, та як справжній «майстер на всі руки» уявляє себе єдиним потрясателем сцени (Shake-scene) в країні»*[47] – став об'єктом незгасаючого інтересу науковців. Причому, сприйняття цих слів досі залишається неоднозначним. Дослідники намагаються з'ясувати, яку саме іпостась – Шекспіра-драматурга чи Шекспіра-актора – критикує Роберт Грін. Більшість науковців вбачають у цьому пасажі звинувачення Великого Барда в літературному плагіаті. Георг Брандес, приміром, стверджував, що «лише всупереч здоровому глузду в цьому місці можна побачити напад на Шекспіра як на актора; воно, без будь-яких сумнівів, заключає в собі звинувачення в літературному плагіаті….».[48] Натомість, професор Пітер Александер дійшов висновку, що пасаж Гріна був адресований не Шекспіру-драматургу, а Шекспіру-актору. У праці «Шекспірівські Генріх VI і Ричард III», П. Александер, зокрема, зазначає: «В усьому звинуваченні не міститься і натяку на плагіат. ... коли компанія купувала п'єсу, вона могла вносити до її змісту будь які зміни. Саме це і зробив з п'єсою Гріна Шекспір для своєї

[46] Ibid. – P. 55–56.

[47] *Greene R.* Greene's Grotsworth of Witte The Repentance of Robert Greene // The Bodley Head Qvartos. – 1923. – V. VI. – P. 45.

[48] *Брандес Г.* Шекспир. Жизнь и произведения. – М., 1997. – С. 11.

Компанії, і як би це не дратувало Роберта Гріна, Великий Бард діяв в рамках закону».[49]

Дослідженням памфлету «На гріш розуму» в контексті взаємовідносин Грін – Шекспір займалися такі літературознавці, як С. Томас[50], В. Б. Остін[51], Ч. Сперонi[52], П. Берек[53] та ін. Полеміка навколо цього твору не згасає і сьогодні. Більш того, суто літературознавчі дискусії стосовно смислових імплікацій грінового пасажу вийшли за межі наукового дискурсу, а міф про погані стосунки між двома драматургами – похідна від домінуючої версії – став навіть основою комедійного серіалу *“The Upstart Crow”* (2016). Роберт Грін у цьому сіткомі – типовий приклад антигероя. За сценарієм він є головним конкурентом і заздрісником Вільяма Шекспіра, а отже намагається будь що зіпсувати йому життя. «Серіальний» Роберт Грін пишається своїм походженням і свято вірить, що благородство можна успадкувати із титулом. Така репрезентація особистості, як бачимо. аж ніяк не відповідає достеменно відомим фактам із біографії цього ренесансного літератора, який мав багатий досвід богемного життя та приятелювання з представниками соціальних низів суспільства.

Підсумовуючи, маємо зазначити, що реконструкція життєвого шляху Роберта Гріна дає підстави вважати його типовим представником когорти так званих «єлизаветинських *men of letters»*, яким були притаманні такі

[49] *Alexander P.* Shakespeare's Henry VI and Richard III. – Cambridge, 1929. – P. 44–45.

[50] *Thomas S.* The Meaning of Greene’s Attack on Shakespeare // Modern Language Notes. – 1951. – Vol. 66. – № 7. – P. 483.

[51] *Austin W. B.* A Supposed Contemporary Allusion to Shakespeare as a Plagiarist // Shakespeare Quarterly. – 1955. – Vol. 6. – № 4. – P. 373–380.

[52] *Speroni Ch.* Did Greene have Shakespeare in mind? // MLN. – 1972. – Vol. 87. – № 1, The Italian Issue. – P. 139–141.

[53] *Berek P.* The “Upstart Crow,” Aesop’s Crow, and Shakespeare as a Reviser // Shakespeare Quarterly. – 1984. – Vol. 35. – № 2. – P. 205–207.

риси, як ерудованість, майстерність у різних видах творчої діяльності й різних жанрах, активне долучення до різноманітних публічних дискусій та схильність до епатажу. Соціальна мобільність, яку С. Грінблат справедливо називає прикметною рисою ренесансного індивідуума[54], у випадку з Робертом Гріном також мала місце, але вектор її розвитку спрямовувався не на вершини суспільної піраміди, а навпаки – від *"university wits"* до соціальних низів, що й знайшло відображення у літературній спадщині митця.

[54] *Greenblatt S.* Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Enegry in Rennaissance England // The New Hisrorism: Studies in Cultural Poetics. – Berkeley, Los Angeles : University of California Press, 1988. – P. 1–20.

УДК: 82.09:821.111”15/20”
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.5

Безродних Ірина
(м. Дніпро)

«A Mob of Gentlemen Who Wrote With Ease»: поезія «кавалерів» у соціокультурній перспективі

У статті розглянуто творчі здобутки поетів-«кавалерів» у соціокультурному контексті Англії першої половини XVII століття. Увага концентрується на особливостях світоглядних орієнтацій, етичних уявленнях та естетичних преференціях представників цього поетичного угрупування. Визначається характер творчих пошуків цих митців з акцентуванням уваги на специфіці реалізації у їхніх творах культурних функцій стимулювання (“mobility”) та стримування (“constraint”) (терміни С. Грінблатта).

Очевидне розширення тематичного діапазону ліричної поезії за рахунок введення тих тем, які раніше вважалися табуйованими або ж репрезентувалися у закодованому вигляді, постає в їхніх творах як прояв мобільності культурних кордонів. Водночас, на рівні художньої форми лірика кавалерів виступає як спадкоємиця і продовжувачка ренесансної традиції, тобто виконує функцію стримування культурних кордонів.

Творчість поетів-«кавалерів» не тільки репрезентувала тогочасну дійсність, виконуючи функцію такого собі соціального коментаря, а й деякою мірою пропагувала ідеали придворного життя, «стимулювала» читача грати певну соціальну роль.

Ключові слова: *куртуазна поезія, поет-«кавалер», поетична манера, соціокультурний контекст, мобільність, стримування.*

Попри той факт, що англійська поезія XVII століття вже протягом тривалого часу перебуває у фокусі наукового інтересу, загальна панорама розвитку тогочасного поетичного мистецтва все ще містить численні лакуни,

що відкриває простір для подальших наукових досліджень. Думається, що така ситуація не в останню чергу зумовлена складним характером згаданого історико-літературного періоду, який «розпочався Донном і закінчився Драйденом».[1] І якщо видатні постаті, такі як Джон Донн і Бен Джонсон, завжди привертали увагу дослідників, то їхні апологети – поети-«метафізики» і поети-«кавалери», які є невід'ємною складовою строкатої поетичної картини тогочасся, – протягом тривалого часу перебували на периферії наукового інтересу.[2] Щоправда, більш «серйозна» поезія «метафізиків» зрештою отримала таки схвальні відгуки критиків, а от стан вивченості куртуазної поетичної традиції «кавалерів» і сьогодні залишається незадовільним.

Метою цієї наукової розвідки є з'ясування характеру творчих пошуків поетів-«кавалерів» у контексті соціокультурної ситуації першої половини XVII століття з акцентуванням уваги на специфіці реалізації у їхніх творах культурних функцій стимулювання (*mobility*) та стримування (*constraint*) [терміни С. Грінблата[3]] в руслі методології нового історизму.

Як влучно зазначують Н. Торкут і О. Шкловська, у Західній цивілізації «література вже довгий час виконує роль дієвої інституції для нагляду за непорушністю культурних кордонів і реалізує це завдання шляхом осуду або схвалення. А вони, у свою чергу, є проекцією

---

[1] *Witherspoon A.* Seventeenth-Century Prose and Poetry.– N.Y. : Harcourt Brace Jovanovich, 1982. – P 707.

[2] Спостереження щодо рецепції творчості Д. Донна та Б. Джонсона в поезії «кавалерів» див.: *Безродних І.* Діалог Т. Кер'ю з великими попередниками: рецепція здобутків Джона Донна і Бена Джонсона // Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки. – Запоріжжя КПУ, – 2011, – № 2. – С. 4–11.

[3] *Greenblatt S.* Culture / Critical Terms for Literary Study. Ed by Frank Lentricchia and Thomas Mc Laughlin. – Chicago : The University of Chicago Press, 1990. –P. 225–232.

основних функцій культури, тобто constraint (стримування) та mobility (стимулювання), завдяки яким цій культурі вдається водночас і зберігати свою ідентичність (стримування), і розвиватися (мобільність)».[4]

Надзвичайно важко досліджувати природу ліричної поезії, що виникла наприкінці пізнього англійського Відродження і зазнала суттєвих трансформацій за часів правління Якова І і Карла І Стюартів, якщо не враховувати при цьому соціальних, політичних і культурних особливостей Англії першої половини XVII століття.

Згаданий період характеризувався помітним зростанням політичної й релігійної напруги, результатом чого стала революція 1648 р. Оскільки в англійській літературі хронологічні межі історико-літературної епохи XVII століття дослідниками визначаються по-різному, маємо уточнити, що в цій статті увага зосереджується на проміжку 1603–1660 р.р.

Якщо єлизаветинська епоха (1558–1603) вважалася «золотою добою» в історії англійської культури, то період правління перших Стюартів був менш сприятливим в плані розвитку мистецтва і літератури. Можливо, це було пов'язано з особистими якостями монархів, адже і Яків, і Карл І значно поступалися Єлизаветі І Тюдор за масштабністю впливу на інтелектуально-духовну атмосферу суспільства.[5]

З приходом на престол Якова І (1566–1625), якого вважають своє- рідним антиподом Єлизавети І, оскільки він був людиною егоїстичною й мстивою, на зміну оптимізму і культурному підйому прийшли загальні розчарування та уповільнення темпів розвитку театрального

[4] *Торкут Н. М., Шкловська О. Н.* Специфіка комічного у структурі англійського ренесансного джесту // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя: ЗДУ, 2002. – № 3. – С. 139–147.

[5] Детальніше про художні репрезентації постаті Єлизавети Тюдор в англійській літературі див. : *Храброва Г. М., Черняк Ю. І.* Художні стратегії формування іміджу королеви Єлизавети в літературі англійського Ренесансу // Держава та Регіони : Серія : Гуманітарні науки. – Запоріжжя : КПУ, 2015. – № 1. – С. 8–15.

мистецтва (і зрештою, у 1642 р. театри в Англії були заборонені).

Крім того, саме обличчя англійської літератури зазнавало в ті часи негативних змін, втрачаючи життєстверджуючий пафос ренесансної комедії, апологетику антропоцентризму, яку ми знаходимо у ранніх творах Шекспіра та інших єлизаветинців. Як слушно зауважує А. Горбунов: «У порівнянні зі своїми попередниками, художниками епохи Ренесансу, вони (англійські літератори першої половини XVII століття – **І. Б.**) ясніше бачили "зло світу", ясніше розуміли і саму людину з її складними душевними поривами, слабкістю й силою».[6] Саме за часів правління Якова I (1603–1625) на пріоритетні позиції в жанровій системі англійської літератури виходить лірика, яка витісняє драматичні жанри на другу позицію, а жанри прозові – на третю.

В яковитській поезії спостерігається відчутна зміна проблемно-тематичного спектру і загальної тональності творів, а також якісні зрушення на рівні форми. Більшість поетів тієї доби концентрували увагу на власному онтологічному і психологічному досвіді, а найбільш популярними формами художнього втілення цього досвіду стали ускладнена метафорика та найрізноманітніші прояви мовної гри, емблематизації, смислової затемненості. Події внутрішнього життя ліричного героя змальовувалися з високим рівнем драматичної напруги і потужною емоційною експресивністю. Це породжувало глибоку філософічність, яка іноді межувала із загостре- ною релігійністю. Через це ліриків того періоду стали називати «поетами-метафізиками» – Джордж Герберт (George Herbert, 1593–1633), Ричард Крешо (Richard Crashaw, 1613–1649), Генрі Воен (Henry Vaughan, 1621–1649).

Релігійна поезія «метафізиків», що характеризувалася

[6] *Горбунов А. Н.* Поэзия Джона Донна, Бена Джонсона и их младших современников // Английская лирика 17 века. – М : МГУ, 1989.– С. 6.

складними образами й метафорами, певний час перебувала поза увагою дослідників, однак з другої половини XX ст. вона все частіше почала обиратися об'єктом літературознавчого аналізу (А. Горбунов[7], Ю. Віппер[8], І. Шайтанов[9], Дж. Пост[10]).

Сам термін поети-«метафізики» вперше було вжито наприкінці XVIII ст. Семюелом Джонсоном на позначення школи поетів на чолі з Джоном Донном, які імітували «його складний, проте сповнений сили стиль»,[11] Визначальною рисою їхніх творів була «метафізична напруга», крім того, більшість із них наслідували Дж. Донна як свого вчителя, копіювали характерне для нього трактування філософських і релігійних проблем. Їх також об'єднувала любов до складних метафор (*conceits*), які вважалися їхньою візитівкою та представляли собою витончені образи або складні порівняння, що за допомогою непрямих асоціацій поєднували на перший погляд зовсім *різні* речі, привносячи тим самим у канву твору складність інтерпретації. Для їхньої поезії характерним також був іронічний стиль, звернення до серйозних релігійних і філософських тем.[12]

Антиподами «метафізиків» можна вважати поетів-«кавалерів» – митців, яких Александр Поуп назвав

---

[7] Там само.

[8] *Виппер Ю. Б.* Творческие судьбы и история. (О западноевропейских литературах XVI – первой половины XIX века). – М. : Художественная литература, 1990. – 318 с.

[9] *Шайтанов И. О.* Логика «метафизического» текста: Джон Донн. Проблема «метафизического» стиля // ANGLISTICA : сб. статей по литературе и культуре Великобритании. – Москва–Тамбов : Изд-во ТГУ им. Г. Р. Державина, 2000. – Вып. 8. – С. 92–101.

[10] *Post J. F. S.* English Lyric Poetry: The Early Seventeenth Century. – L. : Taylor & Francis, Inc., 2001. – 323 p.

[11] Arts & Humanities through the Eras. The Age of the Baroque and Enlightment (1600 – 1800) / ed. by Philip M. Soergel. – Detroit : Thomson Gale, 2005. – 559 p.

[12] Див. : *Безродних І. Г.* Поезія «метафізиків» в соціокультурному контексті Англії XVII століття // Англістика і Американістика.– Дніпропетровськ : ДНУ ім. О. Гончара. – 2010. – Вип. 7. – С. 278–282.

«юрбою джентльменів, які писали з легкістю» (*The Mob of Gentlemen who wrote with Ease*),[13] чим, вірогідно, й створив певні передумови для упередженого ставлення наступних поколінь науковців до їхньої творчості. Адже в літературознавчому просторі зазвичай пріоритетна увага здебільшого приділяється серйозним авторам і складним творам.

Поети-«кавалери» (*Cavalier poets*) – англійські літератори аристократичного походження, твори яких, головним чином, адресувалися придворним колам і характеризувалися подібністю тематики й проблематики, наявністю спільних поетологічних рис та домінуванням суголосних умонастроїв і стильових преференцій. Друга їхня назва – «каролінці», оскільки створений ними придворно-аристократичний мистецький продукт (поезія салонно-камерного типу) найповніше виявив себе саме за часів правління Карла I, і всі вони були щирими прихильниками й апологетами цього монарха.

У сучасному літературознавчому дискурсі доволі поширеною є думка про те, що найрепрезентативнішими представниками «кавалерів» були такі віртуозні майстри слова як Роберт Геррік (Robert Herrick), Томас Кер'ю (Thomas Carew), Ричард Лавлейс (Richard Lovelace), сер Джон Саклінг (Sir John Suckling) та Едмунд Воллер (Edmund Waller). Втім, до цієї групи відносять також і менш яскравих тогочасних придворних ліриків, поетика творів яких свідчить про спільність художньо-естетичних засад і світоглядних уявлень, а саме: лорда Герберта (Herbert), Ореліана Тауншенда (Aurelian Townshend), Вільяма Картрайта (William Cartright), Томаса Рендолфа

[13] Цит. за : *Abalain H.* Les Poètes Cavaliers: Présentation critique et anthologie poétique. – Faculté de lettres Victor Segalen, Université de Bretagne Occidentale, 1998. – P. 29.

(Thomas Randolph) та ін.[14]

Прикметно, що на сьогодні не існує усталеної концепції номінування цієї поетичної групи. Її представників називають і «кавалерами», і «синами Бена» чи «племенем Бена», і «каролінцями».

Інтерпретація семантики терміну *"cavalier"* викликає певні труднощі, особливо коли акцент зміщується з історичної та політичної площини в літературну, адже визначальним моментом для розуміння значення терміну виступає контекст. Якщо дослідники історичних подій того часу використовують даний термін лише у вузькому сенсі, коли йдеться про учасників політичних колізій (зокрема, прихильників Карла І), то літературознавці не одностайні у його вжитку і застосовують слово "*cavalier"* як у вузькому, так і у занадто широкому сенсі. Наприклад, К. Голідей у роботі *"The Cavalier Poets"* (1911) серед митців, які, на його думку, належали до гурту «кавалерів», називає Р. Герріка, Ф. Кворелза, Г. Герберта, Т. Кер'ю, Е. Воллера, Р. Крешоу, Дж. Саклінга, Р. Лавлейса та А. Коулі, не розмежовуючи «кавалерів» із «метафізиками». Іноді він застосовує слово «кавалер» по відношенню до поетів із зовсім протилежними творчими концепціями, наголошуючи, що ця атрибутивна назва не є більш точною, ніж «метафізики», проте всі поети, яких він зводить в одному дослідженні були «кавалерами» за духом.[15] І хоча К. Голідей підкреслює основні стилістичні

[14] Див. *Безродних І. Г.* Творча спадщина «поетів-кавалерів» як об'єкт літературознавчих дискусій // Англістика і Американістика. – Дніпропетровськ : ДНУ ім. О. Гончара, – 2008. – Вип. 5. – С. 117–120; *Безродних І. Г.* Творчість поетів-«кавалерів» у перспективі стильового розвитку англійської літератури XVII століття // Від бароко до постмодернізму. – Дніпропетровськ : ДНУ. – 2003. – Вип. VI. – С. 68–73; *Безродних І. Г.* Своєрідність любовної лірики поетів-«кавалерів» // Від бароко до постмодернізму. – Дніпропетровськ : ДНУ. – 2004. – Вип. VII. – С. 70–80.

[15] *Holiday C.* The Cavalier Poets. – N.Y. : The Neale Publishing Company, 1911. – P. 9.

характеристики поетичної творчості «кавалерів» – легкість, веселий настрій творів, дотепність, ставлення до поезії як до однієї з вишукано-елітарних розваг, – очевидно, що основним критерієм ідентифікації певного автора як представника групи «кавалерів» у нього виступає саме хронологічний фактор.

Не поділяючи думку К. Голідея щодо правомірності зарахування поетів школи Джона Донна до «кавалерів», наголосимо, що, попри очевидні стилістичні подібності, детерміновані спільністю домінуючих художніх смаків тогочасся, «метафізики» й «кавалери» суттєво різнилися і за світоглядними пріоритетами, і за характером релігійності, і за аксіологічною семантикою їхніх творів.

Семантизація терміну «кавалер» здійснюється у науковому просторі сучасної гуманітаристики за принципом бінарної опозиції. Одні вчені протиставляють кавалерів пуританам, сприймаючи ці політичні сили як антагоністичні. Літературознавці репрезентують «кавалерів» як своєрідну мистецьку групу, що є антиподом поетичного гуртка «метафізиків».

Перше використання лексеми «кавалер» у якості культурологічного терміну, за інформацією *Oxford English Dictionary*, датується 1470 роком. Вона постає як романський синонім до лексеми «лицар» (*“knight”*), що має германське походження. Латинське *“caballierus”* отримало форму *“caballero*” в іспанській та *“cavaliere”* в італійській мовах, пізніше це слово трансформувалося в *“cavelier”* у французській мові XVI століття. Попри те, що етимологічне коріння слова «кавалер» є доволі очевидним, реставрація його семантики в аспекті діахронії становить досить складну дослідницьку проблему. Так, зокрема, слово *“cavaliere”* фігурує у творі Кастільйоне *“Il Cortegiano”* і позначає шляхетну, високоосвічену людину, що належить до придворних кіл, або притворного (*“cortigiano”*). У цьому сенсі, на думку Е. Абалєна,

“cavaliere” та похідне від нього *“cavalleresco”* (“*chevaleresque”*) у значенні ідеалу вірності, відваги, втілення духу куртуазності, вживаються для позначення справжнього носія лицарських принципів.[16]

До широкого вжитку в англомовному соціумі слово «кавалер» найвірогідніше увійшло за часів королеви Єлизавети І. Важливу роль у цьому відіграв літературний текст – переклад трактату Б. Кастільйоне, здійснений сером Томасом Гобі і надрукований під заголовком *“The Courtyer”* (1561). Потім, на думку фахівців, відбулося помітне розширення семантичного значення цього слова, яке в Англії 50–60-х років характеризувало представника вищого світу, а згодом всотало нові конотації і стало вживатися на позначення не стільки носія лицарських традицій, скільки рафінованого придворного, який завжди перебуває в оточенні прекрасних дам і являє собою взірець освіченого високородного багатого вельможі, такого собі *“perfect gentleman”*, або французькою – *“parfait gentilhomme”*.

У той же час в єлизаветинських колах обов’язковими атрибутами істинного кавалера вважалися ще й такі чесноти, як військова доблесть, готовність зі зброєю в руках у будь-який момент виступити на захист свого сюзерена. Абсолютним втіленням усіх чеснот ідеального кавалера вважався сер Філіп Сідні (1564–1586) – відомий політичний діяч, військовий, вишуканий придворний і талановитий літератор, передчасну загибель якого оплакувала вся Англія. Згодом військово-політичні конотації згаданого слова поступово були втрачені, про що свідчить, приміром, трактат Генрі Пічема «Справжній джентльмен» (*“The Compleat Gentleman”*, 1622).

До кінця XVI століття термін *“cavalier”* на додачу отримав ще й такі конотації, як “*galant”* і *“bravache”*. За

[16] *Abalain H.* Op. cit. – P. 22.

часів правління Карла I ці конотації не зникли, а скоріше навпаки вийшли на перший план, особливо під час громадянської війни (1640–1649). «Кавалери» завжди певною мірою були причетні до королівського оточення, а отже були роялістами і ворогами пуритан – своїх одвічних політичних опонентів. Найбільше це протистояння загострилося під час громадянської війни, коли «кавалери» і «круглоголові» вирішували суперечки не тільки за допомого зброї, а й у літературних баталіях.

Образ справжнього «кавалера» знаходимо у поетичних творах тогочасся. Так, приміром, літератор Вільям Габінгтон, який сам не належав до поетів-«кавалерів», визначальною характеристикою типового кавалера не без іронії називав поєднання вишуканості і скандальності:

... He's one of us
At night; he'll play, he'll drink, you guesse the rest;
He'll quarrel too, then underhand compound.
Why for a need he'll jeere and speake profane,
Court and then laugh at her he courted…
And he is an absolute Cavalier.
(Habington, "The Queen of Aragon").[17]

Значно шляхетнішим постає кавалер у поетичному ескізі Роберта Герріка, який відзначає постійну готовність цього благородного лицаря кинути виклик долі та протистояти негараздам:

Give me that man that dares bestride
The active sea-horse, and with pride
Through that huge fields of waters ride;
Who, with his looks, too, can appease
The ruffling winds and raging seas
In midst of all their outrages.
This, this virtous man can do,
Sail against rocks and split them, too,

[17] Drama of the English Renaissance II The Stuart Period / ed. by A. Fraser and N. Rabkin. – N.Y. : Macmillan Publishing Co., 1976. – 770 p.

Ay, and a world of pikes pass through.
(Herrick, "His Cavalier")[18].

Попри те, що точна дата написання поезії Р. Герріка невідома, можна припустити, що два наведені фрагменти або зображують ідеал «кавалера» у різні періоди історії (до Громадянської війни та під час самої війни, як вважає Е. Абалейн[19]), або ж свідчать про діаметрально протилежне емоційно-психологічне ставлення авторів до описуваного. Незаперечною залишається відмінність розстановки акцентів у поетичних творах – якщо В. Габінгтон фокусує увагу читача на придворному житті «кавалера» з притаманними йому радощами флірту й розваг, то Р. Геррік насамперед підкреслює відвагу, як основну рису «кавалера» – захисника монархічного строю.

Варто наголосити, що певна амбівалентність рецепції «кавалера», яка зафіксована у вищезгаданих поезіях, є наслідком органічної вписаності самого мистецького феномену (поезії кавалерів) у соціокультурний контекст тогочасся. Кавалер як маркер приналежності до певної політичної групи і кавалер як атрибутив поетичного угрупування (придворних поетів, що були прибічниками Карла I) не становлять бінарної опозиції, адже дехто з поетів розділяв політичні погляди кавалерів, а дехто – зазнавав утисків через власні політичні переконання. Тож, думається, що при ідентифікації поезії «кавалерів» як мистецького продукту, створеного представниками певної літературної групи придворних поетів, доцільно орієнтуватися насамперед на естетичні критерії.

Прикметно, що самі «кавалери» та їхні сучасники надавали перевагу таким метафоричним назвам, як «сини Бена» або «плем'я Бена». Це самоназивання виступає, по суті, ідентифікуючим маркером як в аспекті наслідування

[18] The Complete Poetry of Robert Herrick / ed. J. Max Patrick. – N.Y. : The Norton Library, 1968. – P. 56.

[19] *Abalain H.* Op. cit. – P. 22.

традиції (сини Бена успадкували накопичений авторитетним літератором досвід), так і в плані способу життя (плем'я Бена – продовжувачі його справи, споріднені душі та ін.).

Стосовно третьої назви «кавалерів» – каролінці – варто зазначити, що вона є доволі поширеною в англомовній літературознавчій традиції.[20] Будучи покликана акцентувати увагу на хронології побутування літературного феномену (епоха правління Карла I Стюарта), вона стоїть в одному ряду з такими типовими атрибутивами, як «єлизаветинські літератори», «вікторіанська доба» тощо. Така назва є релевантною і по відношенню до самого характеру поетичних пріоритетів «кавалерів». Адже за своїми політичними поглядами і соціальним статусом ці поети ідентифікували себе насамперед як апологети правління Карла I та культивованих ним цінностей, за своїми естетичними смаками – як елітарні літератори, що пропагують ідеали куртуазності, галантності, вишуканості, а за колом потенційних реципієнтів – як автори, що звертаються до досить вузького кола реципієнтів – придворних.

Теза про неоднорідність поезії «кавалерів» є клішованою в сучасних наукових розвідках з літератури XVII ст., однак у цілому критики не дуже серйозно ставляться до поетичного доробку «кавалерів». Не існує навіть усталеної думки, що саме представляли собою ці митці, – поетичну групу, поетичний гурток, аристократичну течію в мистецтві чи коло придворних поетів. Така термінологічна невизначеність зумовлена, з одного боку, недостатньою вивченістю творчості й художніх здобутків поетів-«кавалерів», а з іншого – відсутністю в категоріальній сітці сучасного літературознавства чітких уявлень про кореляцію понять «літературна школа»,

[20] *Bush D.* English Literature in the Early Seventeenth Century, 1600–1660: Jonson, Donne and Milton. – Oxford : Oxford University Press, 1960. – 700 p.

«гурток», «течія» тощо. Про синонімічний вжиток вищезгаданих термінів у науковому дискурсі пострадянського літературознавчого простору пише, зокрема, А. Савинець – автор енциклопедичної статті «Школа літературна» у «Лексиконі порівняльного літературознавства» (2001).[21]

В основу цього дослідження покладено гіпотезу про те, що «кавалерів» правомірно розглядати як поетичну групу або літературно-мистецьке угрупування, творчий доробок якого відзначався єдністю тем, мотивів, топосів та художніх образів. Думається, що навряд чи правомірно вважати поетів-«кавалерів» повноцінною поетичною школою, адже, попри маніфестування власної орієнтації на традицію Бена Джонсона, у своїх поетичних пошуках вони далеко не завжди були його вірними послідовниками, а сам він взагалі не входив до їхнього кола. «Кавалери» наслідували своїх вчителів, але переосмислювали теми і концепти у новому естетичному ракурсі, характерному для придворного середовища, невід'ємною частиною якого самі вони й були. Загалом їх об'єднував своєрідний стиль мислення та художнього осмислення дійсності, однакове ставлення до життя, спільні поетичні теми, що знаходили відображення у їхньому творчому доробку, а також та аудиторія, якій адресувалися їхні твори.

«Кавалери», на відміну від «метафізиків», зосереджувалися на зображенні життя і культури вищих верств тогочасного суспільства, до яких вони самі й належали, у їхній творчості поєднувалися витонченість і наївність, елегантність і жартівливість.

Ще один напрямок дослідження творчості «кавалеррів» полягає у вивченні політичних аспектів їхнього світогляду. Одним із моментів, що відрізняв їх від інших

[21] *Савинець А.* Школа літературна // Лексикон загального та порівняльного літературознавства / голова ред. А. Волков.. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 438.

поетичних угрупувань, було те, що вони підтримували монархічний устрій, який вважали єдиним можливим, подарованим Богом. Втім, «кавалерів» не слід ототожнювати з роялістами. «Кавалери» – це окрема спільнота чоловіків, які належали до кола придворних, мали високий рівень освіти, відзначалися галантністю й вишуканістю манер. Вони позиціонували себе як культурні послідовники сера Філіпа Сідні (Sir Philip Sydney) і демонстрували вправність у володінні як рапірою, так і витонченим словом. Вони проголошували ідеал ренесансного джентльмена, що мав поєнувати у собі вишуканиого коханця, доблесного воїна, вправного музиканта, витонченого поета, ділову людину та неперевершеного дотепника (*wit*). До життя, як і до поетичної творчості, вони ставилися насамперед як «кавалери», вважачи себе обраними, або, точніше, елітарними. Життя для них було занадто приємним, аби марнувати його на серйозні заняття поетичними вправами чи відшліфування стилю, тому вони писали свої вірші у перервах між святами й зустрічами. Поезія не сприймалася ними як втілення власних інтимних почуттів: герцог бажав мати баладу про себе – він її отримував, у Леді А. вчора був гарний прийом – чом би не подякувати їй дотепним панегіриком. Їх об'єднував стиль життя, адже всі вони намагалися дотримуватися *"spezzatura"* – специфічної манери поведінки, що характеризувалася безтурботним ставленням до життя, легкістю сприйняття оточуючого світу, поверхневою рецепцією складних проблем і конфліктів.[22]

Генетичні витоки модного при дворі Карла I концепту *"spezzatura"* певною мірою були пов'язані з трактатом італійського ренесансного гуманіста Б. Кастільйоне «Придворний» (1528), який тривалий час вважався етико-виховною енциклопедією світського життя. В Англії цей

[22] Notes The Seventeenth Century // Notes and bookmarks for Week Fourteen. URL : http://www.Eng-201.1/17 century Notes.htm.

педагогічний твір, що був перекладений ще у 1561 році Томасом Гобі, мав шалену популярність, про що свідчать часті алюзії та ремінісценції до нього у художніх творах єлизаветинців, зокрема, Т. Еліота, Ф. Сідні, Т. Лоджа. Втім, варто зауважити, що етико-психологічний комплекс «кавалерів», попри зовнішню схожість із ренесансними приписами і моральними канонами, представленими у трактаті «Придворний», був позбавлений тієї сутнісної складової, якою відзначалися гуманістичні концепції особистості, народжені в добу Відродження.

У придворних колах високо цінувалася легка дотепність поетів-«кавалерів», їхня здатних миттєво реагувати заримованим жартом, афоризмом або парадоксом. Дотепність – одна із важлвих рис і головних достоїнств поезії «кавалерів». Насамперед вона пов'язана з новим і неочікуваним. Іспанський сучасник «кавалерів» Бальтасар Грасіан наголошував, що «майстерність дотепності полягає у витонченому поєднанні, у гармонійному співставленні двох або трьох далеких понять, пов'язаних єдиним актом розуму».[23]

Головними темами у творчості поетів-«кавалерів» залишалися кохання, краса, вірність обов'язку, однак ракурс їхнього художнього осмислення був досить самобутнім. «Кавалери» переосмислювали любовну проблематику, трактуючи її не так, як їхні літературні опоненти – «метафізики». Протистояння божественного і земного, яке у Дж. Донна набувало форми антитези і внутрішньо організовувало любовну поезію, у віршах «кавалерів» зберігало лише зовнішню оболонку.

Порівняємо, наприклад, сповнений напруги твір Джона Донна «Лихоманка» *(“Fever”)* з відомою поезію Роберта Герріка «Дівчатам, щоб поспішали» (*“To the virgins to make much of time”*), яка також має форму

[23] Цит. за *Abalain H.* Op. cit. – P. 11.

антитези і акцентує увагу на конфлікті смерті й кохання. У Донна ми відчуваємо високу емоційність і драматизм:

Oh, do not die, for I shall hate
All women so, when thou art gone,
That thee I shall not celebrate
When I remember thou wast one.

But yet thou canst not die I know;
To leave this world behind is death;
But when thou from this world wilt go,
The whole world vapors with thy breath…

А у Герріка переважає грайливість:

Gather your rosebuds while ye may,
Old Time is still a-flying;
And this same flower that smiles today,
Tomorrow will be dying.

The glorious lamp of heaven, the sun,
The higher he's a-getting,
The sooner will his race be run,
And nearer he's to setting…

Як бачимо, в художньому просторі поетичного твору «кавалера» превалює не філософське, а еротичне начало, яке майстерно обігрується завдяки дотепності – вмінню поєднувати віддалене, переступаючи через кордони і умовності.

У творчості «кавалерів» конфлікт любовних страждань з площини інтимно-приватної зміщується у сферу соціальну. Ліричний герой постійно благає свою обраницю піддатися чарам кохання, наводячи як аргумент тезу про скороминучість життя. Однак робить це він не в трагічних тонах, притаманних «метафізикам», а в тональності легких гедоністичних поривань. Наприклад, у численних творах-присвятах жінкам Роберта Герріка – «Діанемі» (*"To Dianeme"*), «Антеї» (*"To Anthea"*) і «Джулії» (*"To Julia"*), у поезіях Томаса Кер'ю – «Вмовляння насолоджуватися життям» (*"Persuasions to*

Enjoy”) і «Заперечення вічного кохання» (*“Eternity of Love Protested”*), у піснях Джона Саклінга – «Якось я кохав» (*“Out upon it! I have loved”*), «Пісня» (*“Song. No, no, fair heretic”*) та ін. ліричні герої, з якими повсякчас ототожнюють себе поети, вдаються до різноманітної, подекуди вельми агресивної аргументації, спрямованої на схиляння жінки до фізичного акту кохання. Стратегія такого зваблення є доволі складною й розрахована на освічену і розумну представницю елітарних кіл: ліричний герой наводить приклади античних героїв та давніх історій кохання, порівнюючи обраницю з богинею або героїнею. Подекуди він звертається до «природної» аргументації, наводячи як аргумент скороминучість жіночої молодості й краси, нагадуючи про швидкоплинність природних циклів, акцентуючи увагу на згасанні жіночої краси, а отже й втраті жінкою своєї сексуальної привабливості. Інший спосіб зваблення – лестощі з погрозами: обранець-митець може зробити жінку відомою для нащадків, а в разі відмови – може й зіпсувати її репутацію, або навіть знищити саму пам'ять про неї. Акцентуючи увагу на фізіологічному аспекті кохання, його приземленості, «кавалери» не лише «стимулювали» таку поведінку в реальному житті, пропагували її у мистецтві, але й протиставляли себе пуританам. Залишаючись в рамках куртуазної традиції, вони наголошували на цінності тілесного на противагу духовності й аскезі – головним цінностям опонентів. Дискутуючи з «метафізиками», які розглядали кохання в контексті єдності фізичного і духовного, божественного і земного, «кавалери» зміщували любовне почуття в площину тілесності та фізичних насолод.

Саме кохання ними розглядалося скоріше як гра, в якій акцентується важливість фізичного задоволення. Тож із-під пера «кавалерів» виходили твори, що присвячувалися поцілункам, різноманітним тілесним практикам,

замилуванню зовнішністю коханої (згадаймо, приміром, твори Роберта Герріка «Око» (*"Eye"*), «Поцілунок. Діалог» (*"Kiss. The dialogue"*), «Електрі» (*"To Electra"*), поезії Томаса Кер'ю «Дзеркало» (*"A Looking glass"*), «Пісня. Селія співає» (*"Song. Celia singing"*) та ін.). Відмова дами не розглядалася ними як трагедія, адже принцип «лови мить» штовхав поетів на подальші пошуки щастя в коханні, саме ним вони виправдовували власну мінливість. Найповніше цей мотив представлений у творах Джона Саклінга «Пісня» (*"Song. Why so pale"*), «Колись давно я кохав» (*"Out upon it! I have loved"*) та низці поезій Роберта Герріка – «Молоді» (*"To Youth"*), «Електрі» (*"To Electra"*), «Найкраще веселитися» (*"Best to be Merry"*). Відзначимо, що така відвертість тем, мотивів і сюжетів не була притаманна попередникам «кавалерів», а отже можна стверджувати, що вони «розхитували» ліричну традицію, розширюючи кордони. Що стосується поезій, присвячених тілесним практикам, то вони реалізували принцип *"mobility"*.

Оскільки еротичне начало превалювало у трактуванні «кавалерами» теми кохання, то жінка у їхній творчості поставала, скоріше, як об'єкт бажання. Нерідко образ жінки редукувався до рівня метонімічної заміни, коли об'єктом художнього зображення обиралися окремі частини її тіла. Це, зокрема, знаходило відбиток у творах, присвячених вустам, волоссю або предметам туалету (вірші-метонімії про стрічки, юбки та ін.). Найяскравіше така метонімізація, що отримала різку негативну оцінку з боку сучасної феміністичної критики, представлена у циклі поезій Р. Герріка, присвячених Джулії: «Стрічці Джулії» (*"Upon Julia's Riband"*), «Спідниця Джулії» (*"Julia's Petticoat"*), «Її ліжко» (*"Her Bed"*), «Її ніжки» (*"Her legs"*), «Подих Джулії» (*"On Julia's Breath"*), «Груди Джулії» (*"Upon Julia's Breasts"*), а також у творах інших «кавалерів», зокрема Р. Лавлейса: «Віяло Лукасти»

(*“Lucastas’s Fan”*), «Рукавичка Елінди» (*“Elinda’s Glove”*). У цих поезіях прослідковується принцип «стимулювання» – вони виходять за рамки загальноприйнятих норм, пропагуючи новий тип стосунків між закоханими, легкий та необтяжений зобов’язаннями.

Звісно, що не завжди «кавалери» дозволяли собі таку сміливу й відверту гру, Іноді вони залишалися в рамках петраркістської традиції, оспівуючи чесноти коханої. Втім, ця тенденція не мала значного поширення в їхній творчості. Винятком можна вважати Р. Лавлейса – найбільш романтичного і піднесеного із «кавалерів», автора таких творів, як «Ода. Лукасті. Троянда» (*“Ode. To Lucasta. The Rose”*), «Лукасті, від’їжджаючи за море» (*“To Lucasta, Going beyond the Seas”*). Варто також зауважити, що за формою ці ліричні твори корелювалися з одами єлизаветинських часів, тобто у цьому випадку можна вести мову про дотримання принципу *constraint*.

Окрім любові у творчості «кавалерів» часто згадується інша головна цінність куртуазної традиції – честь, яка нерідко конфліктує з любов’ю (наприклад, коли вірність сюзерену вступає у суперечність з кодексом любові). Адже «кавалери», по суті, продовжували (навіть за своїм колективним іменем) ці традиції. Честь подекуди ставилася «кавалерами» вище за кохання, оскільки тільки той, хто має честь, здатний любити. У стислому форматі їхніх творів містився сюжет, який потенційно міг бути розгорнутий в куртуазний епос –лицарський роман. Але в ті часи віршований епос якщо і створювався, то він більше схилявся до християнської тематики. Вершинним його втіленням стала поема Мільтона «Втрачений рай». Однак відбувалося це вже за хронологічними рамками того періоду, що був пов'язаний з поезією «кавалерів». Що стосується самих «кавалерів», то вони намагалися, іноді досить наївно, бути схожими на давніх лицарів, оспівуючи ідеали служіння сюзерену. Ця тематика

яскраво представлена, приміром, у творчості Ричарда Лавлейса – ідеального «кавалера», власне життя якого було сповнене драматизму тієї епохи. Прикладами таких творів є «Пісня. До Лукасти, прямуючи на війну» (*"Song, To Lucasta, Going to the Wars"*), «Лукасті, з в'язниці» (*"To Lucasta From Prison"*), «Алтеї. З в'язниці» ("*To Althea. From Prison"*).

Доречним видається припущення К. В. Ведгвуд, що особливості лірики кавалерів були значною мірою детерміновані самим стилем їхнього життя, адже постійні небезпеки, що траплялися на шляху придворного, готового стати на захист свого монарха, спричинювали особливий умонастрій, усвідомлення швидкоплинності й суєтності земного буття, прагнення насолоджуватися красою скороминучого сьогодення.[24]

Слід зазначити, що, відображаючи колізії свого часу в поетичних творах, «кавалери» надавали перевагу світлим тонам. Для їхніх віршів, на відміну від поезій яковитського періоду, не було характерним загострене відчуття життєвих протиріч чи бажання розповісти про різницю між подобою речей та їхньою суттю; про розірваність буття, про конфлікт між тілом і духом, між схильністю до чуттєвої краси світу та розумінням марності земного існування.[25] Вони апологетизували радісні моменти буття, добре розуміючи хиткість щастя, краси й насолоди.

Пріоритетним для поетів-кавалерів було зображення радощів природного кохання, не пов'язаного жодними обіцянками, оспівування зустрічей та інтимних зв'язків закоханих. При цьому велика увага приділялася найрізноманітнішим проявам дотепності й гострослів'я. В

[24] *Wedgwood C. V.* Cavalier Poetry and Cavalier Poetics // Velvet Studies. Penguin New writing. – London, 1946. – № 21. – P. 159.

[25] *Sypher W.* Rococo to Cubism in Art and Literature. – N.Y. : Vintage Books, 1963. – 351 p.

основі їхніх творів була гра: гра зі словом, натяком, почуттям. Читачів зачаровувала природність і легкість вірша, вражала витонченість, вишукана музичність, почуття міри у втіленні емоцій та блискуча майстерність, які вони знаходили у поезіях «кавалерів».

У критичному дискурсі щодо творчого доробку цих митців вимальовуються два протилежні портрети – позитивний, і негативний. Перший пропонує нам образ стоїка – кавалера, який уособлює ідеал «маленького гуртка достойних чоловіків, що стоять на захисті суспільства і гідно тримаються під час випробувань мінливої долі». Такі чоловіки спроможні на «самозречення заради свого обов'язку» та здатні «віддати життя в ім'я кохання». Другий портрет – це образ сексуально агресивного, самовдоволеного розпусника, який все життя зваблює жінок. Прихильники тієї чи іншої точки зору цитують окремі поетичні твори на підтвердження своєї думки. Роялістська елегія Р. Лавлейса «Коник» (*“Grasshopper”*), приміром, вважається зразком твору «кавалера»-стоїка, тоді як «Блаженство» (*“Rapture”*) Т. Кер'ю та «Кохання, що виникло в першому столітті» (*“Love made in the first age”*) Р. Лавлейса відносять до поезій сексуально агресивного лібертина. Погоджуючись з думкою Е. Майнера, що «соціальний образ дії є такою ж яскравою рисою для поезії поетів-«кавалерів», як приватний – для творів поетів-метафізиків»,[26] можна стверджувати, як це й пропонує Р. Кітон, що «творчість поетів-кавалерів доцільно вивчати як соціальний коментар суспільних відносин сімнадцятого століття».[27]

Отже, цілком логічним видається висновок, що

---

[26] *Miner E.* The Cavalier Ideal of the Good Life // Ben Jonson and the cavalier poets / ed. Hugh Maclean. – N.Y. : W. W. Norton & Company inc., 1975. – P. 465–479.

[27] *Keaton R.* Redefining the cavalier love lyric : the debate with Petrarchanism. URL : http://www.geocities.com/rekeaton.

головна відмінність творчості «кавалерів» від єлизаветинської поезії простежується не стільки у формальній організації поетичних текстів, скільки в їхніх проблемно-тематичних преференціях. У твоах «кавалерів» увага приділяється насамперед приватним аспектам життя придворного, а предметом зображення постають вишукані розваги представників вищих верств суспільства.

З появою у 1625 році при дворі Карла I королеви-француженки Генрієтти-Марії почалася реставрація напівзабутого за часів Якова Стюарта єлизаветинського культу прекрасної дами. Саме королева та її фрейліни впливали на основні тенденції розвитку мистецтва, поширюючи в побуті й літературі культ галантності, який був наскрізною темою поезії «кавалерів», і який вони досить часто пропагували у власних творах.

Варто також зазначити, що адресатом поезій «кавалерів», які найчастіше писалися у формі епіграм або пісень, виступало коло обраних. Це були, головним чином, високоосвічені аристократи, що могли належним чином оцінити тонкий комплімент, влучну метафору, оригінальний каламбур чи тонкий натяк. Тож можна погодитися з думкою І. Майнера, що кожна з трьох поетичних течій XVII століття – школа-метафізиків, «кавалери» та поети періоду Реставрації – мала власного адресата поетичної творчості.[28] Твори «метафізиків» адресувалися власне самому поетові, це були, скоріше, філософські медитації наодинці з собою, коли читач виводився за рамки поетичного твору, і йому відводилася роль стороннього спостерігача. Отже й тон поезії був інтимний, приватний. Натомість поети-«кавалери» писали для певного суспільного кола, приділяючи значну увагу фігурі читача. Відповідно, і тональність їхніх творів була більш соціальною. Орієнтуючись на інтереси читачів – адресатів своєї поезії,

[28] *Miner E.* Op. cit. – P. 465–479.

– «кавалери» поєднували й переосмислювали в ній два концепти– *“vita bona”* (певні моральні ідеали) та *“vita beata”* (гедоністичні пориви і прагнення стати щасливим).

Творчість «кавалерів» відображає образи, сюжети, теми конкретної соціальної групи, виражає естетичні й етичні переконання певного закритого кола читачів. На думку Р. Скелтона, ліричний герой, що представлений у їхніх творах, був радше «екстарвертом, аніж інтровертом», скоріше людиною світу, ніж одинаком.[29] Поезія «кавалерів» відзначалася елегантністю, спонтанністю, гостротою вислову, потягом до оспівування швидкоплинних радощів життя. Незрідка дослідники вказують на те, що теми, які ці поети підіймали у власних творах, були малозначимими, особливо у порівнянні з тематикою поезії метафізиків. М. Вейдхорн, приміром, зазначає, що після поезії Джона Донна лірика кавалерів видавалася менш пристрасною і більш приземленою, часом навіть деградуючи до фривольності й сексуального цинізму.[30]

Втім, до сильних сторін «легкої» поезії «кавалерів» можна віднести відвертість, щирість, дотепність, тверезість у сприйнятті дійсності, спостережливість, пристрасність – риси, завдяки яким цю поезію можна вважати самобутнім літературним явищем, яке втілює одночасно простоту і вишуканість. Колективний образ сучасника, що його репрезентували у своїх творах «кавалери», допомагав їм відтворювати широку палітру приватних почуттів і сподівань людини. Генетично пов'язані з творчими здобутками таких непересічних майстрів поетичного слова, як Джон Донн і Бен Джонсон, поети-«кавалери» представили у своїй ліриці онтологічний досвід іншої реальності – реальності придворного життя, з його культом інтриг, кохання та задоволень.

Очевидне розширення тематичного діапазону лірич-

[29] *Skelton R.* Cavalier Poets. – London : Longmans, Green & Co., 1960. – 52 p.
[30] *Weidhorn M.* Richard Lovelace. – N.Y. : Twavne Publishers, 1970. – P. 147.

ної поезії за рахунок введення тих тем, що раніше вважалися табуйованими або ж репрезентувалися у закодованому вигляді (згадаймо, приміром, еротичні мотиви у двох версіях роману письменника-єлизаветинця Джорджа Гаскойна[31]), можна вважати проявом мобільності культурних кордонів (термін С. Грінблата). Цілком вірогідно, що відвертий еротизм і персоніфікованість звернень у поетичних наративах «кавалерів» стали закономірною реакцією на поширення пуританських умонастроїв у тогочасному соціумі, таким собі спротивом проти нав'язуваних поведінкових моделей і усталених літературних конвенцій. Водночас, на рівні художньої форми спостерігалися потяг до естетизації еротичного начала і вишуканість хужожнього смаку, що були властиві стилістиці ренесансної поезії. Це дає підстави говорити про те, що в згаданому аспекті лірика кавалерів виступала як спадкоємиця і продовжувачка попередньої традиції, тобто виконувала функцію стримування культурних кордонів.

Отже, подібність проблемно-тематичних пріоритетів, укоріненість у спільній онтологічній реальності, ідентичність соціального статусу творців мистецького продукту та його реципієнтів – усе це підтверджує думку, що творчість поетів-«кавалерів» не лише репрезентувала тогочасну реальність, виступаючи своєрідним соціальним коментарем, а й значною мірою пропагувала ідеали придворного життя, «стимулюючи» читача обирати певну соціальну роль.

[31] *Лілова О.* Система образів персонажів у романі Джорджа Гасконя «Пригоди майстра F.J.». Ренесансні студії. – Запоріжжя, 2000. – Вип. 5. – С. 41–52. URL: https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/lilova-olena-sistema-obraziv-personazhiv-u-romani-dzhordzha-gaskonja-prigodi-majstra-f-j.

ІІ. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 82.09: 82Акр(410)
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.6

Торкут Наталія, Соболь Оксана
(м. Запоріжжя)

Специфіка і функції паратексту у творі П. Акройда «Шекспір. Біографія»

В центрі уваги літературознавчої розвідки – один із репрезентативних зразків сучасної біографічної шекспіріани: книга П. Акройда «Шекспір. Біографія» (2005), в якій оригінальним чином поєднуються фікціональне і фактографічне начала. В художньому просторі цього твору фактографічна стихія формується значною мірою за рахунок паратекстуальності. Спираючись на здобутки теоретиків літератури (Ж. Женетта, І. Рейтер, Дж. МакГана та ін.), автори статті пропонують власне визначення паратекстуальності та виокремлюють авторську й едиційну паратекстуальність. Відповідно до положення у тексті елементи паратексту можуть поділятися на передтекстові (ім'я автора, назва твору, передмова, присвята, авторське звернення), власне текстові (заголовки, підзаголовки, заголовні комплекси, проміжні заголовки, епіграфи, ілюстрації) та позатекстові (післямова, коментарі, примітки, бібліографія, хронологічна таблиця, розміщені в кінці книги або на її обкладинці інтерв'ю з автором та/чи відгуки рецензентів, шрифтове, графічне й візуально-тактильне оформлення книги). Окрім того, у статті представлено класифікацію функцій паратекстуальності, які поділено на три групи: функції гносеологічної спрямованості (формотворча/номінативна, фактографічна, тематизуюча, підтекстова), функції комунікативної спрямованості (діалогічна, інформативна, функція ключового слова-пароля), та функції прагматичної спрямо-

ваності (естетична, емоційна, актуалізуюча). Значна увага приділяється кореляції використання елементів паратексту з жанровою природою твору.

Аналіз паратекстуальності у творі П. Акройда показав, що автор залучає різні типи паратекстуальних елементів (як основних, так і детермінованих жанровою приналежністю твору). Функціонально вони спрямовані на формування у читача холістичного бачення літературного артефакту, на поглиблення його знань про життя В. Шекспіра і соціокультурний контекст доби, а також на пояснення взаємозв'язків між біографією Великого Барда та його творчістю.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, Пітер Акройд, літературна біографія, фактографічне начало, паратекстуальність, елементи і функції паратексту.*

Читач і автор – дві фігури, між якими, під час прочитання твору, відбувається діалог. Читач у процесі рецепції художнього тексту має можливість долучатися до смислотворення, і характер такого долучення значною мірою залежить від глибини його власної культурної пам'яті. При цьому автор може скеровувати думку свого читача в бажаному напрямку, супроводжуючи основний текст підказками у вигляді паратекстуальних елементів (назви, підзаголовки, післямови, епіграфи, примітки, коментарі тощо).

В аспекті паратекстуального аналізу значний інтерес викликає книга Пітера Акройда «Шекспір. Біографія», оскільки в ній спостерігається високий ступінь насиченості паратекстуальними елементами, а також віртуозність їх використання. Для жанру літературної біографії, модальність якого значною мірою детермінована авторським прагненням бути переконливим і апелювати до фактографічної стихії, паратекстуальність постає не лише формою акцентування значимих конституентів смислової палітри, але і чинником, що виконує важливу жанроутворювальну функцію.

Теорія паратекстуальності, що останнім часом набуває широкої популярності, сформувалася на основі фундаментальних праць Ж. Женетта[1], І. Рейтер[2], Дж. МакГана[3], О. Михильова[4] та ін. Її здобутки відкривають нові перспективи осягнення глибинних зв'язків між різними структурними компонентами книги як літературного артефакту – мистецького продукту, що є матеріальним втіленням творчого задуму автора, до якого інколи долучаються інші особи – ілюстратори, видавці, рецензенти, чиї відгуки про твір наводяться на обкладинках, та ін.

Мета цієї літературознавчої розвідки полягає у виявленні специфіки і функцій паратекстуальних елементів у творі Пітера Акройда «Шекспір. Біографія», а також у визначенні тих авторських стратегій, за допомогою яких здійснюється вплив паратекстуальності на читача.

Поняття «паратекстуальність» з'являється у термінологічному апараті літературознавчих студій наприкінці XX століття. Сутність терміну до сих пір викликає жваві дискусії у науковому середовищі й на сьогодні ще не є остаточно визначеною.

Перша спроба розмежувати і класифікувати типи міжтекстових взаємодій була здійснена французьким літературознавцем Ж. Женеттом, який у своїй праці «Палімпсести: Література другого ступеня» (1982) запропонував наступну класифікацію:

інтертекстуальність – співприсутність в одному тексті двох або більше текстів (цитата, алюзія, плагіат);

---

[1] *Genette G.* Paratext. Thresholds of interpretation. – Cambridge : Cambridge University Press, 1997. – 427 p.

[2] *Reuter Y.* Introduction a l'analyse du texte. 2 ed. – Paris : Dunod, 1996. – 179 p.

[3] *McGann J.* The Textual Introduction. – Princeton : Princeton University Press, 1991. – 226 p.

[4] *Михилев А. Д.* Интертекстуальность и паратекстуальность как способ смыслового расширения и эстетизации детективных романов Сан-Антонио (Фредерика Дара) // Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер. : Філологія. – 2016. – № 24. – Т. 1. – С. 113–116.

метатекстуальність – коментуючі і часто критичні посилання на свій претекст (автореферентність);

гіпертекстуальність – пародіювання одним текстом іншого;

архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів;

паратекстуальність – відношення тексту до його найближчого навколотекстового оточення: тобто, до назви, підзаголовків, післямови, епіграфа та примі-ток.[5]

Для позначення позатекстових елементів, які слугують своєрідними авторськими підказками до розуміння твору та впливають на його сприйняття читачем, Ж. Женетт уводить до літературознавчого обігу спеціальний термін – «паратекст».[6] Під паратекстом дослідник має на увазі «те, що дозволяє тексту перетворитися на книгу і в якості такої бути запропонованим читачеві чи, в більш загальному сенсі, широкому колу осіб. Це не обмеження або закритий кордон, це поріг чи «вестибюль» (слово, яке Борхес застосував по відношенню до передмови), що пропонує кожному увійти або піти геть».[7]

Н. Фатєєва[8] і М. Ґловінський[9] також співвідносять паратекст з наміром автора розширити когнітивний діапазон свого твору за рахунок цитат, алюзій, назв та епіграфів, що виконують функцію презентації або вписування власного тексту в інший, так би мовити «чужий» текст та/або ширший контекст.

---

[5] *Будний В. В., Ільницький М. М.* Порівняльне літературознавство. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 244–245.

[6] *Погорєлова О. В.* Специфіка паратекстуальності лірики О. Ірванця // Наукові записки ХНПУ ім. Г. С. Сковороди, – 2014. – Вип. 2 (78). – Ч. 1. – С. 91.

[7] *Genette G.* Seuils. – Paris : Edition du Seuil, 1987. – P. 7–8.

[8] *Фатеева Н.* Интертекст в мире текстов: Контрапункт интертекстуальности. – М. : КомКнига, 2007. – С. 121.

[9] *Ґловінський М.* Інтертекстуальність // Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина XX – початок XXI ст. – Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 302.

На думку О. Погорєлової, паратекст – це особлива зона між текстовою і позатекстовою реальностями, що призначена для впливу на читача. Паратекст має діалогічний характер, адже в ньому відбувається своєрідний діалог між власне твором і читачем, а також між культурною пам'яттю читача та задумом автора.[10]

Літературознавиця Т. Шмельова зазначає, що в паратексті сконцентровано комплекс авторських рецензій і оцінок, а також і самооцінок[11]. Французький дослідник І. Рейтер у роботі «Вступ до аналізу тексту» (1996) розглядає паратекстуальність як відношення тексту певного твору до його позатекстової частини, так би мовити *hors-texte*.[12]

З огляду на мету цієї наукової розвідки, бачиться доцільним запропонувати робоче визначення згаданого терміну, що враховувало б кореляцію змісту і форми – тих базових конституентів, які забезпечують цілісність читацького сприйняття. Під таким кутом зору, ***паратекстуальність*** постає як складна система міжтекстових зв'язків основного авторського наративу з тими елементами (компонентами) твору, які безпосередньо задіяні у формуванні його композиційно-структурного оформлення та графічно-візуальної репрезентації, сприяють продукуванню смислів і забезпечують смислову єдність та завершеність літературного артефакту. Сукупність таких елементів, що уможливлюють реалізацію паратекстуальності, називаємо ***паратекстом***.

Певні відмінності у тлумаченні самого явища паратекстуальності призводять до того, що переліки елементів паратексту, запропоновані різними науковцями, дещо

---

[10] *Погорєлова О. В.* Цит. вид. – С. 92.

[11] *Шмелева Т. В.* Текст и паратекст в современной масовой коммуникации // Русский язык : исторические судьбы и современность. – М. : МГУ, 2010. – С. 579.

[12] *Reuter Y.* Op. cit. – P. 138.

відрізняються. І. Рейтер, наприклад, відносить до паратекстуальних елементів заголовки, підзаголовки, проміжні заголовки, передмови, авторські звернення, примітки, епіграфи, ілюстрації, суперобкладинку, обкладинку.[13] О. Михильов до названих вище елементів додає ще паратекстуальне псевдоцитування, коли автор або видавці твору приписують певній відомій особі (як правило класику, що жив кілька століть тому) схвальний відгук про нього.[14]

Дж. МакГан вважає, що до паратексту мають бути віднесені також гарнітура друкованого шрифту, палітурка, ціна книги, формат сторінки та усе те, що, в кращому разі, розглядається як другорядне по відношенню до тексту як такого. Ці елементи, на думку дослідника, є невід'ємними компонентами паратекстуальності.[15] Погоджуючись у цілому з думкою Дж. МакГана, зазначимо, що у запропонованому ним переліку елементів паратексту доцільно розмежовувати власне авторські та едиційні, до творення яких автор може бути як залученим (пригадаймо хоча б активну співпрацю деяких літераторів з ілюстраторами їхніх творів[16]), так і не залученим (коли, приміром, йдеться про видання класичних або перекладних творів, до публікації яких автор не причетний).

Ж. Женетт поділяє всі паратекстуальні елементи на дві великі категорії: перітекст і епітекст. Перітекстом він називає такі елементи, як назва і підзаголовок твору,

---

[13] Ibid. – P. 138.

[14] *Михилев А. Д.* Цит. вид. – С. 115.

[15] *McGann J.* Op. cit. – С. 13.

[16] В цьому плані вельми показовою є ситуація з романами Роальда Дала, постійним ілюстратором яких протягом багатьох років був друг письменника, художник Квентін Блейк. Творчий альянс Р. Дала і К. Блейка, які обговорювали кожний ескіз, обирали з-поміж декількох версій, запропонованих ілюстратором, найбільш релевантну задуму автора тексту, можна вважати прикладом колективного авторства паратексту.

заголовки розділів, передмова, примітки тощо – тобто те, що в певному сенсі можна знайти «всередині» тексту. Натомість епітекст більше співвідноситься із «зовнішнім» по відношенню до тексту. Це, наприклад, інтерв'ю з автором, рекламні оголошення, рецензії критиків тощо.[17]

На основі аналізу існуючих концепцій усі елементи паратексту, з огляду на їхнє розташування відносно основного тексту, можна поділити на три групи: передтекстові, власне текстові та позатекстові. До ***передтекстових елементів*** належать ім'я автора, назва твору, передмова, присвята та авторське звернення. Група ***власне текстових*** елементів включає заголовки (назви частин), підзаголовки (назви розділів), заголовні комплекси, проміжні заголовки, епіграфи та ілюстрації. До ***позатекстових*** елементів відносимо післямову, коментарі, примітки, бібліографію, хронологічну таблицю, інтерв'ю та бесіди з автором, що розміщені в кінці книги або на її обкладинці, оформлення книги тощо.

Вчені, які досліджують паратекст, зазвичай не приділяють великої уваги жанровим особливостям твору, втім, варто зазначити, що жанрові конвенції є важливим фактором, що впливає на авторський вибір елементів паратексту. Більшість паратекстуальних елементів є спільними для різножанрових творів, однак існують випадки, коли наявність тих чи інших елементів паратексту детермінується жанровими особливостями тексту. Так, приміром, «Бібліографія» є специфічним елементом паратексту, що присутній лише у нехудожній літературі (нон-фікшн) або у творах, де спостерігається зрощення фікційного і нефікційного начал.

У кожного елемента паратексту є свої власні функції, які допомагають йому впливати на читача. Основні функції паратексту можна поділити на три категорії. До

[17] *Genette G.* Paratext. – P. 251.

першої відносимо ***функції гносеологічної спрямованості***: формотворчу або номінативну (реалізація формальних ознак тексту), змістотворчу (розширення сенсу тексту), фактографічну (насичення твору фактичним матеріалом з надійних джерел), тематизуючу (членування тексту відповідно до тематичного наповнення), підтекстову (утворення додаткового смислового шару) та прогностичну (прогнозування подій, що розгортаються у творі). Друга категорія представлена ***функціями комунікативної спрямованості***, що включають діалогічну (формування діалогу між автором і читачем), інформативну (передача інформації) та функцію ключового слова-пароля (спрощення комунікації за допомогою маркованих слів). І зрештою, третя категорія – це ***функції прагматичної спрямованості***, серед яких виокремлюємо естетичну (формування художнього образу), емоційну (емоційна реакція читача і оцінка подій) та актуалізуючу (звернення до культурної пам'яті читача).

Паратекстуальний аналіз твору П. Акройда «Шекспір. Біографія» дозволив виділити наступні передтекстові елементи паратексту: ім'я автора, назва твору, зміст, подяка та передмова.

Ім'я автора на асоціативному рівні відсилає реципієнта до корпусу творів цього письменника та до його жанрових преференцій. Навіть побіжний огляд творчої спадщини П. Акройда дає підстави говорити про те, що він надає перевагу написанню біографій, отже й аналізований твір, з великою вірогідністю, продовжує цю традицію. Як бачимо, ім'я автора в даному випадку повідомляє читачеві про приналежність тексту до англійського літературного кола та формує певні очікування стосовно жанрової і тематичної специфіки твору.

Як уже зазначалося, жанрова природа суттєво впливає на характер паратекстуальності твору та детермінує деякі його специфічні елементи. Оскільки жанр Акройдового

твору визначається як літературна біографія, доцільно говорити про зрощення в ньому фікціонального і фактографічного начал. У цьому контексті слід зауважити, що поряд із притаманними усім художнім творам елементами паратексту книга П. Акройда містить «Бібліографію», яка відіграє тут важливу роль. Окрім того, в ній ми бачимо й такі специфічні елементи, як цитати та «Хронологічна таблиця творів». Остання знайомить читача з гіпотетичною послідовністю текстів у творчому доробку Великого Барда.

Назва Акройдового твору – «Шекспір. Біографія» – містить жанровий маркер. Із неї ми можемо зрозуміти, що йтиметься про життя видатного англійського драматурга. Разом із тим, вона реалізує референтну функцію, оскільки слово «Шекспір» є алюзивним і викликає численні асоціації. У цілому ж така назва виконує наступні функції: змістотворчу (формування базового поняття про сенс твору), актуалізуючу (пробудження алюзійного фонду реципієнта), естетичну (формування домінантного художнього образу), типологічну (визначення жанру твору) та прогностичну (передбачення подій, що описуються у творі).

Важливу роль у книзі П. Акройда відіграє «Зміст», в якому через назви частин і розділів здійснюється резюмування змістовно-фактуальної інформації. Поділ на частини дає можливість зрозуміти, що біографія висвітлює окремі періоди життя В. Шекспіра, які репрезентуються у хронологічному порядку. Переважна більшість заголовків має ономастичну природу та містить назви театрів і труп, де працював геніальний драматург.

Специфічним паратекстовим елементом цього твору є «Подяка». У ній автор висловлює вдячність усім редакторам (С. Веллсу і Г. Тейлору) та помічникам (Т. Райту і М. О'Брайану) за їхню допомогу в дослідницькій роботі, а також за консультації. Крім того, він

дякує К. Данкан-Джоунз і Дж. Овертон за поради й поправки, а також своєму редакторові П. Хоар за копітку роботу над рукописом. П. Акройд наголошує, що його праця не може бути ідеальною та зазначає: «Усі недоліки, які залишилися, звісно, на моїй совісті».[18] Як бачимо, головною функцією «Подяки» є інформативна, оскільки в ній повідомляється про людей, які допомагали автору під час написання твору.

У «Передмові» письменник наголошує, що деякі питання термінології заслуговують на увагу і їх варто розглянути детальніше. Основна функція цього елементу паратексту полягає в тому, щоб налаштувати потенційного реципієнта на бажаний вектор сприйняття твору, а також представити читачеві манеру і стиль автора, його мету та критерії вибору матеріалу (П. Акройд стверджує, що досі ще не було написано книг із серйозними оцінками п'єс великого драматурга, ніби натякаючи на те, що саме він і спробує це зробити).

До власне текстових елементів паратексту в аналізованій літературній біографії можна віднести заголовки (назви частин), підзаголовки (назви розділів) та ілюстрації. Заголовки впливають на реципієнта, формуючи певні читацькі очікування, при цьому інколи враження, створене назвою частини чи розділу «до» знайомства з самим текстом, може суттєво змінюватися «після» його прочитання.

Назви розділів – це рядки із відомих шекспірівських п'єс та сонетів. Так, приміром, у назві першого розділу «В той день зірка танцювала в небі, і під нею мене народила мати» використані рядки діалогу Дона Педро і Беатріче із комедії В. Шекспіра «Багато галасу з нічого» (II. 1):

Дон Педро.

[18] *Ackroyd P.* Shakespeare: The Biography. – Anchor Book Press, 2006. – P. 10.

О, навпаки, мені зовсім не подобається ваше мовчання, а веселість вам дуже до лиця! Безперечно, ви народились у веселу годину!

Беатріче.

Ні, ви помиляєтесь, ваша високість: моя мати страшенно кричала. Але саме в той час на небі танцювала зірка, і під нею я народилась на світ.[19]

Цей пасаж налаштовує читача на очікування, що в першому розділі йтиметься про народження В. Шекспіра. А образ танцюючої зірки символізує його щасливу вдачу, адже доля виявилася досить прихильною до нього.

Іншим цікавим прикладом є назва третього розділу біографії – «Мистецтво ти любиш? Ось картина». Тут П. Акройд змальовує пейзажі тих місць, що оточували драматурга у дитинстві: усе навколо було всипане конюшиною, первоцвітом і жовтими квітами гірчиці. Церква Святої Трійці гармонійно вписувалася у навколишні пейзажі, поряд із дерев'яною дзвіницею росли в'язи, а до північного входу вела липова алея. «Тоді там дзвонили дзвони. Маленький дзвін закликав хлопчика вранці до школи; у великий били на світанку і ввечері; і був там «скорботний дзвін» сонета, який супроводжував смерть і похорони» – пише П. Акройд.[20]

Словосполучення «скорботний дзвін» письменник запозичує із 71-го шекспірівського сонета, що дозволяє йому доповнити загальну картину, представлену в цьому розділі. Крім того, епітет «скорботний» та посилання на сонет активізують знання читача, нагадують йому про те, які емоції такий дзвін викликає у людини, коли вона згадує або чує його:

No longer mourn for me when I am dead
Then you shall hear the surly ***sullen bell***

---

[19] *Шекспір В.* Багато галасу з нічого / перекл.. І. Стеиіенко // Шекспір В. Твори в шести томах. – Київ : Дніпро, 1986. – Том 4. – С. 27.

[20] *Ackroyd P.* Op. cit. – P. 25.

Give warning to the world that I am fled
From this vile world.[21]

Отже, як бачимо, відсилка до сонету допомагає автору літературної біографії створити у свідомості читача більш рельєфну картину за рахунок впливу на його емоції. Він нагадує про психологічний стан і почуття людини, що втратила свого коханого та чує «скорботний дзвін». До речі, у ті часи такий дзвін дуже часто лунав, коли лютувала чума або інші смертельні хвороби.

Важливим елементом власне текстового паратексту є ілюстрації. У творі П. Акройда зустрічаються два види ілюстрацій: до заголовків частин тексту та до його змісту.

Так, першу частину, що називається «Стратфорд-на-Ейвоні», ілюструє зображення міста, в якому розгортаються описувані події. Ця ілюстрація виконує асоціативну і прогностичну функції, активізуючи базові знання читача про В. Шекспіра та місце його народження.

Текст другого розділу «В ній – суть моя» містить зображення юнака, який щось пише на папері, обіпершись на дерево. Позаду нього багато дерев, тож можна припустити, що він у лісі, а точніше, в Арденському лісі, про який йде мова у цьому розділі. Майбутня дружина В. Шекспіра, Енн Гетвей, мешкала біля лісу, тож поет міг добре знати цю місцевість. Письменник повідомляє, що у цьому лісі жив лісовий народ, який «був хтивим і безпутним», він «так само не мав поняття про Бога та цивілізоване життя, як і дрімучі дикуни».[22]

До речі, у п’єсі В. Шекспіра «Як вам це сподобається» дія також відбувається в Арденському лісі. Увійшовши до нього, блазень Брусок вигукує, «Атож, оце я і в

[21] *Shakespeare W.* Sonnet 71 // Open Source Shakespeare. URL: http://www.opensourceshakespeare.org/views/sonnets/sonnet_view.php?Sonnet=71.
[22] *Ackroyd P.* Op. cit. – P. 19.

Арденськім лісі і, як був дурний, так дурний і зостався, коли не дурніший від того: вдома велося мені краще» («Як вам це сподобається», II, 4)[23]. Отже, згаданий малюнок у книзі П. Акройда не лише ілюструє певний факт біографії Великого Барда, а й допомагає читачеві виявити зв'язки між біографією і творчістю митця.

Позатекстовими елементами паратексту у книзі П. Акройда правомірно вважати коментарі, бібліографію та гіпотетичну хронологію творів В. Шекспіра. При цьому коментарі доцільно поділити на три групи: лексико-граматичні, прагматичні та когнітивні.

Лексико-граматичні коментарі допомагають читачеві краще зрозуміти семантику певних слів і словосполучень, які в наші дні не використовуються або вживаються дуже рідко (архаїзми, історизми, іноді діалектизми). До цієї групи належать, зокрема, коментарі, що пояснюють етимологію деяких виразів або значення іноземних слів: наприклад, *Holy well* – святий колодязь[24]; Ротер-стріт – назва походить від слова *"rother"* – худоба на продаж[25]; *adsum* – тут (лат.).[26]

Прагматичні коментарі містять інформацію, яка допомагає читачеві раціонально пізнавати світ та глибше сприймати текст. Такі коментарі зазвичай спрямовані на пояснення термінів, понять чи реалій: наприклад: «*Sadler's well* – колодязь, що належав Т. Садлеру [Thomas Sadler]»[27]; «*Court of Equity* – суд в англійській законодавчій системі, який вирішує справи, ґрунтуючись

---

[23] *Шекспір В.* Як вам це сподобається / перекл.. О. Мокровольський // Шекспір В. Твори в шести томах. – Київ : Дніпро, 1986. – Том 4. – С. 112.
[24] *Ackroyd P*. Op. cit. – P. 194.
[25] Ibid. – P. 27.
[26] Ibid. – P. 16.
[27] Ibid. – P. 194.

на праві справедливості»[28]; «Вест-Енд – район торгівлі й розваг у центрі Лондона».[29]

Іноді прагматичні коментарі безпосередньо включаються у текст заради опису певних речей, ритуалів або звичаїв тогочасся. Таким коментарем, зокрема, є наступний опис: «Після хрещення немовляті пов'язували голову білою лляною хусткою, яку знімали, коли мати «очиститься» – через шість тижнів після пологів мати повинна була пройти обряд очищення, перш ніж їй дозволялося увійти до церкви (традиція, походить від старозавітних часів»[30]. До прагматичних коментарів можна віднести і характеристику тогочасних політичних реалій: приміром, «закону про шапки», який зобов’язував англійців по неділях і на свята носити вовняні шапки та був виданий в інтересах торговців шерстю[31].

Третя група коментарів – когнітивні, вони встановлюють зв'язок між історичними реаліями і творами В. Шекспіра, надаючи читачеві можливість глибше осягнути зміст написаного ренесансним автором. Такі коментарі зазвичай включаються письменником у текст твору і стосуються значно ширшого кола питань, аніж пояснення змісту реалій.

Так, приміром, П. Акройд яскраво змальовує ландшафт і рослинний світ навколо містечка, в якому народився Великий Бард. Він описує Арденський ліс, чагарники і пасовища, які, на його думку, вплинули на формування світогляду юнака. Говорячи про рослинність, автор зауважує, що «словниковий запас Шекспіра, пов'язаний із рослинністю цих місць, є ширшим, аніж у будь-якого іншого письменника: він розрізняє болиголов

[28] Ibid. – P. 131.
[29] Ibid. – P. 191.
[30] Ibid. – P. 16.
[31] Ibid. – P. 49.

і горицвіт, кукіль і рутки».[32] «Але якщо дивитися ширше, – пише далі П Акройд, – то який зв'язок ландшафту з Шекспіром і Шекспіра з ландшафтом? <…> щодо Шекспіра одразу напрошується один висновок. З його творчості виразно випливає, що він не міг ані народитися, ані вирости в Лондоні»,[33] Тут, як бачимо, письменник підводить читача до так званого «шекспірівського питання» та дає свою відповідь на закиди антистредфордіанців.

Текст аналізованої літературної біографії, як уже згадувалося, включає окрему частину, яка має назву «Бібліографія». Вона є елементом паратексту, що містить перелік джерел, із яких була запозичена інформація. «Бібліографія» включає назви творів і наукових праць, що стосуються біографії В. Шекспіра, розвідок про театри єлизаветинської доби, про тогочасну драматургію, про літературу й культуру ранньосучасної Англії. Основна функція будь-якої бібліографії зазвичай полягає у впорядкуванні джерел інформації, але у книзі П. Акройда цей елемент паратексту покликаний насамперед легітимізувати фактографічний контент.

Ще одним позатекстовим елементом паратексту в книзі П. Акройда є вище згадувана хронологія творів В. Шекспіра, яка дає можливість читачеві систематизувати свої знання та поглибити уявлення про творчий доробок драматурга. Хронологія творів допомагає також пов'язати події його життя з темами і мотивами, які домінують у певному творі. Основними функціями цієї хронології, на нашу думку, можна вважати інформаційну та систематизуючу.

У творі П. Акройда позатекстові елементи паратексту є надзвичайно важливими, оскільки вони націлені на формування у читача холістичного бачення тексту, на

[32] Ibid. – P. 24.
[33] Ibid. – P. 22.

поглиблення базових знань не лише про життя В. Шекспіра та взаємозв'язки між його біографією й творчістю, але також і про ті аспекти, яким у класичних наукових біографіях уваги майже не приділяють (особливості природних умов, інформація щодо звичаїв і ритуалів, пояснення реалій та лексичного матеріалу).

Слід зазначити, що фактографічна стихія сучасної літературної біографії, репрезентативним зразком якої є твір П. Акройда «Шекспір. Біографія», формується значною мірою за рахунок паратекстуальності. Задекларована у назві книги ідентифікація дозволяє авторові до традиційних елементів паратексту (ім'я автора, назва твору, подяка, передмова, заголовки та підзаголовки, ілюстрації та коментарі) додати такі специфічні (властиві саме біографіям митців) елементи, як бібліографія і хронологічна таблиця.

Усі елементи паратексту, в залежності від їхнього розташування, можна поділити на три групи: передтекстові, власне текстові та позатекстові. У творі П. Акройда передтекстові елементи, до яких належать ім'я автора, назва твору, подяка та передмова, виконують інформативну, прогностичну, змістотворчу та актуалізуючу функції. Вони мають налаштувати читача на сприйняття тексту та надати йому додаткову інформацію.

Власне текстовими елементами паратексту у цій книзі є ілюстрації, заголовки (назви частин), підзаголовки (назви розділів) та цитати з творів В. Шекспіра. Основними їх функціями виступають: змістотворча, формотворча, тематизуюча, інформативна, підтекстова, прогностична, естетична, емоційна і актуалізуюча. Такі паратекстуальні елементи мають створювати у реципієнта загальне бачення тексту біографії, надавати йому основну змістовну інформацію та формувати естетично-емоційні реакції на прочитане.

До позатекстових елементів паратексту у творі «Шекспір. Біографія» належать бібліографія, хронологічна таблиця творів В. Шекспіра та коментарі (лексико-граматичні, прагматичні й когнітивні). Вони виконують наступні функції: інформативну, змістотворчу, фактологічну, підтекстову, діалогічну, актуалізуючи та функцію ключового слова-пароля.

Отже, спираючись на результати здійсненого дослідження, можна стверджувати, що паратекстуальні елементи у творі П. Акройда «Шекспір. Біографія» відіграють важливу роль у творенні наративу та допомагають читачеві розширити й поглибити свої уявлення про життя і творчість видатного англійського драматурга.

III. Україна в контексті європейського Відродження

УДК: 821. 161. 2: 801.73
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.7

Левченко Наталія
(м. Харків)

Теоретичне підґрунтя канонів західних конфесій в біблійній герменевтиці української барокової літератури

Конфесійні дискусії спонукали до активізації творення полемічних трактатів, у яких богослови католицької, православної та протестантської церков, апелюючи до Біблії як до найвищого міжконфесійного авторитету, намагалися переконати опонента або схилити його до церкви, представником якої був автор твору.

Екзегетичний акцент в полеміці посутньо вплинув на розвиток біблійної герменевтики як структуранта поетики полемічних творів з огляду на те, що до Реформації, яка критично ставилася до церковного Передання, диспутанти апелювали до творів Отців церкви, до богословських догм, до церковних канонів і обрядів, а після цього періоду, вони, здебільшого, доводили істинність своїх переконань непорушним авторитетом Слова Божого, яке потребувало нових тлумачень на потребу дня.

Полемізуючи з опонентами, українські автори свідомо чи несвідомо переймали їхні методи письма та тлумачення Біблії й тим самим збагачували й розвивали біблійну герменевтику як структуранта поетики української барокової літератури.

Ключові слова: *екзегеза, біблійна герменевтика, Біблія, полемічна література.*

Епоха бароко, поєднавши в собі традиції Середньовіччя та надбання Ренесансу і Реформації, стала сприятливим ґрунтом для утвердження біблійної герменевтики як складника поетики української прози, а пізніше – і як філософської категорії. На синтез різних, а подекуди й протилежних метод тлумачення Біблії посутню вплинула полемічна література, яка була започаткована ще від часів зародження християнства. Перші полемічні зразки помічаємо в Новому Заповіті, наприклад, в посланнях Павла до Римлян, де апостол намагається довести однакову гріховність поган і юдеїв, розкрити силу Божого гніву на безбожників та продемонструвати силу Євангелії.[1]

Потужного розвитку конфесійна полемічна література починає набирати від «Великої схизми», десь від II–III ст. н. е. з трактату Юліана Відступника «Проти галилейців» та відповіді на нього Кирила у формі християнської апології в тридцяти книгах, які до наших днів не збереглися, а також низки інших трактатів, де, здебільшого, анонімні автори зачинають дискусії з поганами та єретичними з боку церковних догм напрямками – гностицизмом та монтанізмом.

Посеред християнської церкви також точилася полеміка, варто, наприклад, пригадати дискусії між прихильниками Орігена, які відстоювали трирівневу модель тлумачення Біблії, та його противниками, які сповідували буквальний сенс прочитання Святого Письма.

Піднесення полемічної літератури спонукало інтенсивний розвиток біблійної герменевтики з огляду на те, що кожен полеміст, незалежно від приналежності до конфесії, намагаючись переконати опонента, апелював до найвищого авторитету християнства – Святого Письма.

[1] Див.: Рим. 3: 1–31; Рим. 1: 18–32; Рим. 1: 16–18.

В українському літературознавстві давно назріла потреба простежити прямо пропорційний зв'язок між полемічною літературою і біблійною герменевтикою. **Актуальність** пропонованого дослідження полягає у вивченні прогресивного взаємовпливу полемічної літератури і біблійної герменевтики.

Предметом студії обрано модель зрощення богословських ідей православ'я, католицизму та протестантизму щодо тлумачення Біблії в українській бароковій літературі.

Метою статті є аналіз синтезованих біблійною герменевтикою традицій екзегези Святого Письма.

В українській бароковій культурі біблійна герменевтика, сформована як східними, так і західними отцями Церкви, відіграла посутню роль. Християнство в Україну прийшло з Візантії, бароко – із Західної Європи за посередництва Польщі, держави католицької. Тож закономірно, що українська література засвоює традиції біблійної герменевтики, набуті православним Сходом та католицьким і протестантським Заходом. «У цій стратегії вітчизняна духовна культура християнської доби часто окреслюється як «східня формою і західня своїм змістом».[2] Засвоєнню згаданих традицій сприяла також полеміка представників українського православ'я з діячами польського католицтва та німецького протестантизму: намагаючись беззаперечно переконати своїх ідеологічних противників, українські письменники часто використовували принципи та засоби, якими користувалися автори, до котрих була звернена полеміка. Звісно, що учасники полемічних дискусій «мали на меті перш за все довести

[2] *Ушкалов Л.* Святий Аврелій Авґустин та українське письменство XVII – XVIII століть // Збірник Харківського історико-філологічного товариства. Нова серія. – Харків, 1998. – Т. 7. – С. 33.

правдивість власної віри».[3] На те, що християнська церква в часи свого становлення й розвитку змушена була боротися не лише з іншими віросповіданнями, але і з єретичними напрямками, вказував В. Лаба: «З IV століття виринають у церкві по черзі великі єресі: тринітарні (аріянізм, македоніянізм) і антропологічні (пелагіянізм, семіпелагіянізм). Церква поборює ці єресі урядово своїми рішеннями на великих вселенських Соборах (І Нікейський, І Царгородський, Єфеський і Халкедонський), а рівночасно з тим поборюють їх і церковні письменники приватно в своїх письмах. Найбільше заслуг кладуть тут завдяки своїм спекулятивним даруванням Отці Східної Церкви і св. Августин».[4]

Однак, в кінці XVI – на початку XVII ст. в Україні така полеміка набула інтенсивного розвитку. Після Люблінської унії 1569 р. в українських письменників-полемістів виникла гостра необхідність боронити православну віру від експансії католицької церкви на українську православну церкву. Полеміка між православними і католиками велася навколо розходжень, які існували у віровченнях, а також навколо важливих питань громадського і культурного життя українського народу.

Письменники-полемісти Герасим і Мелетій Смотрицькі. Іван Вишенськнй, Василь Суразький, анонімні автори «Перестороги», Клірик Острозький, Христофор Філарет, Захарія Копистенський обстоювали право українського народу на свою віру, звичаї, мову. Гостро засуджуючи зверхність католицької церкви та користолюбство, моральний занепад, зраду інтересам українського народу вищого православного духовенства, українські письменники-полемісти апелювали до тексту

---

[3] *Ушкалов Л.* Від бароко до постмодерну: есеї. – Київ : Грані-Т, 2011. – С. 13.

[4] *Лаба В.* Патрологія: Життя, письма і вчення отців церкви. – Львів : Свічадо, 1998. – С. 182.

Біблії, тому значна увага ними приділялася питанням розвитку способів і методів тлумачення Святого Письма. У міжконфесійних полемічних зіткненнях відбувався обмін досвідом представників Західної та Східної Церкви в галузі біблійної герменевтики.

Із вчень старих отців Церкви письменники бароко запозичили застереження не довіряти надміру силі людського розуму. Вони винесли переконання, що людині не дано чи не дозволено Всевишнім зрозуміти світобудову та місце власного Я в ній, закони природи і буття, навіть біблійні істини, «бо заховані й запечатані ці слова аж до часу кінця».[5] Отож істина перебуває за межами досяжного, і це не кара Божа, а, навпаки, його піклування про людину, що й підтверджує вчення Святого Августина – одного із найпопулярніших богословів на Україні: «<…> коли десь є якийсь розум такого високого знання й такого глибокого передбачення, який би пізнав минувшину і прийдешність так добре, як я пізнаю загальновідому пісеньку, то цей розум збуджував би подив аж до переляку й остовпіння. Бо ж перед ним не сховалося б нічого ні в минувшині, ні в прийдешності віків, так само як мені, коли я співаю цю пісеньку, видно, скільки рядків я вже проспівав від початку, а скільки ще лишається мені до кінця».[6] «О глибино багатства, і премудрости, і знання Божого! Які невідомі присуди Його, і недослідженні дороги Його»,[7] – заспокоює Біблія допитливого реципієнта. Та незважаючи на це, людина продовжувала дошукуватись істини, часто блукаючи серед низки різних, навіть протилежних ідей і припущень. «Українські письменники, тонко вловивши

[5] Дан. 12, 4.

[6] *Августин Блаженный*, еп. Христианская наука или основания священной герменевтики ицерковного красноречия. – Киев : тип. Киево-Печерской Лавры, 1835. – С. 39.

[7] Рим. 11; 3.

сюжетотворчу модель, вражають читачів чи слухачів несподіваними асоціативними відкриттями, пошуком прихованих зв'язків, оригінальністю інтерпретацій».[8] Навколо проблеми тлумачення текстів Святого Письма почали точитися дискусії, інколи цілі баталії. «Концепція інтерпретації <…> допускає різне розуміння <…> Інтерпретація <…> є роботою думки, що полягає у пересотворенні смислів таємних в смисли виявлені, показує рівень значень, що містяться в значенні буквальному. Я зберігаю також першопочаткове значення тлумачення, тобто тлумачення як інтерпретації прихованих смислів. Символ та інтерпретація повинні стати і поняттями корелятивними; є інтерпретація або багатозначність смислу, і саме через інтерпретацію багатозначність смислу стає з'ясованою».[9] Різні шляхи інтерпретації Біблії призвели до її різночитань, до утворення безлічі різноманітних релігійних конфесій.

Уникнути категоричності в тлумаченні Святого Письма допомогла запозичена у західної католицької традиції чотирисенсова метода герменевтики. Зануреність української барокової літератури в біблійну тканину викликала її парафразний характер і створила умову розповсюдження чотирисенсової герменевтики на аналіз художнього тексту.

«Littera gesta doset; quid credas, allegoria;

Moralis quid agas; quo tendas, anagogia.

Ця почвірна інтерпетація – дослівна, алегорична, моральна і анагогічна (есхатологічна) – дала поштовх рівному розумінню середньовічних літературних текстів, літургічної поезії тих часів <…> почвірна алегорія

---

[8] *Матушек О.* Рецепція успіння Богородиці в літературі українського бароко // Біблія і культура: Збірник наукових статей. – Чернівці, 2000. – Вип. II. – С. 24.

[9] *Рикёр П.* История и истина / Пер. с франц. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2002. – С. 235.

належить як до Біблії й теології, так і до поезії».[10] Дослівна або буквальна метода тлумачення Біблії була первинною і передбачала сприйняття біблійної події як реальної історії, алегорична – була покликана розкодувати алегоричні, символічні біблійні образи за принципом аналогії з іншими біблійними фактами й подіями як у близькому, так і в далекому контекстах, моральна – виконувала роль моральної настанови, була керівництвом до дії на шляху обоження людини й спасіння людської душі, анагогічна – розкривала «сакраментальну релігійну істину».[11]

Все ж догматичні та обрядові розбіжності між православною й католицькою церквами як структуранти поетики творів різних жанрів існували ще досить довго й сягнули свого піку на зламі XVI–XVII століть, в часи спроби об'єднання конфесій східного й західного обряду.

Полемічні вкраплення зустрічаємо в старожитній українській проповіді, наприклад, у «Гомілії на п'яту неділю посту» Іпатія Потія, де автор доводив вивершеність Римської Церкви над Константинопольською; у історіографічному творі «Синопсис», де засуджувалися образи поганства Лада, Купало, Лель і Полель та інші; в ліриці Івана Максимовича «Алфавит собранный, ритмами сложенный», де вказувалося на шляхи спасіння в лоні православної церкви тощо.[12]

Під оглядом консепту М. Смотрицького «прийти до себе й пізнати самих себе»,[13] звільнившись від будь-якої

---

[10] *Rousset G.* La literature de l'age baroque en France. Circe et le paon. – Paris : José Corti, 1954. – S. 10.

[11] *Савенко О.* Трансформація різдвяного та великоднього сюжетів в українській літературі XI–XVIII ст.: монографія. – Житомир : Вид. О. О. Євенок, 2019 – С. 56.

[12] *Ушкалов Л.* Українське барокове богомислення. Сім етюдів про Григорія Сковороду. Харків : Акта, 2001. – С. 12.

[13] *Smotrzycki Meletiusz.* Apologia peregrinacji do krajów wschodnych. – [Lwów, 1628]. – S. 24.

неправди у вірі, «ідеологи українського православ'я завзято сперечалися з протестантами щодо хресної муки Спасителя, доконечності «добрих справ та пошанівку святих образів, із юдеями – щодо «правдивого месії та префіґуратного розуму Святого Письма, з мусульманами – щодо корану та райського блаженства, з «лібертинами» – щодо Божого промислу, а з московітами – щодо епіклези й «поливального» хрещення».[14] У полемічних творах будь-якого спрямування українські богослови вдавалися до тлумачення Святого Письма як до найпереконливішого аргумента власної правоти, щоправда, не гребуючи запозичувати екзегетичні методології у своїх опонентів. На думку С. Головащенка, «сприйняття Святого Письма в термінах вітчизняної православної культури успадковувало містичну традицію східно-християнського духовного життя і означало найтісніше сполучення читання й тлумачення біблійного тексту з його літургійним освоєнням у богослужінні. Це сполучення часто викликало культурологічне та богословське нерозуміння у раціоналістично й «по-книжному» налаштованих католицьких або протестантських богословів, які закидали православним консерватизм, культурно-інтелектуальну відсталість, ритуалізм, зовнішнє благочестя».[15]

Згідно із західною традицією правда Божа у Святому Письмі виражена автором, натхненним Святим Духом, у тому сенсі, в якому на нього зійшло святе об'явлення. Тому предметом дослідження біблійної герменевтики вважають сенси текстів Святого Письма. Відомо, що будь-якому «текстові притаманна багатозначність. Це

[14] *Ушкалов Л.* Цит. вид. – С. 14.

[15] *Головащенко С.* Київська традиція дослідження Святого Письма: європейський контекст і національні архетипи релігійно-культурного самоусвідомлення // Dziedzictwo Swiętego Wlodzimierza. Zbior Studiow pod redakcja Tadeusza Stegnera. – Gdańsk : Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2016. – S. 82.

означає, що він має не просто кілька значень, але те, що в ньому здійснюється властива йому множинність сенсу – множинність така, що не підлягає усуненню, а не та, що є тільки припущенням. У тексті немає мирного співіснування сенсів, значень. Текст перетинає їх, рухається крізь них, відтак він не підкоряється навіть плюралістичному тлумаченню, у ньому відбувається вибух, розщеплення усіх сенсів».[16] Біблійна герменевтика має за мету в багатьох можливих значеннях відшукати саме той сенс, який натхненний Святим Духом автор передав через власні вирази та судження.

За ортодоксальними канонами Біблія має подвійне авторство, точніше – співавторство Бога й людини; звідси – наявність у Письмі sensus plenior поруч з тим сенсом, який вкладала в Біблію людина-автор. «Sensus plenior передбачає вірогідність глибшого значення старозавітнього уривка, ніж той, що усвідомлював автор оригіналу, і глибший смисл, аніж той, що можна визначити внаслідок строгого граматико-історичного, екзегетичного аналізу».[17]

При вивченні значення біблійних текстів екзегет повинен якнайточніше визначити sensus plenior. Теоретично, ортодоксальна версія не допускала суб'єктивної варіативності значень Святого Письма, оголошувала їх єретичними, незважаючи на те, що «хибність судження ще не може слугувати нам причиною відсторонення судження».[18] Літературні тексти українського бароко свідчать все ж про те, що суб'єктивний духовний стан людини впливає на здатність сприймати й пояснювати духовну істину.

---

[16] *Барт Р.* Смерть автора // Избранные работы: Семиотика. Поэтика. Москва : Прогрес, 1994. – С. 381–382.

[17] *Goidsmith E.* Ancient pagan symbols. – Detroit, 1976. – S. 92.

[18] *Ницше Ф.* По ту сторону добра и зла. – Санкт-Петербург : Издательство «Вестник знания», 1907. – С. 5.

У релігійних дискусіях, полемічних промовах, соборних обговореннях «поступово складалося канонічне тлумачення Біблії, а всілякі спроби «Письмо Святое на свою волю керувати» відтоді починають розцінюватися як «геретические викрути». Відтак до свідомості християнських книжників міцно входить також префігуральний аспект співвідношення Закону і Благодаті. Давнє українське письменство, останнім виразним представником якого був Григорій Сковорода, не становить тут винятку: досить згадати «Слово о законі і благодаті» Іларіона Київського («Моисѣи бо и пророци о Христовѣ пришествіи повѣдаху»), «Посланіе пресвитеру Фомі» Клима Смолятича, «Толкову Палею», «Списаніе против люторов», численні твори Тарасія Земки, Петра Могили, Захарії Копистенського, Йоасафа Кроковського, Іоаникія Сенютовича, Стефана Яворського, Дмитра Туптала та ін. Уже на початку XX ст. православний екзегетичний канон був зафіксований фундаментальною «Толковою Біблією», в одному із проспектів до якої зокрема сказано: «На превеликий жаль, дух злості і батько неправди навіть із цього найчистішого джерела істини робив та робить нині джерело всіляких відхилень від істини. <…> Дати посібник з правильного розуміння Біблії, виправдання та захисту істини від її викривлень лжеучителями, а також керівництво до розуміння багатьох незрозумілих у ній місць – мета даного видання».[19]

У міжконфесійних полемічних зіткненнях відбувався обмін досвідом представників Західної та Східної Церкви в галузі біблійної герменевтики. Однак, шлях становлення й інтенсивного розвитку біблійної герменевтики був би неповним, коли б ми не вказали на третю сторону, на протестантську Церкву, яка, полемізуючи з католиками й православними, інтенсивно впливала на зростання ролі

[19] *Ушкалов Л., Марченко О.* Нариси з філософії Григорія Сковороди. – Харків : Основа, 1993. – С. 78.

біблійної герменевтики в обстоюванні питання конфесійної віри й Церкви.

Протестантська теологія виробила свої власні принципи, як вона називала, істинної інтерпретації біблійного тексту, в основі якої лежали суб'єктивні думки очільників протестантського руху Мартіна Лютера,[20] Жана Кальвіна,[21] Ульріха Цвінглі.[22]

Ще у біблійній герменевтиці епохи Відродження «запанував неоплатонізм з акцентом на вартості кожної особистості і утвердженні її права читати Біблію власною мовою».[23]

Проблема перекладу Біблії національними мовами найбільш гостро зринула в епоху Реформації і посилила спонукання кожного читача до тлумачення Святого Письма. Звісно, що «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 однознач-

[20] *Лютер М.* О свободе христианина // Сборник сочинений М. Лютера; в приложении разл. авторы о Лютере и о Реформации в Европе. – Уфа : Издательство «ARC», 2013. – 728 с.

[21] *Кальвін І.* Інституція або навчання християнської релігії. На укр. мову перекл. пастор Юліан Шульга. – Амстердам: Коломия : КАПШТАДТ, 1939. – 238 с.

[22] *Цвингли У.* Комментарий к истинной и ложной религии / Ульрих Цвингли; Б. Шарвадзе, пер., послесл. – Тбилиси : Vereinigung der Freunde Georgiens, 1997. – 167 с.

[23] *Лановик М.* Теорія відповідності художнього перекладу: літературознавчі проекції. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2006. – С. 11.

ності в межах біблійного канону».[24] Відкриваючи широкі можливості для читачів Біблії сприймати й розуміти її текст без посередництва вишколеного священика, протестанти висунули більш жорсткі правила тлумачення сакральних текстів, відповідно до яких протестантська біблійна герменевтика виступила проти залучення античної традиції вільного тлумачення поетично-міфологічних структур у біблійних герменевтичних моделях. Також хибним протестанти вважали опертя католицької традиції тлумачення Біблії на твори патристів і на Святе Передання, не дивлячись на те, що католики остаточно не нівелювали момент суб'єктивного сприйняття біблійного тексту і незалежного його тлумачення.

Православні екзегети Священне Передання цінували так само високо, як Біблію, бо вважали його незаписаним Словом Божим. Апостол Павло в першому Посланні до Тимофія, після викладених ним повчань, каже: «О, Тимофію! Бережи передане тобі»,[25] закликаючи свого учня зберігати і поширювати поміж християн все почуте від Вчителя. Дійсно, викладене в апостольських заповітах не є наслідком аналізу книг Нового Завіту, оскільки вони були написані пізніше.

У питанні біблійної герменевтики українські полемісти потрапили під перехресний вплив протестантської та католицької полеміки. Однак, вони продовжували перебувати в лоні православно-церковного канону тлумачення Святого Письма, в межах якого Біблійна герменевтика була наукою, що подавала правила пошуків і викладу правдивого сенсу Біблії. Ця подвійна функція умовно розділила Біблійну герменевтику на чотири частини: гевристику, яка покликана віднаходити правди-

[24] *Левченко Н.* Біблійна герменевтика в літературних текстах європейського Ренесансу та українського Бароко // Ренесансні студії. – 2018. – Вип. 29–30. – С. 38.

[25] 1 Тим. 6:20.

вий сенс, профористику, яка цей віднайдений сенс має викласти, ноематику, яка має визначити сенси Біблії, історичну частину, яка вивчає тлумачення святого Письма.[26]

Українські письменники-полемісти з православного, католицького та унійського табору, полемізуючи один з одним, надавали перевагу ноематиці та гевристиці в структурі біблійної герменевтики.

Наприклад, Василь Суразький безапеляційно переконував, що лише віряни Східної Церкви унаслідують Царство Небесне: «<…> Кромѣ єдиныя истиннія святыя Восточныя Церкви <…> всѣ иншіє вѣры облудны суть<…>».[27] Теофіл Рутка перспективу ввійти до Царства Небесного залишав за вірянами Західної Церкви, а громади «жидів, поган, мусульман, єретиків і схизматиків»[28] називав пропащими. Напруга між конфесіями навколо сходження Святого Духа, Чистилища, опрісноків, досконалого благословення душам праведників, першенства папи, форми причастя, підігріта яскраво вираженим конфесійним ексклюзивізмом, як не дивно, не ставала категоричною перепоною у виробленні спільних поглядів на шляхи тлумачення Біблії.

До синтезу традицій Заходу, Сходу, античності в українській бароковій літературі спонукало й специфічне викладання навчальних дисциплін у Києво-Могилянській академії – alma mater українських (і не тільки українських – вихованці Києво-Могилянської академії прислужилися науці й культурі Польщі, Росії, Німеччини та інших країн) діячів науки й культури. «Під впливом релігійних суперечок, що хвилювали південно-західний край, –

[26] *Лаба В.* Біблійна герменевтика. – Львів : Греко-католицька богословська академія, 1929. – С. 8–9.

[27] *Суразький В.* Книжица о единой истинной православной вѣрѣ. – Острог, 1588. – Арк. 6.

[28] *Rutka Th.* Herby, abo znaki Kościoła prawdziwego. – Lublin, 1696. – S. 1–2.

зазначав М. Сумцов, – викладання богословської науки неминуче перебрало характер полемічний. І в богословській науці панував Арістотель зі своєю стиснутою системністю, із вузькими формами своєї методики. Зразком богословствування вважався Тома Аквінський».[29] Теорія фігур складала тут один із найважливіших розділів класичної риторики, а шкільне богослов'я пропагувало «почвірну» екзегезу Святого Письма.

Отже, оновлення і розвиток біблійної герменевтики, які почасти спонукалися міжконфесійною боротьбою і полемічною літературою, переважно залежали від синтезу метод екзегези Святого Письма. Потреба розтлумачувати Біблію, захищаючи церковні догми своєї церкви, залишалася актуальною для всіх конфесій. У полемічних дискусіях як православні, так і католики дотримувалися методи чотирисенсової біблійної герменевтики, протестанти здебільшого схилялися до буквального сенсу тлумачення Святого Письма, обмінюючись при тому досвідом. Напруження в дискусії між католиками й православними, зазвичай, знімалося спрямуванням полеміки на третю силу, на протестантів.

[29] *Сумцов Н.* К истории южнорусской литературы XVII века. Иоанникий Галятовский. – Киев, 1884. – С. 6.

IV. Шекспірівський дискурс

УДК: 82.09:821.111Шек: «15/20»(410)
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.8

Бесклепна Даніїла
(м. Запоріжжя)

Рецепція мавра в єлизаветинській Англії та її резонанс у трагедії В. Шекспіра «Отелло»

У фокусі уваги даної розвідки – сприйняття мавра в ренесансній Англії в цілому та у п'єсі Вільяма Шекспіра «Отелло, венеціанський мавр» зокрема. В процесі дослідження виокремлено та проаналізо- вано пасажі, котрі безпосередньо пов'язані з моделлю поведінки та ставленням оточуючих до протагоніста з огляду на його расову приналежність. Думається, що колір шкіри Отелло служить не лише маркером расової відмінності, а й символічним втіленням будь-яких форм інакшості, що приречені на вороже ставлення з боку оточуючих. Крім того, у статті розповідається про трактування у ренесансній Англії поняття «раса», яке на той час означало скоріше соціальний статус індивіда, аніж його етнічне походження. Розглянуто переосмислення концептуальних акцентів п'єси та їх зсув в залежності від суспільних настроїв та ідей, актуальних в той чи інший час.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, Ренесанс, Отелло, мавр, Інший, раса, дискримінація, рецепція, втрата ідентичності.*

На теренах України ім'я Вільяма Шекспіра стало відомим на початку XIX століття завдяки виставам польських і австрійських мандрівних труп в Галичині, на Буковині й Поділлі[1], а також гастрольним постановкам

[1] Детальніше про перші театральні вистави Шекспірових п'єс на українських землях див.: *Гарбузюк М.* Сценічні прочитання трагедії «Гамлет»

російських театрів на сценах Києва, Харкова, Полтави, Катеринослава.[2] Попри дію Валуєвського циркуляру (1863) та Емського указу (1876), які суворо забороняли функціонування української мови у сфері освіти і культури, саме в ці часи з'явилися перші переклади Шекспірових творів українською мовою, а після певного послаблення імперського культурного тиску (1905–1906) до популяризації драматургії англійського генія приєдналися й українські театри.

Український глядацький загал з великим інтересом зустрів перші постановки шекспірівських п'єс рідною мовою. То були сценічні версії трагедії «Макбет», здійснені геніальним українським режисером-експериментатором Лесем Курбасом («Молодий театр», 1919–1920; Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924.[3] Втім, не цим модерністським постановкам судилося стати театральною візитівкою Шекспіра на українській сцені. Нею вважалася трагедія «Отелло» у постановці Панаса Саксаганського, яка майже на сімдесят наступних років стала «взірцем для майбутніх схвалених постановок Шекспіра в радянській Україні, а часто-густо і в Росії та інших радянських республіках».[4] Починаючи з 1926 року, близько 30-ти постановок та редакцій трагедії «Отелло» було здійснено різними українськими театрами, і більшість вистав проходили з аншлагом.

В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 р.р.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. – Київ, 2007. – 18 с.

[2] У 1820–1850 роки такі режисери, як І. Штейн, Л. Млотковський та ін., ставили в театрах українських міст «Короля Ліра», «Отелло», «Ричарда III», «Гамлета» в російських перекладах.

[3] Про реакцію публіки, критики і радянської репресивної машини на постановки «Макбета» Лесем Курбасом («Молодий театр», 1919–1920; Мистецьке об'єднання «Березіль», 1924) див.: *Макарик І.* Перетворення Шекспіра. Лесь Курбас, український модернізм і радянська культурна політика 1920-х років. – Київ : Ніка-центр, 2010. – 348 с.

[4] *Макарик І.* Цит. вид. – С. 145.

Реалії радянських часів та примусова концентрація уваги українського суспільства на мелодраматичному потенціалі шекспірівських сюжетів визначали вибір пріоритетних смислових акцентів при постановці згаданої п'єси. За словами І. Макарик, «Для колоніальних народів мелодрама може бути одиноким можливим жанром. Вона дає риторику абсолютних цінностей та історію чеснот, на які тиснуть зовнішні сили, а в кінці – омріяну перемогу, якої досягнуто за допомогою особливого «скандалу» "надзвичайних почуттів"».[5] Як наслідок такої установки театральних режисерів, трагедія «Отелло» довгий час асоціювалася саме із сімейною драмою, тобто увага глядачів зосереджувалася здебільшшого на трагічності історії кохання Отелло та Дездемони, на підступності Яго, тоді як аспекти, пов'язані з расовою приналежністю головного героя оминалися. Проблема соціокультурної і естетичної детермінованості при вибудовуванні ієрархії ключових концептів твору для його сценічної репрезентації, безперечно, заслуговує на окреме дослідження. На підступах до її розв'язання стоять питання, пов'язані з рецепцією п'єси сучасниками драматурга, а також з імпліцитною аксіологічною модальністю автора, урахування якої здатне стимулювати нові сценічні прочитання тексту однієї з найвідоміших трагедій Великого Барда.

У контексті стрімкого розвитку постколоніальних студій означений дослідницький вектор є надзвичайно актуальним, адже він спонукає замислитись над тим, в чому полягає першопричина трагічного фіналу славнозвісної шекспірівської трагедії «Отелло». Чи пов'язане ставлення венеціанців до мавра з втратою ним ідентичності? Чи має у цьому творі місце расова дискримінація по відношенню до Отелло?

[5] Там само. – С. 151.

Попри значну кількість літературознавчих, культурологічних та історичних розвідок (М. Вуд, С. Морріс, Дж. Шульц, П. Брекстон, Д. Адлер, К. В. Еванс, Е. Бредлі та ін.), однозначних відповідей на ці й інші запитання не існує. Крім того, думки дослідників стосовно національної приналежності головного героя п'єси та ставлення єлизаветинців до мавра як расового типу суттєво розходяться. Тож у цій розвідці здійснено спробу виокремити і проаналізувати експліковані у трагедії «Отелло» риси, що були характерні для сприйняття мавра в єлизаветинській Англії, а також виявити ті імпліцитні смисли, які народжуються в процесі художньої репрезентації мотиву Іншого в тексті твору.

Численні театральні постановки, екранізації згаданої трагедії свідчать про те, що вона, говорячи метафорично, виступає «широким полем» для різноманітних інтерпретацій головного конфлікту з огляду на постійне зміщення смислових акцентів трагедії. В цьому контексті дуже цікавою є думка Лінн Ханової, яка, розмірковуючи про расову дискримінацію як у сучасній, так і в шекспірівській Англії, влучно зазначає: «... згадайте "Отелло"! Нині це, напевно, одна із найбільш "вибухових" шекспірівських п'єс. В першу чергу – за рахунок її парадоксальності: у п'єсі ви не знайдете жодного зв'язку між тим, що головний герой – мавр, та його діями. Сучасні інтерпретатори не знають, як це взагалі розуміти: чи Шекспір засуджує агресивність маврів, чи, навпаки, показує благородство і здатність займати високе положення у суспільстві?».[6]

Аналогічної позиції дотримується і Ентоні Берджес – автор популярної біографії «Вільям Шекспір. Геній та його епоха». Письменник впевнений, що колір шкіри Отелло не давав жодних приводів для расової

[6] *Ханова Л.* Не мусульмане, но обездоленные // Новая газета. – 2015. – № 106. – С. 11.

дискримінації протагоніста, і навіть наголошує, що «Отелло, звичайно, найсимпатичніший з-поміж героїв пізніх трагедій, а першим глядачам він здавався ще більш симпатичним, ніж може здатися нам. Тогочасна публіка бачила в ньому чоловіка, наділеного гарячим темпераментом його раси і доведеного до крайнощів ревнощами».[7]

У цілому ж питання етнічної ідентифікації головного героя твору ще й досі залишається відкритим. Адже нам не зрозуміло, звідки Отелло родом, відомо лише, що він багато подорожував. До речі, як зауважує Томас Аберкромбі, маври самі себе так ніколи не називали: «... вони були арабами з Дамаска та Медини, служили в арміях північно-африканських берберів».[8]

Слід зазначити, що перші відомості про іслам дійшли до Англії ще під час Хрестових походів. Але що нам відомо про ставлення до ісламського світу єлизаветинського суспільства?

Архівні документи не містять жодних відомостей про дискримінацію темношкірих. На думку історика Кеннета Ендрюса, висловлену ним в книзі «Торгівля, грабіж і поселення» (1984), «в Англії був відсутній певний набір етнічних стереотипів або щось схоже на расову ідеологію. Відношення людей єлизаветинської доби до представників інших рас або релігій носило зазвичай комерційний чи прагматичний характер».[9]

Тож, як бачимо, про відкриту дискримінацію мова не йшла, однак, сприйняття мусульман і їхньої віри було передбачувано складним і в цілому досить ворожим. Ранні християнські коментатори вважали іслам язич-

[7] *Берджесс Э.* «Уильям Шекспир. Гений и его эпоха». URL : http://www.w-shakespeare.ru/library/uilyam-shekspir-geniy-i-ego-epoha19.html.

[8] *Abercrombie Th. J.* When the Moors Ruled Spain // National Geographic. – 1988. – № 174. – P. 86-119.

[9] Britan's first black community in Elizabethan England. 2012. URL: https://www.bbc.com/news/magazine-18903391.

ницькою релігією, що виникла з раннього іудейсько-християнського богослов'я. Середньовічний англійський письменник Вільям Ленгленд у творі «Петро Орач» (1362–1377), слідуючи помилковим переконанням, змалював Пророка Моххамеда як «християнина», а Джеффрі Чосер у «Кентерберійських оповіданнях» (1387–1400) писав про «дивний народ» Сирії.[10]

Однак, за часів Ренесансу англійці мали з маврами вже безпосередні контакти, процвітала торгівля з Північною Африкою. Оскільки маврів неодноразово виганяли з території Іспанії, то саме англійські судна перевозили їх до Африки. І схоже, що екіпажі цих суден ставилися до маврів із симпатією. На час першої постановки «Отелло» у 1604 році, чимало відвідувачів театрів мали вже, ймовірно, можливість побачити в Лондоні «благородних маврів».

Прикметно, що мусульманські образи й символи зустрічаються і в більш ранніх творах Шекспіра.

Очевидно, для протестантської Англії, де уряд і значна частина населення вкрай вороже ставилися до католицької Іспанії, реальної загрози ісламський світ на той час не становив. Навпаки, єлизаветинці мали досить тісні контакти з ним[11]. І хоча зазвичай темношкірі працювали в ті часи слугами, вони не були рабами. Втім, думається, що саме колір шкіри Отелло дозволив Шекспірові з найбільшою переконливістю розкрити наростання в душі протагоніста все нових і нових почуттів, які були похідними від його самоідентифікації, детермінованої усвідомленням власної інакшості. Саме мавританське походження Отелло виявляється тим

[10] *Захаров А., Мортимер Я.* Елизаветинская Англия. Гид путешественника во времени. – М. : Эксмо, 2015. – 432 с.

[11] *Sherwood M.* Blacks in Tudor England // History today. – 2003. – Vol. 53 Issue 10. URL : https://www.historytoday.com/archive/blacks-tudor-england.

чинником, що суттєво впливає на сприйняття його венеціанцями.

У тексті трагедії якраз ставлення мешканців Венеції до мавра й формує той умовний, грубий і спотворений образ, в якому Отелло постає перед оточуючими. Так, приміром, дізнавшись про втечу своєї доньки разом із Отелло, Брабанціо звертається до нього, запитуючи, як може така ніжна, чесна і щаслива дівчина відмовляти у шлюбі *«кучерявим та шляхетним юнакам своєї нації»* заради такого, як він. Батько-венеціанець ніяк не може зрозуміти, чому вона *«наважившись на глум себе віддать, кинулась на чорні груди мавра, який хіба вселити здатен жах»*[12]*:*

Whether a maid so tender, fair, and happy,
So opposite to marriage that she shunn'd
The wealthy curled darlings of our nation,
Would ever have, to incur a general mock,
Run from her guardage to the sooty bosom
Of such a thing as thou,
O – to fear, not to delight. (I, 2)[13]

Отже, у Шекспіра є, так би мовити, два Отелло: справжній і той, яким він сприймається у Венеції, тобто продукт колективної рецепції. Останній Отелло – просто тінь, що пригнічена, насамперед, людською упередженістю. Тож можна припустити, що саме втрата мавром власної ідентичності й послужила глибинною причиною трагічного фіналу п’єси.

Шекспір відкриває глибокі варварські пласти в цивілізації Ренесансу. Коли Отелло наблизився до високого типу європейця, коли відчув готовність повністю ототожнити себе зі зразком ідеальної людини

[12] Тут і далі п’єса «Отелло, венеціанський мавр» цитується за перекладом Ірини Стешенко. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1247.

[13] Тут і далі шекспірівська трагедія *“The Tragedy of Othello, the Moor of Venice”* цитується за оригінальним текстом. URL :http://shakespeare.mit.edu/.

нової Європи, саме тоді й відбулося сумне його падіння, саме тоді Європа й повернула його до первісного хаосу. Сам герой у п'ятому акті, після вбивства Дездемони говорить: *"That's he that was Othello; – here I am*".[14] Як бачимо, він розуміє, що змінився, піддавшись на маніпуляції Яго.

Яскравим прикладом того, що колір шкіри протагоніста все-таки впливає на хід дії та розв'язку сюжету п'єси, слугує активна експлікація гендерно маркованих концептів, таких як: берберійський жеребець (*Barbary horse*), старий чорний баран (*an old black ram*). Текст твору буквально рясніє пасажами в такому стилі:

If virtue no delighted beauty lack,
Your son-in-law is far more fair than black. (I, 1)[15]

Філіпа Келлі зазначає, що, хоча Дож і захоплюється Отелло, у цих його словах відчувається расистський натяк на те, що чорні відрізняються від білих[16], і саме тому, цей пасаж більше схожий на звинувачення Отелло, аніж на захоплення славним полководцем.

Як відомо, Великий Бард запозичував сюжети власних п'єс із різних джерел як античних авторів, так і своїх старших сучасників. В основу трагедії «Отелло» покладено новелу італійського письменника Джованні Батіста Джиральді, який писав під псевдонімом Чінтіо. У 1565 році була опублікована його збірка *Gli Hecatommithi* («Сто новел»).[17] Одне з її оповідань починається так: «Жив-був у Венеції мавр, доблесний воїн і дуже

---

[14] Ibid.
[15] Ibid..
[16] *Kelly Ph.* "The Cannibals That Each Other Eat": Othello and Postcolonial Appropriation // Span. – 1993. – № 36. – P. 116.
[17] *Львовский М.* Рассказы, воспоминания, очерки. 2019. URL https://books.google.com.ua/books?id=J0-VDwAAQBAJ&pg=PT54&lpg=PT54&dq.

красивий чоловік ...».[18] Як мавр потрапив до Венеції і яку релігію він сповідував, не повідомляється. Для ренесансного новеліста важливо тільки одне: щоб герой був романтичним і **пристрасним**, як це очікується від уродженця півдня.

Шекспір запозичив цей сюжет у Чінтіо та досить точно відтворив його в багатьох деталях, водночас наблизивши до сучасності. Як зазначає дослідниця Н. Воронцова-Юр'єва, дія п'єси співвідноситься з історичними подіями 1521 року, що прямо підтверджується в тексті двома фактами: острів Родос ще належить Венеції (він був захоплений турками у 1522 р), Отелло міг бути в сирійському місті Алеппо не пізніше 1516 року (воно перейшло до османів у 1517 р.).[19] Отже, «Отелло» – це не тільки вічна історія ревнощів, а й розповідь про кохання чорного чоловіка та білої жінки, доволі близька за своєю хронологією до часів Вільяма Шекспіра.

Варто також відзначити, наскільки виразно образи і сама структура п'єси підкреслюють контраст між світлим і темним. Отелло сприймається реципієнтом скоріше як світлий, ніж чорний, оскільки його сутність – це перш за все душа. Яго змусить світловолосу Дездемону потьмяніти й потемніти, очорнивши її чесноти. Антагоніст сам розкриває перед читачами свої плани у другому акті:

How am I, then, a villain
To counsel Cassio to this parallel course,
Directly to his good? Divinity of hell!
When devils will the blackest sins put on,
They do suggest at first with heavenly shows,
As I do now: for whiles this honest fool
Plies Desdemona to repair his fortune,

[18] *Пуришев Б. И.* Зарубежная литература. Эпоха Возрождения. – М. : Просвещение. 1976.
URL: http://www.lib.ru/INOOLD/CHINTIO/venecian_mavr.txt.

[19] *Воронцова-Юрьева Н.* Отелло. Уклонение луны. Версия Шекспира. URL : http://samlib.ru/w/woroncowajurxewa_n/otello.shtml.

And she for him pleads strongly to the Moor,
I'll pour this pestilence into his ear, –
That she repeals him for her body's lust;
And by how much she strives to do him good,
She shall undo her credit with the Moor. (II, 3)[20]

Дії першого і останнього актів відбуваються в темряві, що розсіюється в одному випадку факелами, а в іншому – фатальною свічкою Отелло, який вимовляє свій монолог: *«задую світло. Спершу свічку задую, потім її»*.

Зв'язок цієї символіки з протистоянням «білого» і «чорного», «світла» і «темряви», «добра» і «зла» є очевидним. Втім, сам образ мавра постає настільки динамічним за своєю структурою і амбівалентним в аксіологічному плані, що він не тільки не вписується в зазначену бінарну опозицію, але й ставить під сумнів однозначність прямих кореляцій.

Те, що за часів Шекспіра більшості глядачів расова упередженість була невластива, навіть посилювало враження від п'єси: шлюб Отелло з Дездемоною здавався аудиторії, що ніколи не бачила темношкірого чоловіка разом з білою дівчиною, надзвичайно дивним. Професор Дж. Довер Вілсон навіть вважав, що «той, хто думає, що

[20] *Хіба ж я лиходій, коли пораду*
Дам Кассіо — мов на добро йому?
О духи пекла всі! Коли чорти
Щонайчорнішу справу затівають –
В небеснім, світлім образі спочатку
З'являється вона. Так я тепер:
В той час, коли отой мій чесний дурень
Попросить допомоги в Дездемони,
Вона ж почне про те благать Отелло, –
Я краплями вливатиму отруту
У вухо мавру: нашепчу йому,
Що Кассіо потрібен їй для блуду.
І чим сильніш вона просити стане
За Кассіо, тим буде менш довіри
До неї в мавра.

в Англії тих часів «кольорового бар'єру» не існувало, просто неуважно читав «Отелло»[21].

Цілком ймовірно, що попри відсутність відвертої декларативності расова проблема в трагедії «Отелло» формувала потужну емоційну напруженість, яка реалізовувалася через окремі репліки персонажів, їхні реакції, внутрішні монологи та вчинки. Слід нагадати, що англійському соціуму за часів правління Тюдорів була притаманна висока конфліктогенність, яку підживлювали релігійні конфронтації між католиками і протестантами, памфлетна війна між пуританами-гонителями театру і його захисниками, марпрелатівська полеміка та ін. Королівське походження Отелло не мало великої ціни у Венеції: доволі симптоматично, що його вороги (і не тільки Яго) намагалися прирівняти його до представників нижчих станів. Достатньо згадати, як Родріго скаржиться Брабанціо на те, що Дездемона поїхала з «*хтивим Мавром»*:

...your fair daugther... transported
But with a knave of common hire, a gondolier,
To the gross clasps of a lascivious Moor. (I, 1)[22]

Конфлікт між чужинцем та ієрархічним суспільством, яке вороже ставиться до Іншого, в трагедії Шекспіра набуває філософського звучання, адже автор дає зрозуміти – відчути – пережити на рівні емпатії весь трагізм ситуації, в яку потрапляє чужинець, який усвідомлює власну інакшість. Тому колір шкіри Отелло служить не тільки маркером расової відмінності, а й символічним втіленням набагато ширшого – будь-яких форм інакшості, що приречені на вороже ставлення з боку оточуючих. Поль Робсон мав рацію, стверджуючи:

---

[21] *Довер Уилсон Д.* Истинный Шекспир. – М. : Артист. Режиссёр. Театр, 2013. – 256 с.

[22] *Дочка єдина ваша подалась ... з човнярем-найманцем, щоб мавру кинутись в обійми хтиві ...*

«Отелло Шекспіра – це чорний мавр з Африки. ... Але колір шкіри – сам по собі момент другорядний, якщо не брати до уваги, що він підкреслює відмінність двох культур. Важливо інше. ... Шекспірівський Отелло навчився жити в чужому йому суспільстві, але він – не член цього суспільства; так, житель східних штатів може набратися манер уродженця Заходу та все-таки не стати ним».[23] Однак, з іншого боку, колір шкіри набуває величезного значення, викликаючи у глядачів підсвідоме відчуття такої відмінності, про що й говориться в одному з коментарів А. Бредлі. Поділяючи точку зору Колріджа, який вважає, що Отелло на сучасній сцені повинен бути скоріше «засмаглим», ніж чорним, Бредлі пише: «Цілком імовірно, що, якби на сцені ми побачили чорного як вугілля Отелло, то органічна огида, чисто фізична відраза, які ми б відчули, завадили б нашій уяві, і ми б зрозуміли проблеми трагедії не тільки гірше за Шекспіра, але і гірше за глядачів сімнадцятого й вісімнадцятого століть».[24]

Як би ми не ставилися до цього висловлювання, воно підкреслює, що Шекспір змушував глядачів спочатку сприймати Отелло очима Яго. Отелло – велика людина, що відрізняється від свого венеціанського оточення не тільки фізично, але й на ціннісному, психологічному, емоційному рівнях. Він визнає тільки загальнолюдські цінності, такі, як любов і відданість. Але, коли через свою наївність мавр вирішує, що нарешті отримав усі людські права в тому суспільстві, де домінують абсолютно інші цінності, він виявляється беззахисним перед нерозумними і жорстокими силами, які втілює Яго; ці сили намагаються зробити його таким

[23] *Swindall L. R.* The politics of Paul Robeson's Othello. – Univ. Press of Mississippi, 2010. – 224 p.
[24] *Bradley A. C.* Shakespearen Tragedy. – L. : Penguin, 1991. – P. 157.

же сліпим і обмеженим, як вони самі, і це їм майже вдається.

Велич постаті Отелло, чарівність його поетичної мови немовби підносять його вище того соціального статусу, який він має. Професійний солдат-найманець, він служить Венеціанській республіці, ставши її найбільш відданим полководцем. У себе на батьківщині він був людиною королівської крові, тож мав усі підстави вважати, що гідний високого становища. У Венеції ж, попри всі видатні ратні подвиги і заслуги перед республікою, він залишається, за словами Родріго, *«безрідним, чужоземним пройдисвітом» («an extravagant, and wheeling stranger»* I, 1; тут *«extravagant»* означає «який не знає свого місця»).

Дездемона вважає, що шлюб з Отелло повинен бути таким самим, як шлюб її батька і матері. Брабанціо обурений тим, що донька ставить його на один щабель із мавром, та заявляє, що в такому випадку він більше не вважає Дездемону рідною *(«I had rather to adopt a child than get it»*; I, 3).[25] Однак дівчину це не лякає і вона говорить, що тепер її *"повинність ділиться надвоє"*[26] між двома господарями: батьком та чоловіком; і, *"як колись пішла від батька матінка моя, скорившись вам, отак і я повинна скоритись чоловікові моєму, господарю моєму — мавру!.."*[27] Крім того, на дорікання Брабанціо, що той тепер не хоче жити разом з нею, Дездемона спокійно відповідає, що вона й сама хотіла б поїхати за мавром до Кіпру, адже їй *"тяжка розлука з милим"*[28].

---

[25] *Shakespeare W.* The Tragedy of Othello, the Moor of Venice. URL: http://shakespeare.mit.edu/.

[26] *Шекспір В.* Отелло, венеціанський мавр. URL : https://www.ukrlib.com.ua/world/printit.php?tid=1247.

[27] Там само.

[28] Там само.

Саме дитяча простота Дездемони, яка у фіналі трагедії підсилює її самотність і безпорадність, дозволяє їй так щиро й природно говорити про любов до Отелло. Яго ж переінакшує її слова: *«...if she had been blessed, she would never have loved the Moor...»* (II, 1).[29]

Дездемону, на відміну від батька, не цікавлять вік, національність, багатство Отелло; для неї існують тільки загальнолюдські поняття, такі, як батьки, коханий, чоловік, друг. Як бачимо, Дездемоні не притаманна расова упередженість, на відміну від інших героїв п'єси, а особливо підступного й хитрого Яго.

Чому ж він так ненавидить Отелло? Це питання завжди було одним із найскладніших у тлумаченні трагедії. Його люта ненависть заганяє в глухий кут навіть персонажів п'єси. Вмираючий Родріго, приміром, називає Яго «нелюдом, собакою» (*«inhuman dog»*)[30]. Лодовіко каже, що Яго жорстокіший за сліпі сили природи (*«more fell than anguish, hunger, or the sea»*; V, 2).[31] Але коли Отелло прямо запитує Яго, що змусило його так вчинити, той мовчить, і не тому, що хоче щось приховати, адже він уже зізнався у своїх злодіяннях. Яго відмовляється відкрити причину своєї ненависті. «Те, що ви знаєте, ви знаєте», – говорить він. Та й що ще міг би він сказати? «Мене обійшли на посаді»? Або, «Кажуть, що Отелло спокусив мою дружину»? Можливі раціональні пояснення до смішного несумірні з масштабом цієї ненависті. Винахідливий Яго не може розумно пояснити своєї поведінки, однак важко погодитися з С. Т. Колриджем, який вважав, що ненависть Яго була необґрунтованою. Уже з першої сцени трагедії стає зрозуміло, що поведінка Яго завжди досить чітко вмотивована. З перших рядків

---

[29] *... якби вона була благословенною — ніколи б не покохала мавра.*

[30] *O damn'd Iago! O inhuman dog! – Проклятий Яго! Нелюде, собако!*

[31] *Shakespeare W.* The Tragedy of Othello, the Moor of Venice. URL: http://shakespeare.mit.edu/.

ми дізнаємося, що він дуже вороже ставиться до чужоземців, до усіх чужинців. Його неприязнь до Кассіо, наприклад, зумовлена тим, що той – «флорентієць». Хоча успіх Яго залежить від Отелло, він у першій же сцені намагається спровокувати загальне невдоволення проти чорного мавра. Цей вчинок не приносить особисто йому жодної вигоди; він прагне лише затьмарити радість Отелло від весілля, яке він описує Брабанціо з величезною відразою:

Even now, now, very now, an old black ram Is tupping your white ewe ...

... you'll have your daughter cover'd with a Barbary horse; you'll have your nephews [= grandchildren] neigh to you;

... Your daughter and the Moor are now making the beast with two backs. (I, 1)[32]

Це дуже важливий момент у трагедії. І у нечестивого негідника, і у благородного сенатора, хоча вони і відчували спочатку ворожість один до одного, з'являється щось спільне: їхня негативна реакція на таємний шлюб дочки сенатора і мавра. У сцені в сенаті ця подібність реакції стає ще очевиднішою, і Яго згодом цитує слова розгніваного Брабанціо, аби допекти Отелло (згадаймо останню репліку засмученого батька: "*Пильнуй її, як маєш, мавре, очі, – Обдурить і тебе, коли захоче!")*:

Iago.

She did deceive her father, marrying you;
And when she seem'd to shake and fear your looks,
She lov'd them most. (III,3)[33]

---

[32] *Ось саме зараз, в цю хвилину, чорний*
Старий баран, можливо, покриває
Овечку вашу білу ...
Ви, мабуть, хочете, щоб дочка ваша спарувалася з берберійським жеребцем; хочете, щоб ваші онуки іржали до вас ... дочка ваша і мавр являють собою тварину з двома спинами.

[33] *Адже вона вже одурила батька,*
Коли пішла за вас; і не лякав
Ваш вид її – подобавсь їй насправді.

Варто було Дездемоні полюбити «улюбленого» гостя Брабанціо, як венеціанський сенатор одразу ж приходить до висновку, що мавр – чаклун, який за допомогою нечистої сили приворожив його доньку. Релігійна нетерпимість сенатора з очевидністю проявляється тоді, коли він розмірковує, що в разі, якщо дозволити подібні союзи, *«раби і язичники стануть нашими панами»*.

Отже, перші сцени трагедії підтверджують, що ставлення Яго до Отелло – це не лише індивідуальна упередженість; так само ставився до мавра і правлячий клас Венеції, хоча його ворожість і не виливалася в таку патологічну лють. Дож і його сенатори проявляють терпимість і намагаються примирити ворогуючі сторони тільки тому, що такий вправний полководець, як Отелло, їм в даний момент дуже потрібен.

Яго ненавидить Отелло через те, що той є мавром. Ця ірраціональна, але вагома причина, що підтримує маніакальну ворожість Яго, і прихована під нашвидку вигаданими поясненнями, раз у раз проривається на поверхню в його поведінці й мові.

На початку трагедії ця причина проявляється в дії і дає глядачам ключ до розуміння характеру Яго; потім вона втілюється в інтригах, мета яких – загибель об’єкта ненависті і всіх, хто з ним пов'язаний. Але справа в тому, що Яго ніколи не дає прямого пояснення справжньої причини, намагаючись приховати її. Приміром, розповівши Родріго про призначення Кассіо, він риторично перепитує, чи можна йому після цього «любити» Мавра. Трохи згодом Яго розмірковує так:

I hate the Moor;
And it is thought abroad that 'twixt my sheets
He's done my office… (I, 3)[34]

[34] *Ненавиджу я мавра! Є чутки,*
Що він колись в моїй постелі шлюбній

І тут, як бачимо, справжня причина ненависті старанно приховується. Пізніше він говорить:

The Moor, howbeit that I endure him not,
Is of a constant, loving, noble nature» (II, 1)[35]

У цих рядках, мабуть, слова «я не виношу його» *(«I endure him not»)* є навіть більш значущі, ніж «я ненавиджу», особливо в поєднанні з визнанням реальних якостей Отелло.

Яго постійно пам'ятає про те, що Отелло – мавр. *«I have told thee often, and I re-tell thee again and again, I hate the Moor»* (I, 3)[36] – говорить він Родріго. Після висадки на Кіпрі, піднімаючи келих, Кассіо п'є *«за здоров'я нашого генерала».* Яго ж п'є *«за здоров'я чорного Отелло».* Однак, найвиразніше його прихована огида до мавра проявляється в розмовах з ним. Ось надзвичайно важливий момент такого діалогу, коли Яго вперше вдається похитнути віру Отелло в Дездемону:

Othello.
And yet, how nature erring from itself –
Iago.
Ay, there's the point: as – to be bold with you –
Not to affect many proposed matches
Of her own clime, complexion, and degree,
Whereto we see in all things nature tends –
Foh! One may smell in such a will most rank,
Foul disproportion, thoughts unnatural. (III, 3)[37]

Виконував мою роботу.

[35] *Мавр, - хоч його терпіти я не можу, –*
Людина чесна, ніжна, і шляхетна…

[36] *Я казав тобі часто й кажу знов і знов, що ненавиджу мавра; моя на те причина корениться глибоко в моєму серці…*

[37] ***Отелло:***
А що, як зрадила себе природа...
Яго:
У тому й суть! Насмілюся сказати...
Вона ж все відмовлялася від шлюбу
Із женихами із її країни,
Від рівних їй, достойних, білошкірих, –

Як бачимо, у більшості персонажів трагедії все ж таки можна помітити негативне ставлення чи, принаймні, упередженість по відношенню до Отелло, які фактично зумовлені його мавританським походженням. Не цураються його тільки Дездемона (яка його по-справжньому кохає) і Кассіо (вірний друг Отелло і до того ж чужоземець).

У контексті цієї наукової розвідки бачиться логічним пригадати спостереження М. Гендрікс, яка вивчала поняття «раса» у ренесансній Англії. На її думку, цей термін використовувався в ті часи не лише тоді, коли мова йшла про пращурів і родовід індивіда, а у більш широкому сенсі: в смислове поле поняття раси входив також і соціальний статус. Дослідниця підкреслює, що в Англії доби Ренесансу раса стала «вирішальною категорією ідентичності».[38]

Таким чином, можна припусти, що В. Шекспіру в п'єсі «Отелло, венеціанський мавр» вдалося передбачити проблему расової упередженості, яка стала однією з найболючіших в наступні часи. Сьогодні, говорячи про расову приналежність людини, ми маємо на увазі колір її шкіри, антропологічні риси; а ось у ренесансній Англії раса сприймалася суспільством як певний ідентифікатор рівня або ступеня «розвиненості» людини. Отелло знатний, сміливий і талановитий, але, на думку венеціанської верхівки, він все одно їм не рівня. Отже, текст

В природі ж скрізь гармонія існує...
Розбещеною думкою тут пахне,
Чи збоченим смаком, а чи бажанням
Протиприродним... Тьху! Але пробачте...
Я взагалі кажу, а не про неї;
Проте боюсь,— як розум гору візьме
Над почуттям її, то щоб вона
Не прирівняла вас до земляків –
І не пожалкувала.

[38] *Hendricks M.* Race: a Renaissance Category? // A New Companion to English Renaissance Literature and Culture / Edit. M. Hattaway. – Oxford : John Wiley & Sons, 2010. – P. 536–543.

Шекспірової трагедії нагадує дзеркало суспільних уявлень, в надрах яких спочатку зароджувалися основи для певного семіотичного зсуву (колір шкіри – знак «чужого», цей «чужий» не дорівнює «своєму»), потім відбувалося розширення семантичного поля (колір і тип пов'язуються або співвідносяться з рівнем розвитку людини), і зрештою, десь у XVII–XVIII століттях, почали виникати расистські теорії.

Відомо, що закладені Шекспіром смисли чекають свого часу і за певних умов актуалізуються, виходячи на перший план. Так відбувається сьогодні, зокрема, і з расовими уявленнями та стереотипами. Про це свідчать новітні постановки трагедії «Отелло», приміром, перша у XXI столітті вітчизняна постановка, здійснена 2001 року режисером Віталієм Малаховим у Національному. академічному драматичному театрі імені Івана Франка. Центральною проблемою у цій виставі є саме «інакшість» головного героя, власне бачення якої український режисер висловив так: *«Йдеться про інакшість. Отелло – інший. В тім і трагедія його, що він спробував стати таким як усі, аби не втратити Дездемону. Але йому не дано бути «як усі», це, може, і нікому не дано»*.[39]

[39] Ці слова можна знайти на електронній афіші вистави на офіційному сайті Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка. URL : http://ft.org.ua/ua/performance/otello.

УДК: 82.09-053.2: 82.111Шек
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.9

Гутарук Наталія
(м. Запоріжжя)

Діти в шекспірівському каноні: стан вивченості проблематики

Дитиноцентризм сучасної європейської культурної парадигми є потужним стимулом до відкриття нових граней творів літератури та мистецтва різних епох. Наявність або відсутність дитячих образів у окремих художніх творах доби Відродження отримує зовсім інше пояснення крізь призму уявлень XXI століття. Саме в період Ренесансу ми можемо спостерігати своєрідний «спалах» цікавості до самої дитини, що є свідченням початку глибинних змін тогочасного суспільства. Доказом цього є як мистецькі полотна Антоніса Ван Дейка та Доменіко Гірландайо (які фіксують не тільки релігійні сюжети, що зображають дитинство пророків або святих, а й світські, побутові сцени, на яких присутні діти), так і літературні твори, зокрема творчий спадок В. Шекспіра.

Прикметно, що існують декілька класифікацій дитячих образів, присутніх на сторінках Шекспірових творів: хронологічна (за часом написання твору), за віком дітей, за їх походженням. В основу цих класифікацій дослідниками покладені бінарні опозиції: «молодий-старий», «невинний-грішник» і т. п. Подальше дослідження проблеми дітей в Шекспірівському каноні потребує зробити акцент не тільки на драматичних творах, а й репрезентації дитячих образів в сонетах.

Ключові слова: *дитина, дитинство, рецепція, шекспірівський канон, Відродження.*

Твори Шекспіра наділені здатністю відкривати перед читачами, глядачами, інтерпретаторами можливість розуміння людської природи, в тому числі й власних дій, намірів та думок. Його сонети і п’єси – своєрідна

енциклопедія людських відносин, без яких, як влучно зазначив Л. Донскіс, «… неможливо розглянути психо- й соціогінез сучасних почуттів та відчуттів»[1] і, відповідно, всього іншого, що їх супроводжує. Представник української діаспори О. Грицай, ще в середині минулого століття акцентував увагу на унікальній здатності Шекспірових текстів розкривати перед нами найприхованіші аспекти мотивації наших вчинків: «Йому йде головно про людину. І там, де він витворює таємні лябіринти людської душі, слідить за мікроскопійними лініями, котрих не вловити як блискавки, а котрі йдуть від враження до почування, від почування до думки, а від думки до чину, там його демонічний дух не знає глибіней, в яких не зміг би потонути і їх розслідити. Здається нам іноді, що Шекспір таки бачить утаєний процес людського думання, схоплює силою якоїсь надлюдської інтуіції сю хвилю, в котрій крок ліпить думку, а думка – слово й він кидає на папір ті первісні, щойно зроджені, ще мов теплою кров'ю людського серця розгріті слова, тріюмфуючи над темнявами нашої душі мов над розкритим насильно адом».[2] Більш того, Вільям Шекспір, який «… не знав того нашого модерного рабства проти власної душі»[3], запрошує нас вустами Гамлета до інтелектуальної дискусії на тему, що не залишить нікого байдужим «Хто вони, діти?»[4]

Постановка проблеми: першу концептуалізацію такого поняття як «дитинство» дослідники пов’язують з іменем Ф. Ар’єса, адже саме завдяки його праці «*L’Enfant et la vie familiale sous l’Ancien Régime»*

---

[1] *Донскіс А.* Шекспір як еталон сучасності // Тиждень. – 01.03.2013. – URL : https://tyzhden.ua/Columns/50/71136.

[2] *Грицай О.* Шекспір. В 300-літні роковини смерти. URL: https://zbruc.eu/node/50635.

[3] Там само..

[4] *Belsey C.* Shakespeare and the loss of Eden: The Construction of family Values in Early Modern Culture. – Basingstroke : Palgrave, 1999. – P. 19.

(«Дитина і життя родини за Старого порядку», 1960), світ вперше отримав більш-менш системне уявлення про історію дитинства[5]. Твори мистецтва, предмети побуту, цитований автором щоденник лікаря Ероара, який описував усе, що стосувалося процесу дорослішання короля Людовіка XIII, – все це є задокументованими деталями, що, безперечно, корисні для науковців, котрі досліджують широке коло проблем, пов'язаних із дитинством як соціо-психологічним феноменом. Виявляється, що пояснення простого на перший погляд і звичного феномену є насправді вельми проблематичною задачею. Про це ми читаємо ще в «Риториці для Геренія» – анонімному творі давньоримської літератури 86–82 р.р. до н. е.: «Коли ми бачимо в повсякденному житті речі, які є простими та банальними, ми не стараємося запам'ятати їх, тому що наш розум не зачеплений чимось надзвичайним та оригінальним».[6] Саме тому ретельно зібраний Ф. Ар'єсом матеріал дійсно відкриває нам можливість зрозуміти складний процес виокремлення дитинства як особливого періоду в житті людини, проливає світло на періодизацію «немовля – дитина – опідліток – юнак», частково фіксує зміну ролі дитини в родині (частково, тому що в силу якості збережених предметів побуту ми отримуємо уявлення лише про більш заможні родини). Водночас, слід зазначити, що для повноцінної реконструкції поняття «дитинство», цього недостатньо, необхідна ще наявність певних пам'яток, що дали б змогу відтворити тогочасний світ очима самої дитини.

---

[5] *Арьес Ф.* Ребенок и семейная жизнь при Старом порядке. – Екатеринбург : Издательство Уральского университета, 1999. – С. 59.

[6] Цит. за: *Loughnane R.* Introduction: Stages of Normality / Staged Normality in Shakespeare's England / Ed. Loughnane R Semple E. – Cham, Switzerland : Palgrave Shakespeare Studies, 2019. – P. 3.

З огляду на це, видається слушною думка дослідниці К. Чеджой, яка критично осмислює відповідність змісту монографії Ф. Ар'єса її назві. На її думку, без такої складової, як «світ очима самої дитини», ця праця, яка стала обов'язковим джерелом цитувань у всіх наступних розвідках про дитинство, є радше історією становлення поняття «батьківство», адже відображає лише зміни в свідомості дорослих людей стосовно сприйняття дитини та фіксує зміни ролі дитини в родині (від периферії до центру). Авторка також додає, що світ дитини не був обмеженим лише колом сім'ї, а зазнавав впливу культурних, політичних та соціальних структур.[7] Саме прагнення подолати певну однобічність усталеної рецепції і репрезентації феномену дитинства стало тим імперативом, що об'єднав цілий ряд блискучих статей, присвячених темі дитини у творах В. Шекспіра, в одне ціле – у колективну монографію «Шекспір і дитинство» (2007), редактором якої стала К. Чеджой. У центрі уваги дослідників перебувають діти, тобто ті шекспірівські персонажі, які, за словами С. Роулі, «завжди були поза радаром».[8]

Спільні зусилля науковців, які сфокусували сили на пошуках відповідей на вищезгадане запитання про дітей, вкладене Шекспіром у вуста Гамлета, продемонстрували доцільність вивчення широкого кола проблем, пов'язаних з майже непомітними, часто навіть безмовними персонажами-дітьми, а також продуктивність інтелектуальних розмислів на цю тему. Завдяки цьому колективному дослідженню ми наближаємося до реконструкції таких понять як «дитина» та «дитинство» в шекс-

---

[7] *Chedgzoy K.* "What, are they children?" // Shakespeare and Childhood / Ed. Kate Chedgzoy, Susanne Greenhalgh, and Robert Shaughnessy. – Cambridge : Cambridge University Press, 2007, – P. 18.

[8] *Rowley S.* Children as the Power of Shakespeare. URL: https://scholarsarchive.byu.edu/studentpub.

пірівському каноні і, відповідно, до історії дитинства в цілому. Однією із сильних сторін цього видання є стереоскопічність авторських досліджень, що дозволяє прискіпливому читачеві не переносити сучасні уявлення про дитинство на хронологічно віддалену культурну епоху, а поринути у світ тогочасної дитини. Це, в свою чергу, дозволяє реконструювати особливості сприйняття дитини в епоху Ренесансу і, водночас, не позбавляє задоволення «синхронізувати» себе у часо-просторі, розкриваючи особливості шекспірівської інтертекстуальності, ідентифікуючи алюзії та ремінісценції у письмових творах та театральних постановках сучасності.

Аналіз останніх досліджень та публікацій. На потребі детального вивчення специфіки і функцій героїв другорядного плану, зокрема дітей, у шекспірознавстві наголошувалося неодноразово: показовими в цьому плані є праці сучасних дослідників А. Блейк[9], Р. Лунейн і Е. Земпл[10], Д. Кампана[11], К. Ноулз[12], С. Роулі[13] та ін. Думки вчених різняться як стосовно статистичних даних, тобто кількості персонажів-дітей, так і щодо причин «присутності» дітей в сюжетних лініях, створених В. Шекспіром. Єдине, на чому акцентують увагу всі без винятку дослідники – це така характеристика шекспірівських дитячих персонажів, як *«precocious»* (англ.), «тобто дорослі не по роках». Саме через цю особливість діти у творах Шекспіра здаються нам дещо дивними (К. Ноулз),

[9] *Blake A.* Children and Suffering in Shakespeare's Plays // The Yearbook of English Studies. – 1993. – V. 23. – P. 293–304.

[10] Staged Normality in Shakespeare's England / Ed. Loughnane R., Semple E. – URL : https://doi.org/10.1017/9781108861748.

[11] *Campana J.* Shakespeare's Children. – URL: https://doi.org/10.1111/j.1741-4113.2010.00768.x.

[12] *Knowles K.* Shakespeare's 'terrible infants'?: Children in Richard III, King John, and Macbeth. – URL: https://link.springer.com/chapter/10.1057/9780230361867_3.

[13] *Rowley S.* Op. cit.

нереалістичними (Л. Маркус), «якимись не такими» (Д. Габер). А. Хайкен у 1963 р. вперше висловила думку, яку підтримала К. Ноулз: «В. Шекспір дійсно розумів театрально-патетичну, шокуючу або розважальну цінність появи дитини на сцені і саме тому він використовував дитячі образи настільки часто, як це було можливо»[14]. Припустімо, що так і було, і дитячі образи є дієвим інструментом маніпуляції свідомістю тогочасних глядачів, на кшталт хору у давньогрецьких трагедіях, але саме любов драматурга до деталей і може пролити світло на реконструкцію поняття «дитинство» та дати відповідь на запитання «Хто вони, діти?» в шекспірівському каноні.

Мета цієї публікації полягає в тому, щоб розглянути та аналітично осмислити ключові моменти, які потрапляли у поле зору дослідників в контексті теми «Шекспір і дитинство», а також виокремити ті сюжетні елементи або деталі шекспірівських творів, що окреслюють перспективні напрямки подальшого вивчення рецепції дитини й дитинства в добу Відродження.

Об'єктом безпосереднього аналізу постають 12 шекспірознавчих розвідок, які формують теоретико-методологічне підґрунтя для подальшого дослідження образів дітей у творах великого драматурга. Ця проблематика цікава не тільки з точки зору суто літературознавчої, адже її вивчення дозволяє долучитися до розуміння художньої цінності другорядних персонажів і осмислення специфіки шекспірівської техніки творення таких образів, але і як «дзеркало епохи» в контексті сприйняття дітей дорослими, визначення вікових меж дитинства і ставлення до цього феномену в аспекті діахронії.

[14] *Haber J*. Desire and dramatic form. – Cambridge: Cambridge University Press, 2019. – P. 2.

Виклад основного матеріалу. Завдяки ґрунтовним дослідженням, що увійшли до аналізованої колективної монографії, ми отримуємо уявлення про те, хто саме є дитиною в шекспірівському каноні та частково реконструюємо тогочасні уявлення про дитинство. Ці статті, що представляють як традиційні, так і новаторські погляди науковців на проблему дитинства в єлизаветинський період, можна умовно поділити на дві групи. Перша з них фокусується на особистості самої дитини в літературному і театральному дискурсах, а друга – акцентує увагу читачів на тій ролі, яку зіграв безпосередньо В. Шекспір в процесі відкриття такого поняття, як «дитинство». Зокрема, надзвичайно цікавими у цій групі є статті, присвячені тому, як шекспірівське розуміння дитинства відобразилося в літературній, освітній, театральній, кінематографічній парадигмах сучасності.

Цитуючи гамлетівські слова: «Хто вони, діти?» К. Чеджой запрошує читачів зануритися в хитросплетіння історичних, релігійних, соціокультурних, особистісних чинників, які призвели до того, що немає двох однакових відповідей на це просте запитання. Авторка зазначає, що складність полягає в тому, що: «термін дитинство є простим і звичним для нас саме в сучасному розумінні. Ми знаємо багатьох дітей, в декого із нас самих є діти, ми виховували та навчали їх»[15]. Звісно, ця простота є оманливою, і ми не можемо проєціювати сучасні світоглядні парадигми на події, що відбувалися декілька століть тому. Саме тому цілком слушною видається думка К. Чеджой, що твори В. Шекспіра є джерелом інформації, що вони здатні при пильному прочитанні допомогти реконструювати те, як дитина сприймалася тогочасним суспільством, але, на жаль, мало

[15] *Chedgzoy K.* Op. cit. – P. 21.

можуть допомогти у вивченні того, як дитина могла артикулювати себе та свій онтологічний досвід.

В єлизаветинській Англії театр відігравав вагому роль у формуванні світоглядних уявлень пересічного глядача. А. Лумба наводить статистичні дані, згідно з якими, «до 1600 р., від 18 до 20 тисяч відвідувачів можна було побачити щотижня у театрах Лондона»[16], тож вплив театральних вистав на мислення і стереотипи єлизаветинців у плані розуміння найрізноманітніших речей і явищ не викликає жодних сумнівів.

Можливо, із сучасної точки зору ті дитячі образи, якими «населені» твори В. Шекспіра, є другорядними, проте їх наявність у театрі для дорослих свідчить, що за дитиною дійсно були закріплені певні соціальні ролі в родині, яка у добу Відродження виступала не лише приватним простором існування індивідуума, а й певним осередком економічних відносин, соціальних стосунків, сферою передачі знань і умінь. Дещо відсторонене ставлення тогочасних батьків до дітей молодшого віку пояснюється високим рівнем дитячої смертності та інфантицидом. Існує припущення, що в Середні віки та в добу Відродження, коли в Європі об'єктивно існувала велика ймовірність смерті в ранньому віці, людство не відчувало великої потреби приділяти увагу сьогоденню дитини: «Безглуздо інвестувати «емоційний капітал» у такі «ефемерні» створіння.[17] А «ефемерних створінь» в суспільстві XVI–XVII ст. було дійсно багато. Відповідно до статистичних даних, зібраних істориком П. Ласлетом, 50% представників тогочасного суспільства були молодшими за 25 років, а 70% родин мали по 2-3 дитини.[18] За інформацією Л. Стоуна, що працював із архівними документами 1540–1660-х років, 19% усіх шлюбів були

[16] *Loughnane R.* Op. cit. – P. 81.
[17] Ibid. – P. 287.
[18] Ibid. – P. 88.

бездітними, а 29% одружених пар мали лише дочок.[19] Ці цифри цікаві ще й тим, що пояснюють п'ять можливих «схем» наслідування майна, адже будь-яка дитина в ті часи сприймалася з огляду на її потенційну проєкцію, на її можливість реалізувати свій потенціал (статусний, майновий та ін.) в майбутньому. Дослідження П. Кустеля, здійснене 1687 року, на думку Арьєса, дозволяє стверджувати: «якщо судити дитину по зовнішньому вигляду, то може скластися враження про її неповноцінність, і при цьому не залишається місця для поваги. Але враження змінюється, тільки-но ми починаємо дивитися в майбутнє».[20] В. Шекспір, на відміну від багатьох його сучасників, бачив, описував, відтворював і «сьогодення» тогочасних дітей, а не тільки потенційне майбутнє. Присутність дітей, «які ніколи не виростуть», є тією больовою точкою, що приковувала увагу й тримала в напрузі єлизаветинське суспільство. Не залишає вона байдужою і сучасну аудиторію.

М. Лоугорн називає декілька причин, чому в шекспірівських творах є стільки персонажів-дітей: від безмовних, згаданих раз або двічі, від просто присутніх на сцені до чітко виписаних дитячих образів, як, приміром, паж Армада в «Марних зусиллях кохання» – одній із тих п'єс, що була опублікована ще за життя драматурга. У кожного із цих образів абсолютно різний рівень автономності, відповідно, і присутність кожного із них має свої причини та драматичні функції. Перша причина полягає в бажанні В. Шекспіра сфокусувати увагу на обов'язках дорослих, що мають навчити, виховати, передати досвід заради майбутнього сім'ї та збереження цінностей суспільства. Другою причиною є необхідність присутності дітей у сценах із високою концентрацією «морального напруження». При цьому вони вводяться

[19] *Lawhorn M.* Staging Shakespeare's Children. URL : http://surl.li/dafy.
[20] *Арьес Ф.* Цит. вид. – С. 123.

драматургом не як фон, і не для контрасту, а в якості активних дійових осіб, що можуть скептично сприйняти маніпуляції дорослих та здатні протистояти їхньому світу. І, по-третє, діти з'являються у творах Шекспіра тоді, коли є необхідність проілюструвати швидкоплинність життя, юності, процес дорослішання, здобуття освіти, першого трудового досвіду тощо.[21] Цікаво, що три виділені М. Лоугорном причини можна співвіднести із комедіями, драмами/трагедіями і сонетами: дітей-персонажів п'єс згадують майже всі, але і в сонетах знайдеться достатньо метафор та порівнянь, аби виокремити аксіологічні домінанти, пов'язані з реконструкцією такого поняття, як дитинство.

Більш детального аналізу потребує також і гіпотеза К. Белсі стосовно того, що велика кількість дітей у творах В. Шекспіра пояснюється тим, що навіть маленькі ролі, які виконували діти-актори, давали їм можливість вдосконалити акторську майстерність, щоб підготуватися до виконання більш серйозних ролей. Найменшим акторам, що з'являлися на сцені, було 11–12 років. Поступово копіюючи дорослих та звикаючи до глядачів, вони могли набути тих навичок акторської майстерності й того рівня драматичності, які дозволили б їм зіграти ролі дітей навіть більш молодого віку.[22]

У сучасних дослідників немає спільної думки стосовно кількості дитячих персонажів на сторінках шекспірівських творів. Цифри істотно різняться: М. Лоугорн, слідом за С. Бріджен, зазначає, що у творах згадується 45 дітей без урахування хористів у драмі «Генріх VIII».[23] М. Еберле нараховує 39 дитячих образів[24]. А. Блейк, погоджується з Т. Пендлетоном та В Трейстером,

[21] *Lawhorn M.* Op. cit.
[22] *Belsey C.* Op. cit. – P. 26.
[23] *Lawhorn M.* Op. cit.
[24] *Chedgzoy K.* Op. cit. – P. 233.

що в шекспірівському каноні 30 дитячих ролей, причому лише 14 із них є дійсно значимими, оскільки вони не мовчать.[25] Причина таких розбіжностей полягає в тому, що у Шекспіра рідко зустрічається чітка вказівка на вік дітей. К. Белсі пояснює це практичністю драматурга: все залежало від того, які актори-хлопці були в театрі та могли зіграти відповідні ролі.[26] Як правило, самим акторам було 11–16 років. Натомість, у шекспірівських п'єсах часто зустрічається слово *"boy"*, яке називає особу чоловічої статі віком від 13 до 18 років. Це й дає підстави П. Грифінсу та К. Чеджой стверджувати, що майже всі дитячі персонажі, за декількома винятками, належать саме до цієї вікової категорії.[27]

У статті «Маленькі принци: шекспірівські королівські діти» К. Белсі проводить цікаву паралель між трагедією «Річард III», у якій згадується п'ятеро дітей (два юних принци, діти Кларенса – хлопчик і дівчинка, паж), та зображеннями королівських родин, на яких присутні наслідні принци. Полотна, що належать перу фламандського придворного живописця Антоніса Ван Дейка (1599–1641), на думку дослідниці, можуть полегшити процес вікової ідентифікації дітей, присутніх у творах Шекспіра. Перше, що привертає увагу на картинах Ван Дейка «Портрет трьох старших дітей Карла» (1635) та «Діти Карла I» (1637), – це пропорції тіл дітей різного віку, одяг, що дуже схожий на жіночий, кольори, розташування рук та предмети, які діти тримають. Майстерно зображений художником одяг при детальному розгляді здатний дати більше інформації про вік дітей. Зокрема відомо, що довгі сукні із стрічками носили не тільки дівчата, а й хлопчики віком до 6–7 років. Схожий опис деталей знаходимо ми і у Шекспіра. Кожну із стадій життя, якої

[25] *Blake A.* Op. cit. – P. 293–304.
[26] Ibid.
[27] *Chedgzoy K.* Op. cit. – P. 185.

досягають принци, ми можемо визначити також і завдяки костюму, який дає нам більш-менш повне уявлення не тільки про статус особи, а ще й про її вік.[28] Крім того, саме деталі одягу, на думку С. Бруцці, відрізняють дитину від дорослого. Є суттєва різниця між костюмом *«to be looked at»* (на який потрібно дивитися) та костюмом *«to be looked through»* («через» який потрібно дивитися).[29]

Навіть із сучасної перспективи, звісно, ми легко можемо ідентифікувати, що це саме діти, проте мета їхнього зображення – це радше данина моді (придворні живописці вважали за обов'язок створювати портрети спадкоємців). Присутність дітей на родинних портретах засвідчувала той факт, що сім'я може мати і має дітей, тобто була своєрідною гарантією продовження династії.

Звісно, Ван Дейк не був першим, хто намалював дитину саме в світському, а не релігійному сюжеті.[30] Детальне дослідження його полотен, на яких зображені діти, що представлені не в масових або релігійних, а у світських сценах, дає підстави стверджувати, що діти в ті часи перестають бути анонімними, їх починають помічати, їх бояться втратити. До певної міри ці спостереження можна поширити і на твори В. Шекспіра. Вони допомагають реконструювати особливості соціалізації дитини в родині, у спілкуванні з друзями по грі, натовпом, дорослими, у школі, в процесі освоєння певного ремесла.

Проаналізувавши шекспірівські описи «середнього» класу Віндзора, дізнаємося, що навчання у граматичній школі давало хлопцям можливість вивчити латину та вважатися джентльменом, підготуватися до кар'єри свя-

[28] Ibid. – P. 44.
[29] Ibid. – P. 211.
[30] Усім відома, приміром, картина Доменіко Гірландайо «Старий із онуком» (1490). Втім, на той час це було радше винятком, ледь не єдиним світським сюжетом, в центрі якого знаходилася дитина.

щеника чи юриста або ж посісти керівну посаду. Дослідник А. Пьессе зазначає, що шекспірівські персонажі-діти використовують знання, набуті під час освітнього процесу: «читають, пишуть та розказують історії, грають у театрі, спілкуються – тобто задіяні в ті ж самі практики, в які можуть бути задіяні й дорослі».[31] Питання лише у реконструкції тих вікових меж, для яких були характерними ці практики: коли саме починалося і скільки тривало навчання.

Це питання заслуговує на подальше детальне дослідження, адже насправді тогочасні діти не мали права голосу та публічності. До певного віку (до 6–7 років) вони проводили час, «плутаючись між материнськими спідницями»: і хлопці, і дівчата мешкали на жіночій половині обійстя. Відповідно, можна зробити припущення, що шекспірівські діти – це персонажі, віком до 7 років, які простою мовою, простими реченнями артикулюють свої думки на широкий загал. Вони явно не «плутаються між материнськими спідницями» і служать не просто «фоном» для розгортання драматичних подій п'єси, а радше своєрідною метафорою тих, хто за певних обставин був викинутий із суспільства. М. Лоугорн зауважує, що «немає потреби у встановленні чіткої кількості дітей на сцені. Насправді неважливо, скільки дітей на сцені, скільки у них є рядків, скільки безпосередньо часу вони проводять на сцені. Єдине, що має значення, це – спектр драматичних можливостей самої вистави, який створюється цими дітьми».[32] І це дійсно так. Але варто зауважити, що дитячі ролі були створені, виписані дорослим і для дорослих таким чином, щоб «зачепити» дорослу аудиторію. Тобто в основу були покладені особисті спостереження В. Шекспіра за поведінкою, роздумами і стилем мислення дітей. Отже, для виявлення

[31] *Loughnane R.* Op. cit. – P. 27.
[32] *Lawhorn M.* Op. cit.

сили драматичної напруги, дійсно, не важлива кількість зображених дітей, проте, для розуміння зарактеру рецепції поняття «дитинство» ця інформація є надзвичайно важливою.

Наразі існують навіть декілька класифікацій дітей в шекспірівському каноні: за віком (А. Браунмюллер); у хронологічному порядку написання п'єс (М. Геттевей); за силою драматичного ефекту, який вони здатні справляти на публіку (М. Лоугорн); Найбільш детальною і системною є класифікація М. Лоугорна, в якій усі дитячі персонажі поділені автором на п’ять груп:

немовлята або діти на руках (5);
діти – служки, пажі, співаки, актори, кур’єри (26);
невинні благородні жертви (16);
вагітні жінки на сцені (8);
інші (3).[33]

Думається, що ця класифікація може стати підґрунтям для більш детального дослідження й аналізу рецепції поняття «дитинство». Четверта категорія, звісно, може викликати певний скептицизм у дослідників. Однак, варто зауважити, що присутність вагітних жінок на сцені була вельми показовою: батьки боялися не тільки втрати дитини або смерті матері при пологах, а ще й тих вад, які дитина могла отримати при народженні. Це, приміром, ми можемо зрозуміти із благословення Оберона у п’єсі «Сон літньої ночі» (1594/96). М. Лоугорн зазначає, що запропонована ним класифікація відкриває 5 домінантних проблем, пов’язаних із тогочасними дітьми: інфантицид *(infanticide)*, фізичні вади *(deformity)*, діти, від яких відмовилися *(abandonment)*, спадок *(inheritance)* та законність *(legitimacy)*.[34] Втім, залишається одне запитання: чому жодна із класифікацій не охоплює увагою сонети В. Шекспіра, в яких зустрічається багато художніх засобів

[33] *Chedgzoy K.* Op. cit. – P. 230.
[34] Ibid. – P. 235.

і тропів, створених за допомогою звернення до дитячих образів.

Таким чином, сучасні дослідники окреслили широкий спектр проблем, що прямо або опосередковано стосуються питання дитинства та дітей в шекспірівському каноні. Єдине, в чому науковці суголосні, це той факт, що дитячі образи не є у Шекспіра випадковими або просто «фоновими». Кожен із персонажів дитячого віку наділений певним рівнем автономності, завдяки чому ми маємо можливість не тільки наблизитися до розшифрування авторських «рецептів» майстерності творення драматичного ефекту, але й реконструювати певні особливості сприйняття дітей єлизаветинським суспільством. Саме ця інформація, що ретельно «викристалізувана» художньою свідомістю Вільяма Шекспіра та віртуозно артикульована ним для досягнення певного драматичного ефекту, відкриває ті аксіологічні константи, що були актуальними як для тогочасся, так і для багатьох авторів, що потрапляли під магнетичний вплив Барда. Відповідно, вивчення особливостей рецепції дитини є надзвичайно продуктивним вектором досліджень творів літератури: це дозволяє не тільки знайти відповідь на запитання «Хто вони, діти?» в шекспірівському каноні, а й поміркувати над тим, як культура в цілому і мистецтво слова зокрема, впливають на формування уявлень про дітей і дитинство.

УДК: 329.73+792.2/821.111Шек
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.10

Добсон Майкл
(м. Стретфорд-на-Ейвоні, Англія)

Національні рухи, національні театри та повернення «Юлія Цезаря»[1]

У статті досліджуються постановки римських п'єс Вільяма Шекспіра як складні просторово-часові структури, що включають неоднорідні шари: від наративного змісту, який може датуватися двохтисячолітньою давниною, і слів, написаних шістнадцять століть потому, до модернізованих костюмів та сценічного дизайну. Вивчення складної взаємодії цих шарів дозволяє краще зрозуміти амбівалентну природу архетипу Цезаря, семіотичну (полі)валентність образу Риму як історичної когнітивної метафори та роль літературного авторитету Шекспіра як лакмусового папірця, що дозволяє визначити соціальну й культурну зрілість нації (яка в певний момент починає бачити себе спадкоємицею одночасно і Шекспіра, і Риму). Автор наводить яскраві приклади, що сягають 1599 («Глобус», Лондон) та 1680 (Комеді Франсез, Париж) років. Більш пізні приклади стосуються сучасних версій «Юлія Цезаря», що зв'явились в усьому світі у другому десятилітті XXI століття. На основі цих постановок автор розглядає проблему взаємозв'язків між римськими п'єсами, національними театральними установами та уявленнями про історію, час і прогрес.

Ключові слова*: Шекспір, римські п'єси, історія, час, Рим, Юлій Цезар, націоналізм, національний театр.*

[1] Цей матеріал був презентований автором як публічна лекція у Львівському національному університеті імені Івана Франка, що відбулася в рамках ініційованого Українським шекспірівським центром проекту «Дні Шекспіра в Україні – 2018» (квітень – травень 2018 р.). Англомовна версія була опублікована під назвою «Nationalisms, national theatres, and the return of Julius Caesar» у збірнику *Rome: Transnational Shakespeare, ed. Daniela Guardamagna*, (Oxford: Peter Lang, 2018).

Достоїнство кращих текстів англійського Ренесансу щонайменше наполовину визначається тим, що вони не обмежувалися лише Англією чи Відродженням. Найбільшою мірою це стосується п'єс, можливо тому, що театр за своєю природою є формою мистецтва, яка не в ладах із щоденним послідовним плином часу. У приміщенні театру ми на власному досвіді можемо відчути безпосередню причетність до шоу, яке, по суті, є лише повторенням чогось такого, що недавно було скомпоноване під час репетицій. До того ж, коли йдеться про постановки римських п'єс Шекспіра, чий оповідний зміст може датуватися двохтисячолітньою давниною, а лексика бути шістнадцятьма століттями молодшою, то костюмування і дизайн таких вистав можуть відповідати будь-якому історичному часові. Яскравим прикладом служить, приміром, загострення інтересу до «Юлія Цезаря» у другому десятилітті XXI ст. яке спостерігається в усьому світі. Зазвичай цю п'єсу з канону сценічного Шекспіра більше поважали, аніж любили, однак у проміжок часу між 2012 та 2017 роками вона виявилася напрочуд актуальною.

Виставу «Юлій Цезар» (першу із задуманої серії повністю жіночих постановок Шекспіра), в якій дія відбувається у жіночій в'язниці, Філліда Ллойд поставила в лондонському театрі *Donmar Warehouse* у 2012 році (згодом – у 2016 році – її було відновлено разом із черговими версіями «Генріха IV. Ч. I» та «Бурі»).[2] Того ж таки 2012 року театральна інтерпретація Грегорі Дорана, в якій дія переноситься у сучасну Африканську республіку, стала одним із головних внесків Королівської шекспірівської кампанії до програми Всесвітнього шекспірівського фестивалю, що супроводжував Олімпійські ігри в Лондоні. Наступного року Джонатан Манбі у

[2] Детальніше про ці постановки див.: *Harriet W.* Brutus and Other Heroines: Playing Shakespeare's Roles for Women. – London : Nick Hern, 2017.

Шекспірівському театрі в Чикаго поставив «Юлія Цезаря», де події розгортаються начебто в сучасних Сполучених Штатах (на про-цезарських банерах, розміщених його прихильниками під час спектаклю, дрібним шрифтом зазначалося: «Сплачено Комітетом за переобрання Юлія Цезаря»).

У 2015 році румунський режисер Сільвіу Пуркарете разом із угорськомовною трупою *Teatrul Maghiar* поставили цю Шекспірову п'єсу в Клужі та у Національному театрі імені Маріна Сореску в Крайові. Наступного року також у Румунії американський режисер Пітер Шнайдер (до нього я ще повернусь) здійснив постановку, яка стала головною подією в театральному житті цієї країни і яку можна було подивитися у Крайові на Міжнародному шекспірівському фестивалі, присвяченому річниці з дня смерті великого драматурга. У тому ж таки сезоні Рюносуке Кімура разом із трупою *Kakushinhan* поставили «Юлія Цезаря» у токійському *Big Tree Theatre*, а наступного 2017 року Шана Купер запропонував власну інтерпретацію цієї п'єси на Шекспірівському фестивалі в Орегоні. Тоді ж Ангус Джексон представив її як першу п'єсу в рамках року римськості «ROME MMXVII», проголошеного Королівською шекспірівською компанією. Втім, постановку Джексона – єдину із новітніх інтерпретацій, де режисер наважується на авангардне художнє рішення – одягти персонажів у тоги, – досить швидко затьмарив чудовий сучасно костюмований «Юлій Цезар» Роберта Гейсті, який було поставлено у шеффілдському театрі «Крусібл» (*Crucible*) із Семюелом Вестом у ролі Брута, Зої Вейтс у ролі Кассія та командою волонтерів з аматорського театру, які зробили римський натовп більше схожим на юрбу сучасних пересічних громадян, аніж акторську групу. У 2018 році постановку Гейсті, у свою чергу, витіснив із уяви британських глядачів аналогічним чином осучаснений «Юлій Цезар» Ніколаса

Гайнтера (що був поставлений у його новому *Bridge Theatre*) з Беном Вішоу в ролі Брута та Мішель Фейрлі в ролі Кассія. Проте, жодна із згаданих театральних інтерпретацій не викликала такого широкого інтересу громадськості, такого глибокого обурення ЗМІ та такого величезного політичного резонансу, як вистава Оскара Юстіса в *Public Theater* у Центральному парку Нью-Йорка влітку 2017 року. Це був «Юлій Цезар», у якому Цезарю і Кальпурнії навмисно було надано подобу президента Трампа і його першої леді Меланії.[3] Відголос цього спектаклю із сценою вбивства Дональда відчули, схоже, навіть політично незаангажовані мешканці віддаленого, провінційного Стретфорда-на-Ейвоні: цитую електронний лист, надісланий бібліотекаркою Шекспірівського інституту Карін Браун у жовтні 2017 року, «У школі, де навчається моя донька, сьогодні дозволили костюми на Гелловін. По дорозі туди вранці ми крокували за чотирифутовим Дональдом Трампом у закривавленій сорочці».[4]

Ця стаття починається з огляду останніх театральних інтерпретацій «Юлія Цезаря», далі ж ми у більш широкому плані розглянемо співвідношення між римськими п'єсами, національними театральними установами та уявленнями про історичний час. Роблячи припущення, що нинішня хвиля швидких постановок на злобу дня насправді почалася ще у 1599 році, я спробую з'ясувати, як римські п'єси взагалі, та «Юлій Цезар» зокрема, протягом чотирьох століть сприяли зростанню популярності Шекспіра в різних національних державах по

[3] Про постановку Юстіса і відгуки на неї див.: *Eustis Oskar*, 'Julius Caesar: a Note' (2017). URL: https://publictheater.org/Julius-Caesar/, accessed July 14 2017; *Paulson M.* 'Oskar Eustis on Trump, 'Julius Caesar' and the Politics of Theater' / New York Times. – 2017. – June 13. URL: https://www.nytimes.com/2017/06/13/theater/donald-trump-julius-caesar-oskar-eustis.html, accessed July 14 2017.

[4] *Karin Brown*, private e-mail, October 30th 2017.

всьому світі. Особливо мене цікавитиме те, як змінювалися зміст поняття «історія» та сприйняття цих п'єс, і що може розказати нам про версію часу, закодованого у текстах Шекспіра, опис того, як різні театральні установи в різних країнах намагалися кооптувати їх,

Шекспірівський Рим, де б його не намагалися інсценувати, навмисно заплутує або, принаймні, ускладнює наше розуміння історії. У просторово-часовому континуумі навколо цього драматурга завжди виникають імпульси турбулентності: врешті-решт, він, за словами Бена Джонсона, належить не одному століттю, а всім епохам, тож навіть у 400-й день його народження Ян Котт назвав його «нашим сучасником» у назві книги, яка стала класикою критики часів холодної війни.[5] Згадані вище імпульси можуть перетворюватися на позитивні хвилі, коли предметом уваги Шекспіра стає Вічне місто.

У п’єсі «Юлій Цезар» Кассій над тілом щойно вбитого імператора дивним чином передрікає власну театральну канонічність словами, в яких поєднуються думки про те, що за інших часів і в іншому місці вбивство Цезаря може бути представлене у вигляді розваги і що в політичній історії людства воно може безліч разів повторюватися:

Проминуть віки,
І в тих державах, що колись постануть
На ще незнаних мовах подвиг наш
Актори гратимуть. (III.i.112-114)

Оскільки Кассій звертається не лише з театральної сцени, але і з місця подій 44 року до Різдва Христова, то може виникнути запитання: а до якого часу він сам

[5] *Kott J.* Shakespeare Our Contemporary / tr. Boleslaw Taborski with a preface by Peter Brook. – London : Methuen, 1964. Ця книга має доволі заплутану едиційну історію: спочатку вона була опублікована у різних версіях польською та французькою мовами, але пік її впливовості припав саме на згадане англійське видання 1964 року.

належить? Для багатьох народів, що розвиваються, як я далі продемонструю, відповідь є наступною: це наш час, світанок пробудження людства, момент, коли ми також відчули себе гідними спадкоємцями Шекспіра і Риму. Цілком можливо, що саме так із самого початку відбувалося і в Англії. Я спробую навести ряд прикладів, узятих із минулих і теперішніх часів, аби показати, що все це було актуальним і для багатьох інших країн.

Лондон, 1599 рік

Думку про те, що класичний Рим, у всій своїй когутності й пишноті, може бути перенесений із минулого в сучасність, зазвичай пов'язують із поняттям Ренесансу. На нього ж ми часто посилаємося, коли говоримо про весь Шекспірівський період. У ренесансних уявленнях про те, що досягнення Риму можуть бути відтворені й за межами класичної Італії, одним із найважливіших було поняття *translatio imperium* – рух імперії на захід. З Трої до Греції, з Греції до Риму, з Риму до – [вкажіть тут назву вашої колишньої честолюбної провінції].

Завдяки спільним зусиллям історика Вільяма Кемдена і монарха Якова I – короля, настільки ідеалістичного, що він сподівався об'єднати Шотландію з Англією, Ірландією та Уельсом, аби створити з них стабільну політичну єдність, – територія, на якій жив Шекспір, ще за часів його життя почала знову називатися «Британією» *(Britannia),*[6] хоча навіть те місто, де він працював, – попри своє гордовите середньовічне найменування «Тройноваунт» *(Troynovaunt),* – на вигляд усе ще залишалося напівфабрикатом. Щоправда, й воно також змінювалося. Наприклад, протягом першого десятиліття по смерті Шекспіра Ініго Джонс почав працювати над

[6] Перше видання кемденівської національної історії «Британія» (*Britannia*) з'явилося у 1586 році. Останнє латинське видання (1607) і перше видання англійською мовою (1610) містять присвяти Якову I та великі мапи.

шокуючо-язичницьким зовнішнім виглядом церкви Святого Павла у Ковент-Гардені[7] (1631–1633), над новим класичним портиком для собору Святого Павла (з 1621 по 1630-ті) та над Банкетним домом (*Banqueting House*) у Вайтхоллі (1622). Звісно, що найкращі часи Банкетного дому припали на той недовгий період, коли Британія серйозно переймалася переосмисленням класичного республіканізму, коли ця будівля прислужилася фоном для страти Карла I у 1649 році. Втім, ще за часів правління Єлизавети і Якова висловлювалися думки, що нова Троя може стати також і новим Римом. І говорилося це в театрі. Бен Джонсон, приміром, створив діалог, який супроводжував в'їзд короля Якова через тріумфальну арку з написом «Лондіній» *(Londinium)* під час його візиту до свого першого Вестмінстерського парламенту в 1604 році.[8] Однак інша потенційно римська споруда в Лондоні на той час уже зазнала суттєвої переробки. Коли Джеймс Бербідж побудував неподалік колишнього монастиря в Шоредічі свою новаторську публічну залу для глядачів у стилі амфітеатру, він міг би назвати її на звичний манер – *The Playhouse,* але цього, звісно, не зробив. Натомість у 1576 році Лондон отримав першу за понад тисячу років громадську будівлю, назва якої була варіантом не дуже відповідного латинського терміну – *The Theatre.* Голландський турист Йоганнес де Вітт у 1590-х роках відвідав глядацький будинок *Swan* у Бенксайді. І сьогодні усім нам відомий намальований

[7] *Прим. перекладача*: Ковент-Гарден (*Covent Garden*) район в центрі Лондона, в східній частині Вест-Енду, що пов'язаний із фруктовим та овочевим ринком, який раніше розташовувався на центральній площі. Сьогодні є популярним місцем шопінгу та визначною туристичною пам'яткою разом із розташованим тут Королівським Будинком Опери, відомим також, як «Ковент-Гарден».

[8] *Jonson B.* The King's Entertainment (1604) // The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson / eds. Bevington D., Butler M., Donaldson I. – Cambridge : Cambridge University Press, 2012. – Vol. 2. – P.419–469.

ним ескіз, чи, принаймні, копія його друга Арендта фон Башеля, яка зберігається в бібліотеці Утрехтського університету.[9] Але значно рідше ми згадуємо про текст, що пояснює цей ескіз, де автор спогадів латинською мовою наголошує, що однією з найбільш вражаючих речей у Лондоні є те, що там можна зустріти римські театри. Наявність у столиці такого театру – закладу, який дозволив зробити кар'єру Шекспірові, – була, безперечно, ознакою неокласицизму. Отже, коли у 1599 році Слуги лорда-камергера знову встановлювали балки своєї неоримської штаб-квартири «Театру на Південному березі» під виглядом «Глобусу», вони були учасниками важливої культурній події, що повторюється за різних часів у різних країнах світу. Однією з перших, якщо не найпершою із поставлених там п'єс, був, звісно ж, «Юлій Цезар» – вистава, яка, завдяки незграбному виконанню двох ролей та музичним годинникам, розмивала відмінності між стародавнім Римом і тогочасним Лондініумом.[10]

Можливо, національне державотворення в Європі Нового часу та доби Просвітництва потребувало певного внеску в хоча б часткове відновлення Риму. (Найкращим прикладом тут, мабуть, є Швейцарія. Це країна, яку зазвичай називають по-різному: або *La Suisse*, або *Schweiz*, або *Suizzera*, але в нашому занепалому багатонаціональному сьогоденні вона може офіційно назвати себе, лише звернувшись до латинської назви місцевого племені, яке Цезар у «Записках про Галльску війну» йменує як *Confederacio Helvetica*, CH). З XVI по XX століття по всій Європі місцеве населення, можна сказати, починало ототожнювати себе з унікальною культурною ідентичністю, яка вимагала самовизначення

[9] Utrecht University Library, MS 842, fol. 132r.

[10] Про датування «Юлія Цезаря» та його тогочасну злободенність див. Вступ Девіда Даніела до його видання Arden 3, 1998, P. 1–37.

й виражала готовність видавати себе за давно померлих італійців у тогах, чи, принаймні, створювати потрібний для цього фон.

Нам невідомо, наскільки це відчувалося в «Глобусі»: у його копії в Лондоні досі не вщухають суперечки стосовно того, чи підкреслював, приміром, потворний рожевий штучний мармур класичність сценічних колон і трону в шекспірівському «Глобусі». Продовжуються також і дискусії з приводу того, чи вправі ми після 1603 року, коли відбулося підвищення статусу постійної трупи «Глобусу» до *King's Men,* вважати її субсидованою національною установою, такою собі першою Королівською Шекспірівською компанією. Немає сумнівів, що, коли протягом двох наступних століть з'являлися повноцінні національні театри, їхня архітектура досить однозначно орієнтувалася на славетний Рим. Їхні фронтони, колони та статуї муз наштовхують на думку, що більшість національних театрів вісімнадцятого і дев'ятнадцятого століть – чи то Німецький національний театр у Веймарі, Чеський національний театр у Празі, Міський театр у Відні, чи якийсь інший із численних зразків цього величного театрального стилю – об'єднувало бачення Європи керованою єдиним політичним утворенням, що претендує на походження від Римської імперії. Це могла бути чи то Священна Римська імперія, чи то Наполеонівська, чи то Німецька або ж Російська. Але таке відчуття спільності високої латинської культури, контрольованої імператорами пізніших часів, часто суперечило патріотичним місіям окремих національних театрів, які, попри схожі на Пантеон фасади, мали повноваження підтримувати місцеву народну драму у протистоянні з неокласицизмом імператорських дворів. Подібно до того, як сама назва «Глобус» натякає на те, що тут глядач може побачити не лише зразки вітчизняної драми, але й драматичні твори з усього світу, так і

національні театри виконують суперечливу подвійну місію: плекати і відстоювати національні драматичні традиції та одночасно популяризувати спільну класику світової драматургії. Досить часто специфічний шекспірівський ракурс зображення Риму дозволяє узгодити згадану суперечливість: саме це і є причиною того, що в сучасному світі майже кожний національний театр, як це не дивно, має зображення Шекспіра десь на видному місці.

Париж, 1680 рік

Найдавніший (а може й ні), театр «Комеді Франсез» *(Comedie Francaise*), що був побудований у 1680 році ще за часів Людовіка XIV, служить найпростішим прикладом, який ілюструє характер тогочасної рецепції шекспірівських римлян, адже його керівники рідко помічали протиріччя в одночасній підтримці французької культури і загальноєвропейського неокласицизму, вважаючи, що вони мають бути схожими.

І справді, нинішні назви деяких національних театральних будівель у Парижі засвідчують, що таке ставлення все ще зберігається: сьогодні, приміром, це театр «Одеон» (*Odeon, Theatre de l'Europe*).[11] А тоді – у XVII столітті – французькі драматурги почували себе цілком впевнено, коли рідною мовою писали нові п'єси про Рим. Тож і на знаменитому портреті авторства Ніколя Міньяра (бл. 1650) Мольєр – перший актор і керівник «Комеді Франсез» – зображений саме у вигляді Корнелієвого Цезаря, а не Шекспірового, адже про

[11] Нинішній розподіл праці між головною штаб-квартирою «Комеді Франсез» у Салле-Рішельє та «Одеоном» чітко ілюструє поділ повноважень між більшістю національних театральних установ: у Салле-Рішельє, зазвичай, можна побачити нові інтерпретації французької класики, що здійснюються в Парижі, а в «Одеоні» – постановки інших європейських класиків, нерідко у виконанні приїжджих труп.

драматургію англійця художник не міг знати. Перші п'єси Шекспіра «Комеді Франсез» взагалі поставить лише наприкінці XVIII століття, та й то в адаптованих версіях Дюссі. Найпершим став екзотичний і майже невпізнаваний «Отелло» 1787 року. І навіть у розпал запізнілої моди 1830-х років французи воліли дивитися романтичного Шекспіра, а не класичного, його «Ромео і Джульєтту», «Гамлета» і «Сон літньої ночі», а не римські п'єси, які увійшли до репертуару французьких театрів значно пізніше.

Для мейнстріму французької культури Шекспір почасти залишався сучасником Дюма і Берліоза, тим, чию цінність більшою мірою визначало вміння зображувати привидів, бурі, фей та середньовічних шотландців, аніж інтерпретації канонічних подій античної історії. Так тривало аж до Антуанових постановок «Юлія Цезаря» у 1907 році та «Коріолана» у 1910 році, коли римські п'єси мали великий успіх на сцені *Comedie Francaise*.[12]

Лондон, 1816 рік

В Англії неокласицизм мав значно менший вплив, хоча певний час він йшов у авангарді поступового руху до боготворіння Шекспіра як творця національної драматургії. Джон Драйден переробив «Антонія і Клеопатру» на французький лад, створивши власну п'єсу «Все заради кохання» (1678), а Томас Отвей у 1680 році, коли у Франції було засновано *Comedie Francaise*, додав римські мотиви до «Ромео і Джульєтти», перетворивши цю старомодну трагедію на «Історію та падіння Кая Марія» *("The History and Fall of Caius Marius")*.[13]

[12] Детальніше про «Комеді Франсез» і Шекспіра див.: *Rivier E.* Shakespeare dans la maison de Moliere. – Rennes : Presses universitaires de Rennes, 2012.

[13] Існує неписане правило: не цитувати цю п'єсу без згадки найвідомішого її рядка: «О Маріє, Маріє, чому ти Марій?»

Текст «Юлія Цезаря» протягом 1670–1710-х років неодноразово підлаштовувався під класицистичні канони заради створення версії, яка, поміж іншим, рішуче підтримала б лібертаріанські ідеали, проголошені Брутом. «Образливо бачити нещастя своєї країни», – заявляв герой у рядках, доданих до його слів про самогубство. І це робило його смерть не стільки вибаченням перед Цезарем, скільки викликом його духові:

Тож Брут завжди бореться за Свободу
(заколює себе)
Бідний рабський Рим, прощавай!
Цезарю, тепер відпочивай ...
Вбити тебе мені хотілося вдвічі меньше.[14]

З початку вісімнадцятого століття і аж до дев'ятнадцятого англомовні глядачі бачили вмираючого Брута патріотом і республіканцем, а версії на багатьох інших мовах лише наслідували цей приклад,

Втім, підлаштовування диких хащ шекспірівського оригіналу під вимоги відроджених Римлян припинилося вже наступного століття. Однією із імпліцитних і водночас експліцитних вимог ініційованого Девідом Гарріком у 1769 році «Стретфордського ювілею», наприклад, був заклик, ставитися до Шекспіра як до рідного, на щастя, малоосвіченого автора, а не європейського гуманіста, оскільки британська культура природним чином перевершує класичну. Як співалося в одній із пісень, складених Гарріком для цього романтичного фестивалю прихильників Барда: *“Our Shakespeare compared is to no man, / No Frenchman, nor Grecian, nor Roman”* («Не порівняти

[14] *Davenant W., and Dryden J.* (1719) [attributed adaptors], The Tragedy of Julius Caesar… as it is now acted… Dublin. Про цю версію та сприйняття політики Юлія Цезаря за часів Реставрації і у XVIII столітті див.: *Dobson M.* Accents yet unknown: canonization and the claiming of Julius Caesar // The Appropriation of Shakespeare / ed. Marsden J. – Hemel Hempstead : Harvester-Wheatsheaf, 1991. – P. 11–28.

нашого Шекспіра ні з ким іншим, / Ні з Французом, ні з Греком, ні з Римлянином»). Однак дехто все ж таки вважав, що шекспірівський патріотизм цілком може узгоджуватися з амбіційним прагненням представити римську минувшину як лондонське сьогодення. Критик Френсіс Джентльмен, приміром, представляючи адатований до сцени текст «Юлія Цезаря», що був опублікований 1773 року у виданні Джона Белла, нарікав, що цю п'єсу ставлять не так часто, як мало би бути, саме через те, що вона нібито не відповідає Гарріковим вимогам. Рішення, на його думку, полягає у тому, що Парламент повинен щороку замовляти виставу, а національна освітня система має виконувати накази законодавців: «Ми хотіли б, аби наші сенатори щорічно опікуватися ним [«Юлієм Цезарем»]; аби кожен знав більшу його частину напам'ять; аби його періодично ставили як в університетах, так і в кожній публічній школі. Тоді автор набуде великої шани й заслуженої слави, а публіка отримає, і ми в цьому не сумніваємося, величезну користь».[15] Називаючи членів парламенту «сенаторами», Френсіс Джентльмен ясно натякає на те, що фінансування постановок повчальної трагедії стосувалося б не тільки Шекспіра, але й Риму. Десятьма роками потому його підтримає головний наступник Гарріка як шекспірівського актора-режисера – Джон Філіп Кембл (1757–1823). Він залишається одним із небагатьох британських акторів, що писали латинські вірші, а його кар'єра в якості керівника королівських театрів «Друрі Лейн» (1788–1801) та «Ковент-Гарден» (1803–1817) значною мірою була присвячена тому, щоб продемонструвати у сценічному мистецтві й архітектурі, що патріотичність Шекспіра і претензія на те, що він є справжнім спад-

[15] Bell's Edition of Shakespeare's Plays… With Notes Critical and Illustrative; By the Authors of the Dramatic Censor. 9 vols. / [Gentleman F., ed.]. – London : Bell, 1773-1774. – V, Julius Caesar. – P. 3.

коємцем Риму, – речі цілком сумісні. У ті часи, коли Лондон, як завжди, протистояв у культурному змаганні з Парижем, Кембл використовував римські п'єси Шекспіра як знаряддя для декласицізації неокласиків, намагаючись зрівняти авторитет Шекспіра і Рима та побудувати свій театр як міцну контрреволюційну національну інституцію.

Найбільшими розчаруваннями у кар'єрі Кембла, зрештою, стали заборони «Юлія Цезаря» і «Коріолана» після страти французької монаршої сім'ї у 1793 році, аби шекспірівське зображення бунтів і вбивств не стало заразним для буйних лондонських театралів.[16] Навіть якби Кембл і не відчував ненависті до Французької революції, то й тоді згаданих подій йому було б достатньо, щоб відмовитися грати Кая Марція до 1805 р., а Брута – до 1812 р. Однак, навіть переживаючи страшний стрес, Кембл не втрачав можливості ствердити статус Ковент-Гардена як рівновеликий статусу Форума. Зокрема, коли у 1808 році його театр згорів, він нарікав у найкращій трагічній манері: «З усього цього величезного скарбу тепер нічого не залишилося, окрім АНГЛІЙСЬКОЇ ЗБРОЇ над входом у театр та РИМСЬКОГО ОРЛА, що самотньо стоїть на ринковій площі!»[17]

Ця пожежа, однак, надала Кемблу нову можливість виразити своє бачення національного театру, як такого, що мав би одночасно залишатися вірним Шекспірові та сприяти власному самоототожненню зі шляхетними римлянами. Він запросив архітектора Роберта Смірка, аби той створив справжній храм драматичного мистецтва, з портиком, колонами та рельєфними зображеннями, надихаючись фризами Парфенону, які саме в той час

[16] Про Кембла і римські п'єси див.: *Dobson M.* John Philip Kemble // Great Shakespeareans / ed P. Holland. London: Continuum, 2010. – Volume II: Garrick, Kemble, Siddons, Kean. – P. 55–104.

[17] *Boaden J.* Memoirs of the Life of John Philip Kemble, 2 vols. – London : Longman, 1825. – Vol. 2. – P. 516.

вивозилися до Лондона.[18] Класичне минуле вкотре приїжджало як примусовий подарунок Лондону. Лі Гант, що був присутній на відкритті театру, описав нову будівлю як «класичну й розкішну в усьому», приділивши у своєму коментарі найбільшу увагу саме її тематичному інтер'єру: іонічні імітаційно-порфірні колони над великими сходами, бронзові світильники у грецькому стилі на триногах, копії відомих класичних статуй у фойє та нова статуя Шекспіра (авторства Россі) у вестибюлі. Особливо його втішила декоративна завіса на сцені, що була покликана узгодити класицизм із духом окремих сучасних національних канонів. «Її оформлення, – як зауважував Гант, – відповідало класичному стилю та включало присвячений Шекспіру храм, зображений у перспективі таким чином, що погляд наближався до нього крізь два ряди статуй засновників драматургії різних народів – Есхіла, Менандра, Плавта, Лопе де Веги, Бена Джонсона, Мольєра та ін.»[19]

Попри усі сподівання на августіанський мир, ця будівля понад 100 ночей поспіль буде ареною безладдя, оскільки вільнонароджені британські театрали дуже образяться, коли глядацький зал Кембла, розширивши простір для приватних бенуарів аристократів, підвищить ціни на вхід до зменшеного партеру для простолюдинів.[20] Та щойно пил розвіється, Кембл здійснить свої кульмінаційні шекспірівські постановки – довгоочікуване відновлення «Юлія Цезаря» (1812) та нову переробку «Коріолана» (1811).

В обох виставах в якості мармуру Кембл використав шекспірівську римську цеглу, замовивши величезні

[18] Ці скульптурні зображення збереглися досі, будучи вбудованими у фасад Ковент-Гардена – нинішнього Королівського оперного театру.

[19] Leigh Hunt's Dramatic Criticism, 1808–1831 / eds. Houtchens L.H., Houtchens C.W. – New York : Columbia University Press, 1949. – P. 26–27.

[20] Див.: *Baer M.* Theatre and Disorder in Late Georgian London. – Oxford : Clarendon Press, 1992.

декорації, що зображали досконалий, супер-римський Рим із спорудами в стилі епохи Августа, а то ще й більш пізніх часів, набагато пізніших за ті події, що були драматизовані Шекспіром. Елегантно розгортаючись на фоні штучно-мармурового міського пейзажу, багатолюдні сцени спектаклю засліплювали глядачів Ковент-Гардену. Вихід Цезаря у другій сцені «Юлія Цезаря» супроводжували 106 акторів, які залишали її через повномасштабну тріумфальну арку, а у Віщуна був свій власний вівтар із священним полум'ям. Перед самим вбивством весь Сенат засідав у Капітолію, а Цезар сидів на троні між священиками, лікторами й охоронцями; згодом Капітолій був замінений на такий же розкішний і велелюдний Юліанський Форум. Таким самим було й ставлення до більш раннього Риму «Коріолана», як засвідчують Годжкінсові малюнки 1811 року, що зберігаються у Британському музеї.[21]

Ідеологічна складова останньої постановки стала ще виразнішою, коли Кембл обрав саме «Коріолана» (з короткою п'єсою Гарріка про свій власний ювілей у якості дивертисменту) головною подією 23 квітня 1816 року. Отже, двохсоту річницю з дня смерті національного поета Британії Кембл відзначив виконанням ролі, яка стала його візитівкою, зігравши героя, що був занадто римським навіть для самого Риму. Кембл сам кинув

[21] Про ці постановки див.: *Ripley J.* ‘Julius Caesar’ on Stage in England and America, 1599–1973. – Cambridge : Cambridge University Press, 1980; *Ripley J.* ‘Coriolanus’ on Stage in England and America, 1609–1994. – Cranbury, NJ : Associated University Presses, 1998. Рецензенти «Юлія Цезаря» і «Коріолана» відзначили й високо оцінили платонічний підхід Кембла до зображення міста та до самого драматурга. Згідно з *Bell’s Weekly Messenger*, у «Коріолані» Кембл «заглибився у задум поета і представив нам римлянина таким, яким його зміг би змалювати, приміром, Вергілій. Важко уявити щось більш величне. Це була епічна картина – не того, яким насправді був Рим, і не того, ким був Коріолан, а того прекрасного ідеалу Рима і Коріолана, який існував в уяві Вергілія, Шекспіра і містера Кембла». Bell’s Weekly Messenger, June 29, 1817.

виклик натовпу, і тепер його особистий авторитет як актора-постановника, вага його театру як святині національної культури, претензії Великобританії стати новим Римом, а також значення Шекспіра як національного поета були вдало пов'язані з фігурою Кая Марція Коріолана.[22] Після перемоги під Ватерлоо минув лише рік: Французька імперія і театр «Одеон» знову повернулися і розвіювали її дух.

Навіть тоді, коли Кемблового Кая Марція вбивали вольськи, Шекспір проголошував пришестя *Pax Britannica* (Британського миру). Поза сценою ті почесті, які Кембл змушений був надавати Коріолану, мали б сподобатися реальному прототипу цього римлянина Герцогу Веллінгтону – переможцю, бійцю правого крила прихильників Шекспіра, вшанованому найкращою неокласичною статуєю Лондона «Ахілл Вестмакотта» (*Westmacott's Achilles*) і, врешті-решт, винагородженому посадою прем'єр-міністра.

Вашингтон, округ Колумбія, 1865

Тут маємо місце для чогось більшого, ніж побіжна згадка про те, що до кінця XIX століття очевидне ототожнення Лондона Кембла з Римом Шекспіра поширилося ще далі на захід. «Юлій Цезар» став ключовим текстом для США після того, як декілька місцевих газет 2 грудня 1773 року підняли громадян Бостона проти податку на чай словами «Друзі, брати, земляки ...». Забудова американської столиці кінця XIX століття дивним чином нагадувала одну із сценічних декорацій Кембла, грандіозне архітектурне втілення химерних неокласичних будівель, разом із невеликою кількістю згадок про секс, допома-

[22] З цього приводу див.: *Poole A.* Relic, pageant, sunken wrack: Shakespeare in 1816 // Celebrating Shakespeare: commemoration and cultural memory / eds. C. Calvo and C. Kahn. – Cambridge : Cambridge University Press, 2015. – P. 57–77.

гало «Юлію Цезарю» почуватися по-домашньому на сторінках навчальних програм американської вищої школи. Шекспірівський вимір у Вашингтоні, з його власною реінкарнацією Сенату, стане ще більш помітним у 1932 році, коли прямо на Капітолійському пагорбі буде побудовано Шекспірівську бібліотеку Фолджера. Уздовж стіни бібліотеки, яка безпосередньо дивиться на сусідній Капітолій, розташовано дев'ять рельєфних панелей із зображеннями сцен із п'єс Шекспіра, причому на одній із центральних панелей, що в даному контексті видається цілком природним, представлено вбивство Цезаря. Ролі Антонія і Брута, до речі, вважалися центральними в американській театральній традиції ще з часів Едвіна Форреста – славнозвісного Антонія тієї доби, коли вбивця Лінкольна Джон Вілкс Бут і шекспірівський Брут привертали увагу як на сцені, так і поза нею. У контексті цієї статті можна пошкодувати, що в ніч убивства Лінкольн вирішив відвідати не «Національний театр», а іншу вашингтонську будівлю – драмтеатр Форда, і що п'єсою, яку він дивився, був не «Юлій Цезар».[23] Лінкольн, звісно ж, аж ніяк не був останнім президентом, якого порівнювали з Цезарем, і сучасний стан справ у США давав постановникам Шекспіра чимало шансів для драматизації вбивства ще задовго до успіху вистави Юстіса у 2017 році.[24]

Цей американський вимір в історії п’єси дозволяє глибше зрозуміти румунську постановку Пітера Шнайдера у 2016 році, а також зовсім іншу історію Шекспірового Риму в національних театрах Східної Європи, до яких ми маємо звернутися далі.

[23] Звичайно, дуже шкода, що Лінкольна взагалі було вбито.

[24] Про «Юлія Цезаря» в США див. також: *Dobson M.* ‘Let him be Caesar!’// London Review of Books, 29 (15). – 2007. – August 2. – P. 15–17.

Рига, 1900

Щось подібне до трюку Кембла, який створив шекспірівський неокласицизм на противагу французькому, сталося і в Німеччині, де «Юлій Цезар» був першою шекспірівською п'єсою, повністю перекладеною у 1741 році, і де римські п'єси посідали чільне місце в шекспірівському репертуарі театрів з часів Герцога Саксен-Мейнінгена і аж до Брехта, Гайнера Мюллера й далі.

Однак, перш ніж повернутися до Шнайдера і Стретфорда, я хочу навести два несхожі між собою європейські приклади, коли постановки римських п'єс Шекспіра на національних мовах мали зовсім іншу валентність. У першому випадку вони спрямовувалися не проти Франції, а проти Німеччині та Росії, натомість у другому – насамперед проти турків і Австро-Угорщини. У Європі, як ми уже з'ясовували, зростання національної свідомості разом із поширенням перекладів відбувалося в різні часи, тобто Шекспірівський канон був зміщений у часі. У Німеччині, приміром, Шекспір більше належить Просвітництву та «Бурі й натиску», аніж Тюдорівській добі; у Франції Шекспір – романтик, а в Британії він, разом з іншим, залишається у центрі тривалого протистояння між егалітарною і консервативною модифікаціями національної культури, яке розпочалося ще у театрі Кембла. Натомість у Східній та Центральній Європі Шекспір здебільшого сприймався як радикальний романтичний націоналіст, а після 1848 року – року національно-визвольних рухів і «Маніфесту комуністичної партії» – його п'єси навіть потрапили до масової культури. Іноді там цілі національні театральні заклади створювалися так, ніби вони мали служити «спільним амвоном», з якого Цинна і Касій вигукували б: «Свобода! Воля! Тиранія вмерла! ... Свобода, воля і рівність!» (III.i.76, 80).

У Ризі – тодішній провінції Російської імперії – тривалий час урядували німецькомовні поміщики, тож

перекладання Шекспіра на латиську мову, що вважалася мовою неосвічених селян, завжди виглядало як сміливий політичний акт. До 1890 року в місті було два справжніх театри: один – для освіченої німецькомовної публіки, інший – для освіченої російськомовної публіки. Для латишів там ще донедавна був лише один клубний театр для розваг, більше схожий на сарай. Та велична неокласична будівля, що раніше була німецькомовним театром, сьогодні належить Національному театру опери і балету Латвії. До наших днів над аркою авансцени збереглися скульптурні портрети чотирьох великих класиків німецької драматичної традиції, які попарно дивляться один на одного: Гете і Шиллера, Шекспіра і Вагнера. До 1910 року німецький театр серйозно суперничав із чудовим російськомовним театром, побудованим у стилі модерн. Це змусило конкурентів зобразити барельєфні профілі Мольєра і Шекспіра на боковій стіні свого театру, аби продемонструвати зв'язок російської драматичної традиції із європейською драматургією. Згадані профілі, до речі, й сьогодні пильно вдивляються у водостічні труби. Як стверджує латвійська емігрантка Лаура Райдоніс-Бейтс, протягом першого десятиліття XX століття ці два театри змагалися один з одним, майже одночасно ставлячи «Гамлета», а згодом з’явився також і місцевий латиськомовний «Гамлет». Першою ж п'єсою Шекспіра, поставленою національною мовою, тут, як і в деяких інших європейських країнах, був «Венеціанський купець» (1884) – напіваматорська вистава з музичними вставками, яку в 1888 році було відновлено. Невдовзі націоналісти взялися за трагедії та поставили у 1900 році «Юлія Цезаря».

Як і в багатьох попередніх випадках, симпатія постановників цієї вистави була явно на боці змовників, які протиставлялися не тільки самому Цезарю, але й похідним від його імені «Кайзеру» і «Царю». Корисна

підказка стосовно того, як треба розуміти тогочасні постановки Шекспіра у Ризі, міститься в передмові перекладача: «Рим із самого початку був селянською державою: його мешканці займалися майже виключно землеробством і тваринництвом … Їхнє житло (як і наше) – це прості глиняні хатинки з солом'яними дахами… Селяни складали ядро народу. Вони звикли до важкої фізичної праці, ... вони пишалися своїми громадянськими правами і тому мужньо боролися з ворогами вітчизни. Велика нерівність між кількома заможними господарями й більшістю населення не могла довго тривати …».[25] І коли, нарешті, було повалено владу цезареподібних володарів, театр Шекспіра виявився готовим до тріумфу селянства. У 1918 році, скориставшись крахом царської Росії та поразкою Кайзера, Латвія остаточно проголосила себе незалежною республікою під час церемонії, що відбувалася на балконі російськомовного театру після того, як у його круглому барі була підписана конституція.

Отже, на цьому театрі нині висить табличка, яка називає його не тільки рідною домівкою національної драми, а ще й місцем народження Латвійської держави. Керівництво театру, до речі, впоралося з цим преєктом між постановками адаптації «Приборкання норовливої» на головній сцені. Цей колишній російськомовний театр став з того часу латиськомовним Національним театром Латвії. Або, принаймні, є таким сьогодні. Проблеми почалися тоді, коли колишні імперські господарі латишів зі сходу, увірувавши у власну визвольну місію, ще з більшим завзяттям знову взялися хазяйнувати в Латвії. Відомий у країні модерністський актор і режисер Едуард Смілгіс, який зіграв у 1922 році надзвичайно експресіо-

[25] *Adamovics F.* Julijs Zesars (Riga, 1897), 4-5 / tr. and qtd. Raidonis Bates. L. (1998), Shakespeare in Latvia: the contest for appropriation during the nationalist movement, 1884–1918 (PhD, University of Chicago). – P. 60-61.

ністського Гамлета, був змушений залишити театральну сцену, коли в Ризі поступово встановилася радянська влада. Але ще перед тим він зробив останнє публічне попередження про загрози, яких можна очікувати від найближчих друзів. У 1934 році Смілгіс за власним перекладом поставив «Юлія Цезаря» у театрі «Дайлес», обравши собі роль не Брута чи Кассія, а саме Цезаря.[26]

Румунія, 1844–2016

Останні мої приклади будуть стосуватися східноєвропейської країни, що має не менш багату і буремну історію шекспірівських постановок, пост-романтичної національної держави, яка своє горде класичне спадкоємство проголошує у самій назві – Romania. Непомірно велика неокласична лоджія та вхід до центрального бухарестського відділення готелю «Новотел» – це все, що залишилося від столичного національного театру (1852 р.), який перетворився на руїни під час бомбардування у 1945 році. Тут також Шекспір із самого початку сприймався як почесний національний поет: у 1860-х роках у театрі вже ставився «Гамлет», хоча першою п'єсою Шекспіра, опублікованою в перекладі на румунську, був «Юлій Цезар» (1844 р).[27]

[26] Про Шекспіра в Латвії див.: *Zeltina G.* Sekspirs ar Baltijas akcentu. – Riga : Latvias Universitate Literaturas, Folkloras un Masklas Instituts, 2015. Ризька трупа залишалася престижною і за радянських часів, кілька її представників знімалися у шекспірівських екранізаціях Григорія Козінцева. Задовго до війни деяким євреям, які мешкали на території нинішньої Латвії, на їхнє щастя, вдалося втекли за кордон – тож Британія, а зрештою і Стратфорд, отримали від діаспори частинку латвійського театрального ренесансу в особі Пітера Брука, народженого в Лондоні латвійськими єврейськими емігрантами.

[27] *Cinpoes N.* Shakespeare's 'Hamlet' in Romania, 1778–2008. – Lewiston, NY : Edwin Mellen, 2010. Я дуже вдячний організаторам заходу *«Shakespeare in Romania, Shakespeare in Lume»* в Румунській національній академії (квітень 2016 р.) за те, що вони ознайомили мене з цією книгою.

За часів комунізму після другої світової війни Румунія вважала себе законним спадкоємцем надбань Римської республіки, народного театру епохи Відродження та марксистсько-ленінського вчення, тож у 1973 році замість зруйнованого бомбардуваннями театру XIX століття у самому центрі Бухареста було побудовано величезну бетонну споруду – один із найбільших у світі національних театрів, який має щонайменше в чотири рази більшу площу сценічного простору, ніж його колега в Лондоні, і до того ж, у нього на даху розташований відкритий амфітеатр розміром з Епідавр.[28] Попри те, що репутаційні здобутки румунських політичних керівників вимагали постійного колообертання бюстів між фойє театру та підземними сховищами, одна скульптура завжди залишалася центральною – бюст Шекспіра (поета народів світу), створений Дімітре Пачуреа. Протягом 1980-х років саме Шекспір домінував у репертуарі театру, а також посідав чільне місце у всій колосальній будівлі, оскільки диктатор Чаушеску додав до її фасаду декілька тонн структурно недоречних бетонних романських арок у стилі модернізму, аби гармонізувати театр із своїм улюбленим амбітним архітектурним проектом – Палацом парламенту. Обидві будівлі стали монументами водночас і римлянам, і прогресу.

Тим часом, Чаушеску все більше робився схожим не на Брута, а на Цезаря, або ж, навіть, на Клавдія. У відомій постановці «Гамлета» 1985 року, яку влада безуспішно намагалася заборонити, Клавдій і Гертруда з усією очевидністю нагадували президента Румунії та його

[28] *Примітки перекладача;* Эпида́вр (др.-грец. Ἐπίδαυρος, греч. Επίδαυρος) — древнє місто в Греції, розташоване на північному сході Пелопоннеса, на східному узбережжі Арголідського півострова. За часів античності був центром невеликої області Эпідаврії. Відомий руїнами древнього театру і храмом Асклепія.

першу леді.[29] А найвідоміша репліка Гамлета, яку виголосив актор Іон Карамітру (*Ion Caramitru*), що грав роль Принца, пролунала не як слова з цієї п'єси, а як заклики з громадських трибун після вбивства в «Юлії Цезарі». У грудні 1989 року з танку на Університетській площі в Бухаресті ці слова кричали в телевізійну камеру новин у прямому ефірі: «Чаушеску втік! Ми вільні, ми перемогли! З нами Бог! Не стріляйте! Приєднуйтесь до нас!». Карамітру – один із небагатьох політиків, що не співпрацювали з попередньою владою, – був призначений на пост міністра культури у першому посткомуністичному уряді: однак через деякий час він повернувся з уряду до Шекспіра і тепер працює режисером у Румунському національному театрі в Бухаресті, зовнішній вигляд якого він з любов'ю відновив до жорстокої чистоти дочаушесківських часів.

У наступні місяці після румунської революції 1989 року Карамітру відновив свого «Гамлета», поставленого у 1985 році, та гастролював із ним по всій Європі. Втім, найвідомішою поза межами Румунії шекспірівською виставою все ж таки залишається постановка однієї з римських п'єс, у якій мало віри в прогрес і доцільність відродження класичної цивілізації. 1992 року в Крайові Сільвіу Пуркарете (*Silviu Purcarete*) поставив «Тіта Андроніка» – п’єсу, дія якої відбувається у комбінованому Римі, де політичні інституції ранньо-республіканської доби та епохи розквіту імперії нібито співіснують у часі з варварськими вторгненнями періоду пізньої античності й, навіть, із фантастичним зруйнованим абатством постреформаційних часів. Як сценарій «Тіт» завжди збув поза часом: він один здатний зберігати візуальний слід ранньої історії, яка сама по собі є анахронічною, адже в наративі цієї п’єси два різні епізоди поєднуються

[29] Про «Гамлета» в Румунії див.: *Cinpoes N.* Shakespeare’s ‘Hamlet’ in Romania, 1778–2008. – Lewiston, NY : Edwin Mellen, 2010. – P. 137–211.

настільки ж легко, як зображений у ній одяг поєднує елементи класичного, середньовічного і єлизаветинського періоду. Вистава Пуркарете у 1992 році, втім, перенесла всіх своїх персонажів у єдине травматичне й невідворотнє сьогодення. Жахливі події, свідками яких ми стали, відбувалися у просторі між лікарнею і концтабором, що з усією очевидністю нагадувало психіатричні клініки-в'язниці, за допомогою яких щойно повалений режим Чаушеску боровся з політичним інакомисленням. У п’єсі «Тіт Андронік», схоже, історія не рухається вперед у найкращі часи: Рим – це позачасові хащі з тиграми, ми не маємо жодної єдиної загальноприйнятої точки зору в програмі історії стародавнього світу, а документальні пам’ятки класичної цивілізації, на кшталт поезії Овідія, схоже, й існують лише для того, щоб їх відновлювали у вигляді страхітливих варіацій. Такий підхід, напевно, використаний у постановці Пуркарете для того, щоб пробудити колективне почуття жаху і сорому. Румунія кінця XX століття, як показано в п’єсі, справді була реінкарнацією Риму, і саме це, власне, й викликало тривогу.

Особливо вражає те, що у 2016 році, аби відзначити 400 років з дня смерті Шекспіра, той самий театр змушений був запросити Пітера Шнайдера (американця, найбільше відомого своєю співпрацю з *Disney Pixar*) для постановки найканонічнішої з усіх римських п'єс Шекспіра – *«Юлія Цезаря».* Кожен, хто очікував рожевого диснеївського оптимізму чи тріумфалізму часів закінчення холодної війни, можливо, був дуже розчарований. Виявилося, що п'єса, яка так часто використовувалася на Заході для артикулювання просвітницьких ідей, може нам показати не тільки один із вирішальних моментів на шляху із тогочасся до нашого безпечного і сталого сьогодення, але й той простір, де різні минулі часи можуть протиставлятися нашій хисткій сучасності та ще

більш непевному майбутньому. Постановка Шнайдера в Крайові врахувала цей факт, як можна судити з графіки афіш, що стосувалися розкішного модерністського фашистського Риму часів Муссоліні та широковідомої вистави Орсона Веллса.[30] Така ж естетика відчувалася і в деяких еклектичних цифрових зображеннях, що репрезентували персонажів на фоні масивних на вигляд декорацій, які, завдяки заплутаним екранним заставкам у вигляді абстрактних анімацій, постійно самотрансформувалися у щось інше, щось таке, чого жодна людина не могла навіть уявити. Костюми акторів – прості й відверто сучасні – навмисно не пов'язували виставу з певним періодом, оскільки на екранах, які іноді вказували на деталі класичного, фашистського та просвітницького Риму, спалахували також картини ряду інших тираній, інших заворушень. Тож створювалося враження, що вбивства, свідками яких ми стали, відбувалися одночасно за кожних часів і в кожній країні. Так само, як Марк Брут погодився приєднатися до змови проти Цезаря через шанобливе ставлення до заколоту Люція Юнія Брута проти Тарквінія, так і в цій виставі історія не була мертвою, а сьогодення не було вільним від неї, актори потрапляли в сільця, розставлені не тільки сценарієм із минулого, але і його проекціями. Тисячолітнє майбутнє, про яке мріяли вбивці тирана, матеріалізувалося після вбивства лише у вигляді цифрової модельованої анархії, яка не залишала ані видимих перспектив, ані шляхів порятунку. Як це відбувається на більш експліцитному рівні у «Макбеті» – п'єсі, структуру якої Шекспір ре циклює, у «Юлії Цезарі» вбивство Цезаря викривляє час, виводячи дійових осіб із будь-якої звичної послідовності подій у чистилище роздумів про минуле та повторювання. Це класика, але також і готика: репресовані

[30] Зображення цих афіш можна побачити на веб-сайті Шнайдера. URL: http://www.peterschneiderproductions.com/.

можуть повертатися, а день народження Кассія є також і днем його смерті. У постановці Шнайдера, як і колись, закривавлені мечі, здійняті змовниками над тілом Цезаря, повернулися зрештою на них самих; вбитий тиран, що був колись імператором, королем, президентом, другом, батьком чи першим секретарем партії, може повернутися у Філіппах. «Юлій Цезар» Шнайдера став взірцем ортодоксального постмодернізму, залишаючись при цьому надзвичайно близьким до сценарію Шекспіра.

Майже повсюди, 2017

Цілком можливо, що удавано римські правила граматики, за допомогою яких так багато західних архітекторів намагалися продемонструвати становлення націй, завжди передбачали подвійне тлумачення. Їхній зворотний погляд на Рим неодмінно спрямовується не тільки в майбутнє як імперію, але і в майбутнє як руїну. Сімдесят років тому національні театри в Бухаресті, Веймарі й Відні були почорнілими каркасами: і схоже, що саме в наші дні всі установи, створені безпосередньо після того катаклізму в намаганні запобігти його повторенню, руйнуються до такого ж самого стану. Відновлюючи шекспірівський Рим, ми, на жаль, пробуджуємо не тільки високі патріотичні ідеали вільного національного громадянства, але й насильство, на яке такі ідеали провокують і якому чинять опір. Хід історії, виявляється, не є невідворотною і плавною течією зі сходу на захід чи від феодалізму до егалітарної утопії. Час од часу тут і там Рим постає основоположним ідеалом західного цивілізованого порядку й прогресу, наче вічна рана, яка відкриває свої яскраво-червоні губи, щоби благати голосом Антонія. У театрі і поза ним березневі Іди завжди разом із днем битви при Філіппах: і античний Рим, і католицький Рим, і Римський договір, і Захід, і нація, і театр завжди переживають занепад.

Думається, що проміжок часу з 2012 р. по 2017 р., на який припадає сучасний бум відродження «Юлія Цезаря», краще за будь-який інший період засвідчив, що надання народові демократичних прав не обов'язково забезпечує прогресивне майбутнє, про яке ви мріяли, – тож ніколи не забувайте про відновлену гуманізовану імперію. Звісно, Шекспір, як і раніше, залишається нашим сучасником: але саме як привид Цезаря.

Переклав з англійської ***Черняк Юрій.***

УДК: 37.091.31+821.111Шек
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.11

Niagolov Georgi
(Sofia, Bulgaria)

Teaching Shakespeare through Performance for the 21st Century

Георгі Няголов. **Театральні пстановки у вивченні Шекспіра у XXI столітті.**

У статті узагальнено досвід автора, пов'язаний зі створенням та викладанням факультативного курсу «Шекспір крізь виставу» в Софійському університеті «Св. Климент Охридський». Ідея цього курсу була інспірована необхідністю прийняти та адекватно впровадити основні компетенції, рекомендовані Радою Європейського Союзу у 2006 році (затверджені у 2018 році) в галузі англістики в Болгарії. Курс має на меті ознайомити студентів із життям та творчістю Шекспіра в процесі розвитку базових компетенцій для навчання протягом усього життя. Його місією є сприяння переходу від навчанн, структурованого навколо підручника і вчителя, до проектного навчання, яке винагороджує творчість та ініціативу і відповідає новим очікуванням, актуальним у XXI столітті. Цей перехід особливо актуальний у сучасних умовах, коли глобальні виклики випробовують на міцність гуманістичні цінності нашої цивілізації, що виявилась непідготовленою до негативних наслідків технологічного прогресу. У статті автор окреслює еволюцію загального дизайну цього курсу, а потім розмірковує про декілька компетенцій в контексті трьох історій, взятих із практики реалізації курсу. На думку автора, найціннішим надбанням цього позакласного проекту є те, що йому вдалося створити сприятливі умови для того, щоб студенти увійшли до «стану потоку» (термін Михайла Циксентміхалія), в якому вони були повністю занурені в процес постановки п'єси заради радості самовираження та співпраці, а не заради оцінки.

Ключові слова*: Шекспір, вистава, основні компетенції для навчання протягом усього життя, факультативний курс, позакласний проект, проектне навчання, стан потоку*

No matter how we conceptualize these changes, whether we call them *democratization*, *globalization*, *automation*, or something else, it is hard to ignore that over the last decades, on a global scale, we have seen a freer movement of persons, products, factors of production and information, as well as the displacement of human workforce from more and more jobs, which can be now performed more efficiently by machines. Although these changes have come as a result of human progress and could lead to considerable improvements in everyone's quality of life, the effects we have observed so far seem predominantly negative. Surging waves of migration and global challenges are putting to the test the humanist attitudes and enlightenment values of developed societies. Globalized markets and automation are bringing to big corporations staggering profits, which are not used equitably to offset the harms of production on the environment and on society. The increasingly open access to information is undermining the institutions, which until now have guaranteed the truth, and is creating a favourable environment for unprecedented mass manipulation and disinformation.

It is important to understand that these negative effects are not a direct consequence of the changes themselves, but of the general unpreparedness for them, which is manifested in various forms – from passively allowing others to abuse the new opportunities, to actively trying to put a spoke in the wheel of progress by turning to isolationism, protectionism, national populism, anti-liberalism, etc. Therefore, since the 1990s international organisations, such as UNESCO, OECD, P21, the Council of Europe, the European Union, have striven to formulate a clear idea of what education is needed for everyone to function optimally, both as a worker and as a citizen, in this new global situation. The results of this effort are more and more detailed frameworks of learning objectives conceptualised as competences – syntheses of

knowledge, skills and attitudes (or values). These frameworks can be used by national governments and educational institutions when developing policies, management strategies, programmes, syllabi, etc.

Notwithstanding the structural and terminological differences between these frameworks, in essence they are very similar. As a European Union Member State, pooling capacity in common policy areas, participating in joint research and before long also in joint education initiatives, a reasonable choice for Bulgaria would be to adopt and implement adequately the framework of Key Competences recommended by the Council of the European Union in 2006 and restated in 2018. The framework proposes the following basic competences for lifelong learning: literacy competence, multilingual competence, mathematical competence and competence in science, technology and engineering, digital competence, personal, social and learning to learn competence, citizenship competence, entrepreneurship competence, cultural awareness and expression competence[1]. Instruction in Bulgaria, however, both at school and university level, is inherently focused on memorization and reproduction of approved information, it is textbook and teacher centred, and as a rule rarely rewards creativity. As a result, most students become entrenched in the role of passive learners early on and disengage gradually from the education process. If they develop 21st-century skills, competences and attitudes, it is mainly as an extra-systemic, therefore random and unmeasured, by-product, or even as a counterculture to their experience of formal education.

Clearly, the transition from this situation to alignment with the new expectations of purpose, quality and relevance of the 21st century is not an easy task. Led by the understanding that sharing is caring, I report in this paper on

[1] Council Recommendation on Key Competences for Lifelong Learning, COM (2018) 24.

my attempts to create an elective course on a traditional academic topic, Shakespeare's drama, aimed prevalently at engaging students and developing 21st-century competences. Project-based and performance-based pedagogies as well as the relative academic freedom instructors enjoy when teaching at the university level in Bulgaria are important ingredients in the mix. Below I will outline the evolution of the overall design and then offer my thoughts about several 21st-century competences in the context of three stories taken from the actual implementation of the course.

Overall design

The pilot version of the course was conceived as an extracurricular project in 2011. Students from all year groups were encouraged to audition and participate on a voluntary basis. We got together in the beginning of the summer semester and planned thirteen creative workshops around a single Shakespeare play – *Love's Labour's Lost*[2]. First, students had a crash course in Shakespeare and his work by watching and discussing with me Michael Wood's documentary *In Search of Shakespeare* in an informal atmosphere over tea and biscuits. Then, each one went to the library, found authoritative sources, researched and presented to the group key aspects of Elizabethan and Jacobean theatre. Afterwards, students read carefully the text of the play on their own and then had five close reading sessions with me, one for each act, during which they were encouraged to take notes of everything about the play that they found curious or important. Next, they put to use all the knowledge they had gathered until then to devise a production concept for the play and in a subsequent session to adapt the text to this concept. Finally, there were creative rehearsal sessions during which

[2] Naturally, the choice of the first play was not accidental. As the overarching objective of the project was to rethink education, it was only logical that we would do the only Shakespeare play that explores the same topic.

students experimented with different roles, staging solutions, stage properties, costumes, visuals, music. By the end of the summer semester, we had a production concept, an adapted play text, and we knew how the roles will be distributed, so during the summer holidays students could take some time to learn their lines. We resumed our work in October with weekly rehearsals which led to a premiere just before the Christmas break. The performance was planned to coincide with the international conference in honour of Bulgaria's foremost Shakespeare scholar Prof. Dr. Alexander Shurbanov and became one of the highlights of the event. By the end of the project I presented the learning outcomes and argued that during its course students developed not only a sound understanding of Shakespeare and his work, which could be tested by the assessment methods traditionally used at our institution, but also transferrable skills, such as collaboration and entrepreneurial skills, leadership, problem solving, grit, critical and analytical thinking, literacy and language learning, digital, media and cultural literacy, creativity, which were much more problematic from the point of view of assessment[3].

In 2012 I was invited to transform the extracurricular project described above into a course which would meet the administrative requirements for inclusion in the official curriculum of the B. A. programme in English and American Studies. A number of questions emerged. Could a theatre workshop award credits for studying English literature? What about students unable or unwilling to act on the stage? Could there be an elective course that would be open to students from all year groups? Would it be productive to make all students participate in the performance to obtain a grade?

[3] Georgi Niagolov. *Labours Lost or Labours Won? Teaching Shakespeare through Performance at Sofia University* was published in *The Peregrinations of the Text: Reading, Translation, Rewriting (Essays in Honour of Alexander Shurbanov).* Eds. E. Pancheva et al. Sofia: Sofia University Press, 2013.

What would be the criteria for assessment? Is there any possibility to account for the transferrable skills? What if students didn't manage to realise the performance? Would this invalidate the learning outcomes of the course? Would formalizing the creative process kill the genuine student engagement and creativity the extracurricular project managed to generate?

After some consideration, I realised that the most valuable asset of the extracurricular project was that it managed to create the right conditions for the students to reach a state of flow, to adopt Mihaly Csikszentmihalyi's term[4], a state in which they were completely involved in doing something for its own sake. They accepted the challenge, gained ownership of the project, and joyfully indulged in the current of their individual and collective creativity, readily learning whatever was necessary to achieve their goal. If this feature of the project was lost in the process of alignment with the formal requirements and capabilities of university education, in my view, that would render meaningless the very existence of such a course.

Admittedly, the state of flow depends on the constellation of many factors, some of which are difficult to control, however, the major ones can be identified and reproduced. First, the state of flow requires a substantial challenge. Enough students must be enthused by the idea of performing Shakespeare on the stage in front of an audience. As this cannot be expected of everyone, a course that raises such a challenge can only be elective. Second, the state of flow relies on genuine student engagement. This cannot be achieved without the right mix of freedom and responsibility. Students need to understand and accept the responsibility for the fate of the project. They should be free to commit or quit at any time. They should also be free to negotiate, decide and

[4] Csikszentmihalyi, Mihaly. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper and Row, 1990.

modify as a group every aspect of their collaborative enterprise. They should be even free to fail, without any negative academic or social consequences. Their responsibility should come from everyone's sense of ownership of the project and his or her respect for the work of the others. From the point of view of educational design, this means that at least part of the whole course must remain entirely voluntary, unaffected by any aspiration to grades, credits or any other benefit. Third, the state of flow depends on the balanced, equally high levels of challenge and competence. A high level of challenge combined with a low level of competence results in anxiety. So, in order to avoid this, we need to dynamically support the increase of competence. This project consists of two discernible phases that require different sets of competences. There is a preparatory phase working toward the creation of a production concept and adapted play text, which requires better understanding of Shakespeare and his work, Elizabethan and Jacobean theatre, the chosen play in terms of language, context, production and critical history. Depending on design, this can include a number of 21st-century competences – research competence, analytical thinking, language literacy (in a foreign language), critical, multimodal and digital literacies, cultural competence, communication and collaboration skills, creativity and innovation, etc. There is also a production phase which calls for organization, time management, entrepreneurial, leadership and social skills and competences, as well as specific theatrical skills, such as vocal, physical and acting skills, using lighting, video, sound technology, designing and crafting the stage set, costumes, properties, music and special effects, etc. The set of skills and competences pertaining to the first phase can be effectively supported at our languages department, while for those connected to the second one there is a need for collaboration with theatres, theatre schools and professionals.

Based on these considerations, I proposed a thirty-academic-hour, one-semester elective course, open to B. A. students of all year groups. The big challenge of staging a Shakespeare play in the original language is posed in the very beginning, but it is accompanied by a clear explanation that the work toward this goal extends beyond the scope of the course, that there are two phases: preparation and production, that the course only covers the former, while the latter is entirely voluntary and extracurricular. The course consists of fifteen weekly workshops – five of them are dedicated to gaining contextual knowledge about Shakespeare, his times, his work, Elizabethan and Jacobean theatre; five are devoted to close reading of one Shakespeare play chosen by the students, its critical reception, production history; and five are set aside for creative laboratory work on the production concept, adaptation of the text, experimenting with roles and other staging solutions. Students are encouraged to collaborate in the classroom and also in the virtual learning environment of the university. Students' participation in the course is assessed on the basis of two assignments: an independent research assignment connected with the contextual and textual workshops, and a creative contribution assignment connected with the creative laboratories. The research assignment develops the capability to identify and use high-quality scholarly sources, textual but also in other media, extract relevant information, understand and communicate it, as well as to do first-hand analysis of the text of the selected play and share the finding with the others in the group. The creative contribution can take any form: original text, photograph, drawing, model, costume, music, video, choreography, live performance, so long as it is accompanied by a detailed explanation of how it has been informed by the contextual and textual workshops and how it contributes to the final collaborative outputs of the course – the production concept and the adapted play text. In the end of the course

students decide whether they would like to move forward with the production phase. Out of the eight runs of the course, so far, students have chosen to continue the project six times.

The voluntary production phase takes place during the following semester. At Sofia University we are lucky to have a small, but fully equipped, theatre hall. This is the most obvious rehearsal and performance space that we can use under a gentleman's agreement and in coordination with the student's theatre and university authorities. Depending on the nature of the production concept, we can identify our other needs. So far, we have collaborated on a voluntary basis with the Sofia University Theatre-Laboratory "@lma @lter", the National Theatre, the National Academy of Theatre and Film Arts, the British Embassy in Bulgaria, The British Council as well as professionals, in their individual capacity, working in various creative industries – theatre, choreography, video production, sound recording, illustration and design, media and marketing, advertising, etc. The role of the instructor in this phase is to support students and facilitate the collaborations, encounters, experimentation, rehearsals, etc. Rehearsals usually take place once a week, but towards the end of this phase the work of the students typically intensifies. Nevertheless, at any point in this process students may decide to not do the final performance. Out of the six times the project continued towards the production phase, so far, there have been four performances.

21st-century competences

One of the main problems of competence-based education is that competences are complex constructs of knowledge, skills and attitudes, which are dynamic, interconnected and stretch far beyond the limits of a single project, course, programme or institution. They depend on a large number of factors, from the personal life histories of students to cultural environment, collective narratives and

belief systems. Therefore, it is easier to design a pedagogical situation that creates favourable conditions for developing competences, than to prove that it does. Reliable assessment of competences has been a hotly debated issue for some time now[5]. In my view, the complex nature of the problem requires a complex solution. If the development of competences is a systemic concern, then their assessment must also be a systemic endeavour. This endeavour would stretch over the lifespan of each learner integrating quantitative data and qualitative information in a structured form that would allow analysis. Ideally, through this analysis we can track the development of knowledge, skills and attitudes, as well as deduce the added pedagogical value of individual educational projects and modules. For now, however, we must make do with narrative testimonials. In the following part of this paper I will tell four stories that hardly exhaust the topic, but still provide more concrete illustration of how I think teaching Shakespeare through performance enables the development of 21st-century competences.

Literacy and multilingual competence

During the first instance of the course in 2011, after many students came and went from the project, we realised that only seven students (six girls and one boy) were willing to participate in the production phase of our adaptation of Love's Labour's Lost. At the same time, there were at least sixteen essential characters in the play. We had to sit down and rethink our production concept. At this point we were reminded of our close reading sessions. We remembered our discussions about the connection between Shakespeare's play and the Elizabethan love sonnet, more particularly the sonnets of Philip Sidney. How conventionally in the sonnets

[5] See Patrick Griffin et al. *Assessment and Teaching of 21st Century Skills*. Springer, 2012.

the lady is idealised out of proportion. How in Sidney's poems the speaker follows this convention, but every now and then betrays himself and shows to the reader that he is much more fascinated with his own thoughts and feelings than with the distant perfection of the lady. How in the play Shakespeare sympathetically satirizes the infatuation of his contemporaries with the sonnet. Suddenly, we were struck by the idea that four of the girls could play both the four ladies and the four lords. The ladies would be recorded on video and projected on a big screen, while the lords would be played live on the stage. Each girl dressed up as a man on the stage would play on video the woman this same man falls in love with. To increase the cinematic experience, we borrowed elaborate theatrical dresses from the National Academy of Theatre and Film Arts, we filmed the ladies close-up and applied a sepia filter in postproduction. Then the actors had to learn how to time their cues so as to create the illusion for the audience that they were actually talking with the figures on the screen.

So far, so good. But we still had too many characters and too few actors. Again, we remembered our conversations about Elizabethan drama. How the subplot typically provides

a comic reflection of the twists and turns of the main plot, and how more serious characters have funnier counterparts in a parallel plotline. Then it would not be irrational to have the actors playing Navarre, Berowne, Longaville and Dumain to also play Armado, Moth, Holofernes, and Nathaniel. In order to distinguish between the two sets of characters, we created cartoon-face masks for the funny ones. Dull, Boyet and Mercade could easily be played by the same actor and there remained two actors to do Costard and Jaquenetta.

At face value, this is a story about problem solving, collaboration and creative thinking. Yet, what I would like to highlight here is the literacy and multilingual competence that underlies the creative thinking and the problem solving. Hardly anyone would disagree that literacy is the basis of all other learning. But what does literacy really mean today? It starts with the ability to identify and produce visual signals, connect them with sounds, and combine them into words, phrases and texts. Then goes on with the capability to understand complex texts necessary to function adequately in one's workplace and everyday life. And on with the capacity to intellectually navigate in the complex web of interpersonal, intercommunal, economic and political relations, as well as to defuse ideology and disinformation, weigh up social and cultural bias. And on, as today literacy is no longer limited to traditional texts, but extends to dealing with nonlinear, dynamic, interactive, multimodal texts conveyed via various media and the World Wide Web.

Collaborating to confront a practical problem of the production, we found ourselves in a state of flow in which everyone contributed ideas and also benefited from the ideas of the others. These ideas demonstrated unequivocally that everyone had read deeply and critically the play, in its original context and understands the context in which it was to be produced. The preparatory phase had done its work. Students had gained profound knowledge of Elizabethan

poetry and drama, cross-dressing on the stage, playing multiple roles, producing comic effects. They had identified and analysed the meaningful patterns and intricate complexities of the text. What is more, they had invigorating ideas about how to translate some of the features of English Renaissance culture and *Love's Labour's Lost* into the form of film and comics – expression modes that our contemporary multimodal culture understands better. Finally, they achieved all this – researching, communicating and creating in a foreign language they were studying.

Cultural awareness and expression competence

By 2012, in Bulgaria, it had become clear that the government, elected in 2009 with the promise to stem corruption and tackle economic inequality in the wake of the financial crisis, was not going to fulfill its promise. On the contrary, it was voraciously embezzling public and European funds, systematically betraying the public interest to favour shady capitalists. Inspired by protest movements all around the world and triggered by attempts of the government to

grant to irresponsible developers control over protected natural areas, a rising number of Bulgarian citizens took to the streets. In January 2013 the government resigned, but as no political alternative received sufficient support, the new government was the old government, which continued with a series of highly controversial moves. The straw that broke the camel's back was the placement of a person, who was obviously part of the shady side of business and politics in Bulgaria, as the head of the State Agency for National Security. Mass protests ensued and continued on a daily basis during the whole summer of 2013. Nevertheless, the government would not resign. Protests escalated and in the end of October a group of politically sensitive students occupied the main building of Sofia University calling on everyone to "wake up" and take a stand.

At the same time, in my Shakespeare through Performance class, students chose to work on *As You Like It*. Their choice made perfect sense, as we were witnessing first-hand how environmental concerns triggered reactions against political pathologies. We were watching in the news how the people of Istanbul gathered to protect a park and how this little piece of nature became a symbol of their struggle against an authoritarian regime that usurped more and more power, encroaching upon the freedom of its citizens. We were rallying in the streets day in day out to protect a beach or a mountain, but in fact what we desperately wanted was to protect the idea that there were places unaffected by moral and social corruption, places we could escape to when we felt threatened, places where we could find strength to carry on. All these sentiments reverberated in every word of Shakespeare's text while we were studying closely the characters' journey out of the Court and into the Forest of Arden during the preparatory phase. When we moved on to the production phase the university building was occupied. Some of my students and their friends were among the

occupiers. Still, we continued our work. At this point I was pretty sure that if there were a performance, it would be a very political one, and that if I were to reflect upon it later, it would be from the perspective of citizenship competence.

To my surprise, as the political tension increased in the streets and other parts of the university, it spontaneously decreased in our rehearsal space. It was replaced by an overwhelming surge of creative energy. The boys and girls who outside bravely confronted the insolent political order, policemen in riot gear, smearing campaigns in controlled media, lack of support on part of their more compliant or confused peers, came to the theatre hall to joke, laugh, dress up, dance, play and sing. The roles of Rosalind and Celia were performed by boys who sported lavish dresses on the stage. Duke Frederick spoke Early Modern English with a hilarious fake Indian accent. Phoebe was tall and supercilious, while Silvius was short and neurotic. The love story of Touchstone and Audrey was converted into a comic strip. The most memorable feature of the production, however, was the soundtrack. Students were inspired by the fact that *As You Like It* includes songs without music to them. So, they went on and composed it.[6]

It took me some time to understand what was going on, but then it dawned upon me. In the theatre hall, during the rehearsals, students had created their own version of the Forest of Arden. It was a safe place where they could play and laugh. It was their own park, their own beach, their own mountain. Just like the pastoral forest in the play, it was not an actual place in nature – it was a work of art, a cultural construct. Can culture be a place? Yes, of course. In the same way that our body needs clean water, air and sunshine, our spirit needs a nourishing cultural environment. This

[6] Everyone loved the soundtrack so much that after the performance the songs were recorded. They can be found on SoundCloud:
URL: https://soundcloud.com/georgi-niagolov/sets/ayli-2013.

environment is not limited to public theatres, opera houses, concert and ballet halls, art galleries, or reading rooms in libraries. It is an environment people can and do create everywhere they go. Why is this important? If we accept Alain de Botton and John Armstrong's explanation[7], culture and art help us remember what matters, they prevent us from losing hope, they allow us to overcome sorrow, show us our good qualities, assist us in understanding ourselves and overcoming our prejudices, re-sensitize us and save us from the habitual disregard of the good things we have around us. This was the big lesson my students learned from Shakespeare and I, in turn, learned from them.

Learning to learn competence

2014 was a Shakespeare year. The world celebrated the 450th anniversary of the Bard's birth. On the stage of the National Theatre in Sofia an ambitious production of *Hamlet* by one of the most respected Bulgarian theatre directors, Yavor Gardev, had been running for a year to both critical

[7] Alain de Botton and John Armstrong. *Art as Therapy*. Phaidon Press, 2013.

and popular acclaim. On the occasion of the anniversary and under the influence of Gardev's production, the Culture Centre of Sofia University organized a festival dedicated to *Hamlet*, which included a number of events. One of them was envisaged as a performance of the students from my course, based on Shakespeare's great tragedy, on the stage of the National Theatre, together with Gardev and actors from his National-Theatre production. This was a really tall order, especially that in order to fit in the schedule of the National Theatre, we had less time than usual to rehearse. Nevertheless, the students seemed energized by the challenge. We had a very fruitful series of workshops during which we found a way to cut out several key fragments of the enormous original text and arrange them, interspersed with some hard rock and heavy metal music, into a concise, yet atmospheric, adaptation of Shakespeare's masterpiece. Students decided to wear their favourite black clothes and rock-band t-shirts as costumes. Gothic, black-and-white images were to be projected behind the stage.

After the pleasant, creative climate of the preparatory phase, the rehearsals always come as a bit of a workout. Pronunciation of Early Modern English, articulation of sounds, the iambic pentameter, blank verse, intonation, stress, loudness, breathing, memorization of lines, stage movement, choreography – these are just some of the difficulties students run into during this part of the project. At this point they need substantial support and encouragement on part of the instructor in order to hand on. Unfortunately, after only a couple of rehearsals my six-year-old son suffered a severe case of salmonellosis and had to be taken to emergency care, where his state remained critical for days before he took a slow course to recovery. My boy needed me by his side, and I could not spare time to work with my students. They knew I was out of the game and did not know when I was coming back. They also knew that there was less than a month to the

show. I feared the project was derailed irreparably. Then I started receiving the video messages. My students had decided not the give up. They organized, scheduled their meetings, and were rehearsing on their own, sending me short videos so I could keep track of their work. A couple of weeks later we were together again, and they rocked on the stage of the National Theatre.

Hardly anyone would disagree with the idea that one of the paramount objectives of formal education is to develop the learning to learn competence of all students and so equip them for lifelong learning. On the technical side, this competence has to do with understanding one's learning needs, formulating goals, selecting resources, adopting learning strategies, being aware of the learning outcomes. Yet, there is one crucial ingredient – motivation. Students need to learn to do this on their own, at their own initiative. Admittedly, this type of motivation is a complex phenomenon. It depends on a host of factors some of which go well beyond the scope of formal education, such as one's degree of natural curiosity, socio-economic status, belief and value systems, personal life philosophy, social and cultural environment, support from the family. Sometimes these factors align serendipitously and as a result we have a small percentage of natural-born self-directed learners. The question faced by educators, however, is whether they can do something to increase this percentage.

This is a difficult question in an education culture, like that in Bulgaria, where formal learning remains teacher-directed from beginning to end. Generally, students are disciplined to jump through hoops, demonstrate compliance, memorize content, try to get good grades and pass examinations, but hardly ever are they trusted to make any important decisions in the process. This usually goes on at the university level. Setting self-directed learning as an objective of education means a paradigm shift in how we think about

teaching and learning.[8] First, we need to see teacher-directed learning as a tool, but not as an end. The end should be self-directed learning. Second, we need to understand that teacher-directed learning, if misused, can end up disabling self-directed learning. Third, we need to figure out how to use teacher-directed learning in order to stimulate natural curiosity and creativity, teach students how to think for themselves, work at their own pace, set their own goals, choose their learning strategies, assess their achievements. Eventually, we need to carefully hand over control and responsibility to them and, if everything has been done right up to this point, even if they fail in a project or two, they will still learn in the longer run.

Final remarks

In this paper I have tried to describe an approach to teaching both Shakespeare and 21st-century competences at the same time. The most useful feature of this approach, in my view, is the project that brings together a traditional academic course and an independent extracurricular enterprise. Thus, the academic rigour, thoroughness and critical analysis characteristic of formal learning enables a real-life venture, while the complete freedom of the real-life venture creates a situation of informal learning in which students can take an excursion from the teacher-directed environment, assume responsibility for the project, and develop a number of valuable competences in the process. The lack of any formal credit for the extracurricular part, both for students and teachers, is a necessary sacrifice in order to guarantee the complete freedom of the venture, including the freedom to fail. At the same time, they should also be free to seek any justified moral or material recompense for their work on any available free market.

[8] See Maurice Gibbons. *The Self-Directed Learning Handbook*. Jossey-Bass, 2008.

As for the 21st-century competences, I have limited the scope of this paper to only three stories which, in my estimation, demonstrate important effects of the approach. In fact, the experience generated from these eight runs of the course is so rich that I feel I can tell many more stories associable to every competence of the European framework, except maybe the mathematical one. On the other hand, in all honesty, I can think of no way of proving that the wholistic and largely intuitive impressions I share reflect objective truth. I know that they coincide with the feedback given by the students and other observers, but I have no idea what measurements to make in order to generate reliable data for evidence-based learning analytics. I am also not sure how such measurements would affect the overall dynamic of the project. Nevertheless, I believe that this does not diminish the value of the described approach, but rather presents a practical challenge to be resolved in the future.

УДК: 82.09(450)+338.48
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.12

Нікітюк Яна
(м. Запоріжжя)

«Нема за мурами Верони світу»: глобальна шекспіризація і Верона як столиця літературного туризму в Італії

У статті розглядається, як саме розгортається географічна шекспірізація в Італії на рівні туристичних об'єктів і споруд, пов'язаних з театральним дискурсом, а також на рівні «побутової», «повсякденної» топографії. Хоча питанням інтертекстуальних зв'язків між Італією та Шекспіром займається доволі широке коло науковців, власне шекспірівським туристичним локаціям, розташованим на території Італії, ще не приділено належної уваги.

Це дослідження є перспективним в умовах активного розвитку та продуктивної взаємодії різних потоків шекспірівського дискурсу. Детальний розгляд італійських локацій дає можливість дослідити особливості взаємовпливу уявного світу Шекспірових «італійських» творів та сучасного культурного ландшафту Італії зокрема, і Західних країн взагалі. На прикладі Верони – міста, яке завдяки Шекспіровій трагедії «Ромео і Джульєтта» набуло всесвітньої слави як символ непереможної сили кохання, – досліджується вплив розвитку шекспірівського літературного туризму на топографію і з'ясовується, як Шекспір через посередництво власних творів формує культурну пам'ять людства.

Ключові слова: *Верона, «італійські твори», італійська рецепція, топоніміка, літературний туризм, «Шекспірівські місця», італійські локуси, літературні локації, «Ромео і Джульєтта».*

Спостереження американського філософа-романтика Р. В. Емерсона: «у наш час література, філософія, і саме

мислення стали шекспірівськими»[1], висловлене ще два століття тому, не втрачає актуальності й сьогодні, адже цілком очевидною є тотальна шекспіризованість Західного канону. Сучасна культура, політичний і рекламний дискурс, повсякденне мовлення просякнуті шекспірівською інтертекстуальністю. Дійсно, Шекспірове слово, його думка – це той горизонт, поза який, за Р. В. Емерсоном, «наш сьогоднішній зір не сягає».[2] Всеосяжність генія Шекспіра не потребує доказів, наголошу український компаративіст Ю. І. Черняк, зазначаючи: «Масштабність постаті Великого Барда та його вплив на розвиток світової культури, дають підстави говорити про існування такого соціокультурного феномену як шекспірівський дискурс».[3] Цей дискурс відіграє значну роль у розвитку цивілізації на всіх рівнях суспільного життя.

Концептуалізуючи поняття шекспірівського дискурсу, Ю. І. Черняк виокремлює три основні потоки: креативно-художній (тобто «породжувані джерелом дискурсивності інтерпретації та репрезентації в інших видах мистецтва, культурні практики використання певних елементів з естетичною та позаестетичною метою та ін.»[4]), інтерпретаційний (переклади і театральні версії п'єс Шекспіра, живописні, музичні, хореографічні і кінематографічні інтерпретації та дослідницька аналітика) та комунікативно-прагматичний («детерміноване поза естетичними спонуками цілеспрямоване використання алюзій, ремінісценцій, ейдосів і топосів Шекспіра у найрізнома-

---

[1] *Эмерсон Р.* Шекспир, или Поэт // Нравственная философия / пер. с англ.. – Минск : Харвест ; М. : АСТ, 2000. – С. 315.

[2] Там само.

[3] *Черняк Ю. І.* Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : дис. … канд. філол. наук : 10.01.04. – К., 2011. –С. 63-64.

[4] Там само. – С. 49.

нітніших сферах людської діяльності (від побутової до економічної чи політичної»[5]).

В умовах глобалізації та мультикультуралізму, третій – комунікативно-прагматичний – потік шекспірівського дискурсу розгортається дуже стрімко й динамічно, сприяючи формуванню та повноцінному функціонуванню так званої шекспірівської індустрії, що включає у себе сувенірну[6] і туристичну[7] складові. Шекспіризація охоплює сьогодні не лише англомовні країни, але і світ в цілому, про що свідчить присутність потужного шекспірівського інтертексту в творчості східних письменників. Згадаймо, приміром, п'єси турецьки драматургів Більгесу Еренуса («Радощі болю»), Неджаті Джумали («Батьківщино, батьківщино»), або творчість Орхана Асену, якого називають турецьким Шекспіром.

Вельми показовою є також і шекспірівська топоніміка. Відповідно до даних Роял Мейл[8] у Великобританії нараховується більше ніж 12 000 будинків та вулиць, які названі на честь Шекспіра або його творів. Найбільш продуктивними в топонімічному плані серед п'єс Великого Барда є «Гамлет» та «Сон літньої ночі», на які припадає приблизно 500 та 300 географічних локацій відповідно. До них відносяться «Сади Гамлета» (*Hamlet Gardens*) в Андовері та «Шлях Клавдія» (*Claudius Road*) в Колчестері. В Білстоні розташований «Дворик Титанії» (*Titania Close*), а Кембрідж прихистив «Літній парк»

[5] Там само.

[6] Різноманітні буклети, календарі, блокноти, предмети одягу і прикраси, канцелярське приладдя, чашки та кондитерські вироби із зображенням Шекспіра.

[7] Центрами шекспірівського туризму стали англійські міста Стретфорд-на-Ейвоні (будинок-музей В. Шекспіра, могила в церкві Святої Трійці, садиба Енн Гетвей, будинок Сьюзен Голл) і Лондон (реконструйований театр «Глобус», таверна «Кабаняча голова»), італійська Верона (будинок Джульєтти, могила Джульєтти).

[8] Британська поштова служба та кур'єрська компанія заснована у 1516 році.

(*Midsummer Common*).[9] Лише в Лондоні знаходиться більше 2000 місць, назви яких пов'язані з Шекспіром чи його творами. Міста, які названі на честь англійського генія, є у Мексиці, в Канаді і в деяких інших країнах. Як зазначають Б. Корнелюк та Д. Москвітіна: «Тінь великого класика … простягається майже на всю площу європейського континенту. «Шекспірівські місця» – реальні та фікціональні – можна знайти у Великій Британії, Франції, Італії, Єгипті, Греції, Туреччині, Польщі тощо. Україна теж не залишається осторонь тотальної географічної шекспіризації, тим більше, що нам справді є, чим похвалитися».[10] Вулиці пов'язані з Великим Бардом є у Харкові, Донецьку, Кривому Розі, Рівному, Краматорську, Маріуполі та інших містах і містечках України.

Важливим культурно-туристичним об'єктом, що нерозривно поєднує інтерпретаційний та комунікативно-прагматичний потоки шекспірівського дискурсу, є славнозвісний театр «Глобус». Загальновідомо, що ані рукописи, написані Шекспіром власноруч, ані оригінальний театр, в співвласником якого був Великий Бард, не збереглись до наших часів.[11] Втім, шанувальники творчості Шекспіра можуть отримати певні уявлення про історію, архітектурні особливості та оздоблення легендарного «Глобусу» не тільки завдяки ілюстраціям з історичних джерел та свідоцтвам сучасників, але й завдяки його реконструкціям, що розташовані у різних куточках світу. Лондонська репліка легендарного театру була зведена у

[9] Детальніше див.: URL: https://www.telegraph.co.uk/property/uk/montague-capulet-shakespeare-inspired-12000-street-names-across/.

[10] *Корнелюк Б., Москвітіна Д.* Шекспірівська мапа України. – URL: http://litakcent.com/2017/12/25/shekspirivska-mapa-ukrayini/.

[11] Театр «Глобус» був побудований у 1599 році, проте у 1613 під час пожежі він повністю згорів. Через рік будівлю відновили, але вона проіснувала лише до 1642 року. Як і більшість театрів, «Глобус» закрили за постановою пуританської влади. На щастя, кілька століть потому місце розташування «Глобусу» та його фундамент були знайдені.

кінці дев'яностих років за описом, реконструйованим на основі археологічних знахідок. Сучасний «Глобус» знаходиться на відстані 200 метрів від місця розташування свого історичного попередника.[12] На початку XXI століття, як і за часів Єлизавети, театральна будівля «Глобуса» залишається компактною версією безкрайнього всесвіту, яка відкриває перед глядачами унікальний семіотичний простір зі своїми архетипами, героями та міфами. Зараз в світі налічується більше десяти копій театру «Глобус», шість з яких були зведені у США. Одним із найпопулярніших серед них вважається так званий Старий театр «Глобус», побудований ще у 1935 році в парку Бальбоа у Сан-Дієго (Каліфорнія, США).[13] У ньому грають найвідоміші зірки театру і щорічно тут можна переглянути приблизно 15 мюзиклів та п'єс. Варто також зазначити, що на території Німеччини розташовані три копії «Глобуса», що стали осердям шекспірізації сучасної культури. У Нойсі у 1991 році був зведений так званий «Глобус Нойс» – театр, який щорічно влітку відроджує атмосферу ренесансних часів під час Шекспірівського фестивалю.[14] Тож, сьогодні «Глобус» не просто перетворився на легенду, але й став символічним уособленням безмежної сили театру і його унікальної здатності бути конденсованою моделлю цивілізації.

Одним із проявів глобальної шекспіризації сучасного світу можна вважати таку культурну практику як проведення шекспірівських фестивалів. За підрахунками Фелісії Хардісон Лондре[15], 1993 року тільки у США

[12] URL: https://extra.shu.ac.uk/emls/si-13/egan/index.htm.

[13] У 1984 році «Старий Глобус» отримав премію Тоні як найкращий регіональний театр.

[14] URL: https://www.shakespeare-festival.de/en/globe/.

[15] Авторка книг, присвячених Шекспірівській драматургії та історії американського, французького та російського театру у 19-20 ст. Серед її книг «Історія світового театру» (1999), «Марні зусилля кохання» (2001),

налічувалось 126 шекспірівських фестивалів та театральних труп, які обов'язково включають до свого репертуару шекспірівські твори. Найбільша кількість театрів, в яких щорічно йдуть п'єси Шекспіра в США, знаходяться у Каліфорнії (23 театри), Нью-Йорку (14 театрів), Техасі (10 театрів) і Флориді (5 театрів). В Оклахомі щорічно проводяться три Шекспірівські фестивалі: в Дюрані, Едмоні, Нормані.[16] Одним із найбільш відомих є Орегонський Шекспірівський фестиваль, що має довгу історію та хорошу репутацію.[17] А в Європі найпопулярнішими є шекспірівські фестивалі в Крайові[18] і Гданську.[19] Репрезентація своїх творчих здобутків в рамках фестивалів стала для діячів театру престижною, а для пересічних глядачів – привабливою формою культурного дозвілля та інтелектуального туризму.

До об'єктів літературного туризму відносяться крім меморіальних локацій і споруд численні пам'ятники Шекспірові та ті місця, що так чи інакше пов'язані з Шекспіровими сюжетами та персонажами. Яскравими

«Північноамериканський театр» (2001), «Історичний словник американського театру» (2018).

[16] Петербургский театральный журнал. – 1993. – № 2. – URL: http://ptj.spb.ru/archive/2/i-dalee-vezde-2/fenomen-shekspirovskix-festivalej-vamerike/.

[17] Серцем цього фестивалю є регіональний репертуарний театр в Ашленді (Орегон, США), побудований у 1935 та перебудований у 1947 і 1959 роках. Кожного року протягом театрального сезону (лютий-жовтень) в ньому можна побачити Шекспірівські постановки та сучасні шекспірівські мюзикли. – URL: https://www.oregonlive.com/performance/2016/03/why_the_oregon_shakespeare_fes.html.

[18] Дет. див.: *Торкут Н. М.* Шекспірівські театральні фестивалі в Європі: історія і сучасність // Просценіум. – 2016. – № 1–3 (44–46). – С. 80–85.

[19] Міцність культурних зв'язків між Англією і Польщею підтверджує і той факт, що у 2017 році саме до Гданського Шекспірівського театру завітала британська королівська родина на чолі з Принцом Вільямом та Кейт Міддлтон. URL: https://theatre.love/blog/gdanskiy-sheksp-r-vskiy-teatr-pershiy-teatr-u-polshh-za-ostann-40-rok-v/.

прикладами слугують славнозвісний королівський замок Кронборг, розташований у старовинному датському містечку Гельсінгер, і романтичний будинок Джульєтти у Вероні.

Проте, попри значний інтерес широкої громадськості до об'єктів літературного туризму, цей рівень комунікативно-прагматичного потоку шекспірівського дискурсу до сьогодні залишається на периферії літературознавчих досліджень. З одного боку, літературний туризм доволі часто розглядається як туристична сфера, зв'язок якої з літературою є опосередкованим, а іноді навіть вторинним, а отже, реальні локації пов'язані з літературними творами, не сприймаються вченими як серйозний об'єкт літературознавчого аналізу. Однак, варто відзначити, що сьогодні, за часів загальнопроникаючої медійної присутності, реальні локації починають впливати на сучасні літературні та інтермедіальні репрезентації класичних текстів.

Так, приміром, у Кронборзі, який став прототипом Ельсінору з Шекспірового «Гамлета», з 20-х років XIX століття[20] регулярно влаштовують вистави цієї великої трагедії, а в основу сюжету фільму «Листи до Джульєтти» (2010) американського режисера Гері Вініка покладено реальну культурну практику написання листів до шекспірової героїні, що виникла у Вероні і активно підтримується протягом багатьох десятиліть завдяки так званому Клубу Джульєтти[21]. Думається, такий «зворотний зв'язок» є доволі цікавим культурним феноменом та заслуговує на окрему увагу дослідників.

---

[20] Дет/ див.: *Торкут Н. М.* Цит. Вид. – С. 80–85.

[21] Дет. про діяльність Клубу Джульєтти див.: *Черняк Ю. І.* Основні стратегії популяризації творчості Шекспіра у молодіжному середовищі (аналіз зарубіжного досвіду) // Іноземна філологія. Український науковий збірник. – Львів : Львівський національний університет імені Івана Франка, 2007– Вип. 119 (2). – С. 236–240.

З іншого боку, аналітичний напрям, що фокусує увагу на літературній географії взагалі та літературному туризмі зокрема, є доволі вузьким і спеціалізованим, знаходячись на перетині літературознавства і культурних студій, а отже, потрапляє у фокус уваги доволі обмеженого кола фахівців. Останнім часом з'явилося декілька надзвичайно цікавих праць, присвячених літературній географії (Барбара П'ятті[22], Теллі Джуніор Роберт[23], Нікола Вотсон[24], Іна Габерман та Мішель Вітен[25]), які демонструють широкий діапазон самої проблематики і накреслюють продуктивні напрямки її дослідження. На жаль, не так багато робіт розглядає власне шекспірівську географію.

Метою цієї публікації є виявлення специфіки шекспірівського туризму в Італії, зокрема у Вероні, та визначення тих механізмів, що забезпечують взаємодію шекспірівського дискурсу як феномену інтертекстуального з сферою суто матеріальною. Питанням інтертекстуальних зв'язків між Італією та Шекспіром займається доволі широке коло вчених. Серед них, Мішель Мараподі[26], Агостіно Ломбардо[27], Гвідо Феррандо[28], Джек

[22] *Piatti B.* Die Geographie der Literarur, Schauplatze, Handlungsraume, Raumphantasien. – Gottenberg: Wallstein Verlag, 2008. – P. 421.

[23] Literary CartographiesSpatiality, Representation, and Narrative / Ed. Tally Jr., Robert T.. – Palgrave Macmillan US, 2014. – P. 236.

[24] *Watson N. J.* The Literary Tourist. – Palgrave Macmillan UK, 2006. – P. 266.

[25] Shakespeare and Space, Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm / Eds. Habermann I, Witen M. – Palgrave Macmillan UK, 2016. – P. 282.

[26] *Marrapodi M.* Shakespeare, Italy, and Intertextuality. – Manchester: Manchester University Press, 2004. – P. 269.

[27] *Lombardo A.* Proceedings of the American Philosophical Society // Journal Article Shakespeare in Italy. – 1997. – Vol. 141. – No. 4. – P. 454–462.

[28] *Ferrando G.* Journal Article Shakespeare in Italy // The Shakespeare, Association Bulletin. – 1930. – Vol. 5. – No. 4. – P. 157–168. URL: https://www.jstor.org/stable/23676137.

Д'аміко[29]. Цій проблематиці був навіть присвячений окремий випуск *Shakespeare Yearbook*.[30]

Втім, власне шекспірівським туристичним локаціям, розташованим на території Італії, ще не приділено належної уваги. Проте, думається, саме цей дослідницький вектор може стати доволі цікавим та перспективним в умовах активного розвитку та продуктивної взаємодії різних потоків шекспірівського дискурсу. Приміром, детальний розгляд італійських локацій дасть змогу дослідити особливості взаємовпливу уявного світу Шекспірових «італійських» творів та сучасного культурного ландшафту Італії зокрема та Західних країн взагалі. Цей процес є багаторівневим і полівекторним діалогом.

Діалогічний модус реалізується не тільки на рівні контактно-генетичного резонансу (ідеї італійських гуманістів знаходять відлуння у багатьох шекспірових творах, а створені його поетичною уявою образи італійських локацій і характерів впливають на культурне життя Італії, сприяючи топографічній міфотворчості і розвитку літературного туризму). Така своєрідна «шекспіризація» Італії на матеріальному, точніше на географічному рівні, в свою чергу впливає на подальші театральні, кінематографічні, живописні, музичні інтерпретації Шекспірових текстів, що свідчить про глибинні рівні міжкультурної взаємодії. Як слушно наголошує М. Коренєва, «всупереч будь-якій логіці, сторіччя, що минули після його смерті, не віддаляють людство від Шекспіра, а навпаки, неначе за законом зворотної перспективи, наближають до нього, зміцнюючи і безкінечно розширюючи зв'язок з його художнім світом, роблячи його більш значимим,

[29] *D'Amico J.* Shakespeare and Italy: The City and the Stage. URL: https://ufdc.ufl.edu/AA00011658/00001.

[30] Shakespeare and Italy (Shakespeare Yearbook) / by Holger Klein, Michele Marrapodi. – 2010. – V. 10. – 528 p.

насиченим та багатогранним».[31] Думається, літературний туризм виступає одним з багатьох механізмів цього складного і неймовірно цікавого процесу. Отже, в цьому контексті продуктивним та перспективним аналітичним кроком бачиться розгляд тих італійських локацій, що відіграють особливо важливу у творах Великого Барда та стали знаковими об'єктами культурної топоніміки.

У художньому світі творів Шекспіра Італія посідає особливе місце і це не випадково. Як слушно наголошує П. Коган, для Англії, куди Відродження проникло значно пізніше ніж в континентальну Європу, література та мистецтво античних часів невід'ємно пов'язані з літературою та мистецтвом Італії.[32] Увесь античний компонент освіти англійців носив італійській відбиток. Доволі показовим є той факт, що автор славнозвісних «Кентерберійських оповідок» Дж. Чосер у 1372 році прибув саме до Італії і познайомився там із творчістю Боккаччо та Петрарки. У своїх творах він використовував італійські сюжети. Не дивно, що самого Чосера з часом почали називати «англійським Боккаччо». Пізніше і Шекспір знаходив натхнення в творчості Чосера, зокрема, у Чосеровій інтерпретації драматичної історії про Троїла і Крессіду.

Італійський вплив давався взнаки на всіх рівнях культурного дискурсу. В період правління Генріха VIII Тюдора (1509–1547), в Англії на італійський кшталт була запроваджена посада так званого організатора розваг (*Master of Revels*). Деякий час цю посаду навіть займав італієць Фабріціо Карозо (1536–1605).[33] Переодягання з використанням масок, які так і називались «маски», були

[31] *Коренева М. М.* Художественный мир Шекспира и современная наглийская драма // Английская литература XX века и наследие Шекспира. – М. : Наследие, 1997. – С. 20.

[32] *Коган П. С.* Очерки по истории западноевропейской литературы в 2 т. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – Том 1. – С. 101–103/

[33] URL: http://www.dancefacts.net/dance-history/elizabethan-dance/.

запозичені з італійського мореску[34], відомого англійцям ще на початку XV століття. Театр також перебував під впливом класичного італійського жанру *la commedia erudita*. Дехто з англійців долучався до італійської культури через читання текстів, як філософських трактатів ренесансних гуманістів із так званої неоплатонівської академії Лоренцо Медічі, так і власне літературних творів (новелістичні збірки Боккаччо, Банделло, Фіорентіно, Чинтіо, Страпарола та ін.). Дехто ж надавав перевагу особистому досвіду безпосереднього спілкування. Мандрівки до Італії були модним захопленням. І аристократи, і купці навідувались туди часто: для навчання, у комерційних справах і просто для розваги.

За часів ранньої творчості Шекспіра італійський вплив на Англію ще посилився. Накопичився великий обсяг перекладів та творів, в яких італійські сюжети отримали нову форму та нове життя. Багато придворних Єлизавети Тюдор, як і сама королева, ймовірно розмовляли італійською мовою, адже, як стверджує А. Дживелегов, італійська була мовою вищого світу Англії.[35] Цікавим є те, що культурні взаємини залишились активними навіть попри послаблення офіційних, політичних зв'язків між Італією як осередком католицької церкви та Англією, королева якої стояла на чолі англіканської церкви.

Тож, увага Шекспіра до італійської тематики бачиться цілком органічним породженням доби. Багато Шекспірівських сюжетів генетично пов'язані з творами італійських авторів, наприклад основою сюжету «Ромео і Джульєтти» є старовинна легенда, що неодноразово переповідалась італійськими новелістами. Найперша її

[34] URL: https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019125.

[35] *Дживелегов А. К.* Шекспир и Италия. – URL: http://az.lib.ru/d/dzhiwelegow_a_k/text_0270.shtml.

обробка зустрічається в «Новеліно» Мазуччо (1476, нов. 36). Вже Луїджі да Порто («Історія двох шляхетних закоханих», прибл. 1524) переносить дію з Сієни до Верони, дає героям імена Ромео і Джульєтти. Імена ворогуючих сімей Монтеккі та Капулетті знаходимо також у «Божественній комедії» Данте («Чистилище», VI). Від Луїджі да Порто сюжет переходить до Бальдері («Нещасливе кохання», 1553), Банделло («Новели», 1554), Луїджі Грото (трагедія «Адріана», вид. 1578). Джіроламо делла Корта в «Історії Верони» розповідає про трагічну загибель Ромео і Джульєтти вже як про дійсну подію, що сталася нібито на початку XIV ст., за часів правління Бартоломео делла Скала. Переклад новели Банделло французькою мовою, що його здійснив П'єр Буато («Трагічні історії», 1599), був використаний при англійському перекладі Вільямом Пейнтером і включений до його збірки «Палац насолоди» (1565–1567). До варіанта Пейнтера звернувся Артур Брук, що створив велику поему «Ромео і Джульєтта». Саме вона і стала основним сюжетним джерелом для Шекспіра.[36]

Події багатьох творів англійського драматурга, зокрема, п'єс «Ромео і Джульєтта», «Юлій Цезар», «Венеціанський купець», «Коріолан», «Приборкання норовливої», «Отелло», «Два веронці», «Багато галасу з нічого», «Антоній і Клеопатра», розгортаються саме в Італії. Вочевидь, Італія для Шекспіра була тією країною, до якої його палка уява поверталась найчастіше.[37] На відміну від інших країн, таких як Франція, Австрія чи Данія, про які він написав окремі п'єси, Італії присвячена ціла низка творів. Його знання італійської географії здається напрочуд точним. Різні міста Італії обираються для різних п'єс і цим містам надаються деталізовані

[36] URL: https://shakespeare.znu.edu.ua/uk/romeo-i-dzhulietta-pereklad-i-steshenko/.
[37] Ibid.

характеристики, наділені характерними рисами та низкою асоціацій.[38] Англійський дослідник Річард Пол Ро[39] наводить багато прикладів знайомства Шекспіра з найдрібнішими деталями тих італійських міст, які фігурують у Шекспірових творах. Зокрема, в «Ромео і Джульєтті» в 1 сцені I дії Бенволіо каже: "underneath the grove of sycamore, That westward rooteth from the city's side, So early walking did I see your son".[40] В українському перекладі Василя Мисика це звучить так «Гуляючи між фігових дерев в гайку на західному боці міста, я сина вашого тоді побачив».[41] Цей гай зберігся і до наших часів в західній частині Верони. Тож автор ставить риторичне запитання, хіба міг Шекспір знати про цей гай, не побачивши його на власні очі.[42] Не дивно, що вчені висувають припущення (яке, на жаль, досі не підтерджено науковими доказами), що Шекспір відвідував Італію між серединою 1580-х та початком 1590-х років – тобто протягом так званих « втрачених років», про які немає достовірної інформації щодо місця знаходження драматурга.[43]

Сучасний дослідник Франческо да Мосто (*Francesco da Mosto)* пропонує власну версію високої частотності італійських локацій у шекспірівському каноні: на його думку, Шекспір обрав саме Італію, щоб мати можливість торкатись найбільш гострих політичних питань без ризику покарання з боку англійської монархії. За словами

---

[38] URL: https://www.bl.uk/shakespeare/articles/shakespeare-and-italy.

[39] Англійський адвокат, філолог та історик, знавець англійської літератури. Весь вільний час Річард Пол Ро присвячував мандрівкам Італією, де за понад 20 років відвідав та дослідив кожен італійський локус у творах Шекспіра. Автор книги «Гід по Шекспіру в Італії».

[40] URL: https://www.folgerdigitaltexts.org/html/Rom.html.

[41] URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=1.

[42] *Roe R. P.* The Shakespeare Guide to Italy. – HarperCollins Publishers, 2011. – P. 8.

[43] Ibid.

вченого, «на той час в Італії могло трапитись що завгодно, оскільки вона мала у своєму складі і войовничі міста-держави, і розвинуті та демократичні політичні суб'єкти, наприклад, Венеціанську республіку».[44] Не дивно, що інколи критики докоряли Шекспіру за деяку неточність географічних назв та локацій, наприклад, у «Двох веронцях» Валентин вірить, що може дістатись з внутрішньоматерикової Верони до Мілану морем. Проте, на думку Вірджінії та Альдена Воген, саме така «помилкова» географія Шекспіра є креативною знахідкою самого автора, яка спокушає читача до вільного польоту фантазії замість чіпляння до обмеженої фізичної локації.[45] Тож, Італія стала для Шекспіра тим фікційним простором, що відкривав широкі можливості для прояву свободи творчості та незалежного критичного мислення.

Шекспір зображує Італію як територію міст-держав, кожне з яких має власні правила та традиції. Приміром, у «Двох веронцях» щире кохання між Протеєм і Джулією народжується у Мілані, а потім Протей від'їжджає до Верони, де зраджує свою кохану. У цій п'єсі Верона є не місцем розгортання подій, а містом, назва якого неодноразово згадується в розмовах персонажів. У статті «Звідки Верона у "Двох веронцях"»[46] дослідник Д. М. Бергерон робить припущення, що Верона була згадана у цьому творі майже помилково і саме з цієї причини в деяких виданнях (напр. The Riverside Shakespeare) її назва була вилучена видавцями і замінена два рази на Мілан.

---

[44]Письменник з Венеції, археолог та автор серіалу BBC про Шекспіра в Італії. – URL: http://www.bbc.com/travel/story/20120416-shakespeares-italy.

[45] Цит. за: *Dickson A.* Shakespeare's Italian journeys. URL: https://www.bl.uk/shakespeare/articles/shakespeares-italian-journeys.

[46] *Bergeron D. M.* Wherefore Verona in "The Two Gentlemen of Verona?" // Comparative Drama. –Vol. 41. – No. 4 (Winter 2007-8). – P. 423–438. URL: https://www.jstor.org/stable/23238703?read-now=1&refreqid=excelsior%3Aa4a5e4847a49b0b424b335b00ba8d71f&seq=5#page_scan_tab_contents.

На думку Н. Жлуктенко, координати італійської географії в «Двох веронцях» є «фантастичними», наприклад вигнанець Валентин збирається прибути у Мантую з Мілану пішки: «Важко допустити, щоб вигнанець Валентин не уявляв реальної відстані між Міланом і Мантуєю …, а згодом і Протей міг плисти з Верони до Мілана морем, оскільки це практично неможливо».[47]

У цілому, Шекспір написав чотирнадцять п'єс, які з певною долею умовності можна назвати «італійськими»: в них сюжети хоча б частково розгортається в Італії: від Падуї («Приборкання норовливої») і до Сицилії («Багато галасу з нічого»). До речі, у 2011 році мешканці Мессини визнали Шекспіра почесним громадянином свого міста і встановили меморіальну дошку з цитатою з комедії «Багато галасу з нічого».[48]

Італійське місто Верона набуло особливої семантики і поступово стало важливою підсистемою символічної мови культури значною мірою саме завдяки Шекспіру та його творам. Тож, як думається, розгляду цього об'єкту на шекспірівській карті слід приділити особливу увагу. Верона – це місто, яке завдяки Шекспіровій трагедії «Ромео і Джульєтта» набуло всесвітньої слави як символ непереможної сили кохання. У тексті назва міста згадується дванадцять раз, при чому, як правило, у вустах мешканців сама Верона постає як уособлення цілого світу з високими стандартами, і водночас як локус, що має власну історію, в якій юним закоханим відведена важлива роль. Так, коли хтось із героїв хоче висловити судження про ту чи іншу особу, то вона оцінюється завжди у порівнянні з іншими веронцями. Наприклад,

[47] URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/shakespeare__the_two_gentlemen_of_verona__ua.htm.

[48] URL: http://www.letteraemme.it/2017/03/05/tanto-rumore-nulla-la-crudele-verita-shakespeare-messina/.

коли няня Джульєтти і її матір обговорюють женихів, то Паріса обидві жінки визнають найкрайщим у Вероні:

Синьйора Капулетті:
В Вероні квітів кращих не буває.
Мамка:
Та він же справжня квітка, присягаюсь.»
(переклад Василя Мисика).[49]

Фінальні слова старого синьйора Монтеккі набувають пророчої сили, адже саме трагічній історії юних закоханих завдячує Верона своєю всесвітньою славою:

Їй статую із золота поставлю.
Покіль Вероною звемо Верону,
Любішого не буде силуета,
Аніж в коханні вірної Джульєтти.[50]

Сьогодні саме Верону вважають містом закоханих, а на сюжеті Шекспірової трагедії вибудовується своєрідна топографія літературного туризму, яка включає будинки Капулетті і Монтеккі, могилу Джульєтти, центральну площу та вже згаданий гай. Найбільшою популярністю у туристів користується так званий «дім Джульєтти», який щорічно відвідують десятки тисяч людей.

Стіни кам'яної споруди, що фігурує в культурній пам'яті як дім Джульєтти, частково збереглися з часів Середньовіччя, але безперечно протягом останніх двох століть будівля неодноразово оновлювалася, щоразу збагачуючись символікою, що відсилає до шекспірового тексту й формує ауру епохи. Згідно з архівними відомостями саме тут мешкала родина Даль Капелло, яка ймовірно стала праобразом сім'ї Капулетті. Герб цього роду – капелюх (*'cappello'* – італійською) над ключем – і сьогодні прикрашає арку, що веде у затишний дворик. З 1667 року цей будинок неодноразово змінював своїх

[49] URL: https://www.ukrlib.com.ua/world/printitzip.php?tid=1.
[50] *Шекспір В.* Ромео і Джульєтта // Шекспір В.Твори в 6-ти томах. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 2. – С. 413.

господарів і достеменно відомо, що у XIX столітті в ньому був розташований заїжджий двір. В ті часи це було вельми непривабливе місце: його опис залишив Чарльз Діккенс у «Нарисах про Італію» (1846). Занепад будинку, який одним лише камінним капелюхом нагадував про колишніх мешканців оповитого літературною славою напівлегендарного роду, справив на письменника гнітюче враження: «… з Ринкової площі я попрямував до будинку Капулетті, що зазнав найбільшої руйнації і перетворився тепер в убогий готель. Галасливі веттуріно і ломові вози тіснилися у дворі, де був непролазний бруд і ходив виводок забризканих цим брудом гусей ... Плодовий сад перейшов в руки інших власників і вже давно був окремо від усього іншого, а раніше він був при будинку, або міг би бути, і над воротами, що ведуть у двір з вулиці, ще збереглося зображення капелюха (*capello*) – старовинного герба цієї сім'ї, висіченого на камені. Гуси, ломові вози, їх візник і пес, треба зізнатися, трошки заважали: набагато приємніше було б знайти будинок абсолютно порожнім і мати можливість пройтися по його пустих кімнатах. Але капелюх все ж давав невимовну розраду, і місце, де потрібно було бути саду, не менше».[51]

Втім, це місце, попри його повну зовнішню невідповідність очікуванням шанувальників шекспірового шедевру, зберігало свою привабливість для відвідувачів Верони. Вочевидь інтерес людей до напівлегендарної локації не міг довго залишатися непоміченим владою міста, тож коли у 1907 році будинок, який колись належав Даль Капелло, було виставлено на аукціон, муніципалітет Верони придбав його, аби створити літературний музей славнозвісної Шекспірівської трагедії. Але протягом трьох десятиліть кошти на реалізацію цього задуму так і не були виділені. Справа зрушила з мертвої точки лише у

[51] URL: http://www.gutenberg.org/ebooks/650.

1936 році після виходу голлівудського фільму «Ромео і Джульєтта» Джорджа Кьюкора, який для створення антентичної атмосфери спеціально відправляв фотографів до Верони і консультувався з директором муніципальних музеїв Антоніо Авена. «Коли з'ясувалося, що касові збори фільму у Сполучених Штатах виявилися провальними, масштабна рекламна кампанія розгорнулася у Європі, і Авеа скористався можливістю створити Вероні промоцію міста зоряних закоханих. Він реставрував будинок Джульєтти, надавши вікнам середньовічного вигляду. Із великої камінної плити, що скоріше за все була частиною саркофагу, який знаходився у Музеї Кастельвеччо, він добудував балкон».[52] Невдовзі було змінено і внутрішній дворик: у відповідності до фільму, тут з'явилася зубчаста стіна і колона під балконом.

Осердям всього комплексу є бронзова статуя Джульєтти, створена скульптором Нерео Костантіні (*Nereo Costantini*). Історія її появи, а також певна міфологфчна символізація заслуговують на увагу. Ця статуя стала одним із символів Верони. Звісно, переконання у тому, що Ромео і Джульєтта дійсно жили у Вероні, базується виключно на творі самого Шекспіра та тій культурній аурі, що утворилась навколо нього. На сьогодні бракує наукових доказів історичної достовірності існування Шекспірових юних закоханих, проте, в уяві майже кожного представника Західної цивілізації Ромео і Джульєтта насправді зустрілись і закохались у Вероні. До сьогодні Верона залишається центром шекспірівського туризму і культурно-просвітницької діяльності, орієнтованої на популяризацію творів Великого Барда. У цьому місті навіть працює так званий Клуб Джульєтти,[53] який

[52] *Engler B.* Local habitations: Hamlet at Helsingor, Juliet at Verona // Shakespeare and Space Theatrical Explorations of the Spatial Paradigm / Eds. Habermann I, Witen M. – Palgrave Macmillan UK, 2016. – P. 264.

[53] Дет. див.: URL: www.julietclub.com.

займається проведенням освітніх заходів та конкурсів для підлітків і молоді.

Тож, як бачимо, історія ревіталізації будинку Джульєтти хоч і розпочиналася як реалізація культурної політики, реальними чинниками, що її уможливили, стали власне мистецтво кіно, мас-медіа і туризм.

Сучасна топографія Верони є докорінно «шекспіризованою». Від будинку Джульєтти можна попрямувати до маєтку її коханого Ромео, розташованого в затишному куточку історичного центру Верони, неподалік від Арок Скалігерів (*Arche Scaligere*). Цей маєток з цегли, згідно з історичними документами, дійсно належав родині Монтеккі, і тому вважається пов'язаним з шекспірівським Ромео. Біля Веронських середньовічних стін можна побачити ворота Бра (*portoni della Bra*) – головний в'їзд в місце в той час, коли, як вважається, жили Ромео и Джульєтта. Поряд з цими дерев'яними воротами знаходиться бронзовий бюст Вільяма Шекспіра і дошка з висіченими на ній знаменитими словами Ромео, які він сказав перед тим, як вирушити у вигнання *«There is no world without Verona walls».*[54] «Нема за стінами Верони світу» (пер. Василя Мисика). Ці слова виявились пророчими: трагедія «Ромео і Джульєтта» стала настільки популярною, що фікційний світ Шекспірової Верони через посередництво безлічі локальних театрів втягнув у себе увесь світ. Остання зупинка літературної екскурсії по шекспірівській Вероні – це могила Джульєтти, символічний меморіальний об’єкт, що з 1937 року відповідно до рішення Веронської комуни[55], був розміщений в монастирі Святого Франциска-ін-Корсо

[54] URL: https://shakespeare.folger.edu/shakespeares-works/romeo-and-juliet/act-3-scene-3/?search=there%20is%20no%20world/#line-3.3.18.

[55] Найдрібніша адміністративно-комунальна одиниця в Італії.

(*Monastero di San Francesco in Corso*)[56], єдиного монастиря, розташованого за стінами міста за часів, які умовно вважаються періодом, зображеним у Шекспіровій трагедії: тільки сюди міг потрапити Ромео у вигнанні. Цей монастир був збудований у 1230 році на місці, де, за переказом, залишався святий Франциск Ассизський (*San Francesco d'Assisi*). Саме тут знаходиться пустий саркофаг з червоного мармуру, який за місцевою легендою є усипальницею Джульєтти.

Отже, правомірно відзначити, що на території Італії мала місце масштабна шекспіризація, результатом якої став інтенсивний розвиток літературного туризму. Цей цікавий та багаторівневий процес є доволі перспективним об'єктом літературознавчого дослідження, адже його подальше вивчення дозволить визначити складні механізми функціонування такого концепту, як місто-текст в просторі літератури й культури.

[56] URL: https://museodegliaffreschi.comune.verona.it/nqcontent.cfm?a_id=52061&tt=m_museo#&ui-state=dialog.

V. Свіжий погляд на давні тексти

УДК: 821.111Шек/82-1:82.09
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.13

Блондель (Храброва) Ганна
(Бомі, Франція)

Літературно-критична рецепція поеми В. Шекспіра «Венера і Адоніс»

Ця наукова розвідка висвітлює стан вивченості поеми В. Шекспіра «Венера і Адоніс» у сучасному літературознавстві. Дослідницький дискурс, пов'язаний із нею, представлений працями, які умовно можна поділити на дві основні категорії: репрезентативно-оглядові (О. Алексєєнко, О. А. Анікст, Д. Бевінгтон, В. П. Боткін, В. П. Комарова, М. М. Морозов та ін.) і власне аналітичні (Дж. Баллоу, Т. В. Болдвін, М. К. Бредбрук, А. К. Гамільтон, Е. Б. Кентелуп, С. Т. Колрідж, Дж. Лейк, Дж. В. Лівер, Н. Ліндгейм, К. С. Льюїс, Р. П. Міллер, К. Мюїр, Г. П. Прайс, Р. Путні, Н. Ребкін, М. Добсон, Н. М. Торкут, Г. М. Блондель (Храброва) та ін.). До числа ґрунтовно вивчених питань належать: проблема генетичних першоджерел поеми, особливості композиційної будови та специфіка сюжету. Сьогодні науковий інтерес викликають ті аспекти поетики твору, які певною мірою корелюються з гендерно-орієнтованою проблематикою. Плідний ґрунт для такого дослідження закладають праці В. Стрейтбергера, Д. Бевінгтона, М. Добсона, Г. Кружкова, Н. Торкут, Г. Блондель (Храброві), а також роботи тих культурологів, які вивчали специфіку міжгендерних стосунків за часів Ренесансу (Ж. Ле Гофф, Ж. Делюмо, Е. Фукс та ін.).

Ключові слова: *В. Шекспір, поема «Венера і Адоніс», репрезентативно-оглядові праці, аналітичні праці, першоджерела, композиційна будова, сюжет, система образів, гендерно-орієнтована проблематика.*

У сучасному шекспірознавстві поеми Великого Барда перебувають здебільшого на маргінесі дослідницької уваги, значно поступаючись драматургії і сонетам як за кількістю присвячених публікацій, так і за інтенсивністю звернень науковців. Усю сукупність праць, у центрі уваги яких – поема «Венера і Адоніс», з певною долею умовності можна поділити на дві основні категорії: репрезентативно-оглядові та власне аналітичні.

Перша категорія представлена, головним чином, передмовами до численних видань поеми і містить, як правило, реферативний перелік прижиттєвих відгуків на шекспірівський твір, короткий екскурс в історію функціонування міфологічного сюжету, який надихнув Великого Барда.[1] та коментований переказ змісту. Цінність робіт такого роду полягає в тому, що вони «вписують» шекспірівський текст у загальну літературну панораму доби і висвітлюють характер взаємодії традиції та новаторства. Так, приміром, ще у XIX ст. російський шекспірознавець В. П. Боткін вказав на застосування Шекспіром нового у порівнянні з попередниками підходу до репрезентації кохання: «Любов, яку зображували до нього у своїх міфологічних віршах англійські та італійські поети, була нічим іншим, як штучним хитросплетінням думок про кохання, оправлених у витончені форми, що вирізнялися скоріш відполірованістю фраз, аніж внутрішньою правдою почуття. В поемі Шекспіра, навпаки, любов – це “дух, створений з вогню”, безум і пристрасть – і це поняття проступає крізь всю манірність

[1] *Gillespie S.* Ovid / Shakespeare's Books : A Dictionary Of Shakespeare Sources. – N. Y. : Continuum International Publishing Group, 2004. – P. 390–401; *Lee S., Boas F. S.* Ovid and Shakespeare Sonnets // Elizabethan and Other Essays. – Ayer Publishing, 1929. – P. 116–139; *Potter L.* “Nemo Sibi Nascitur”: 1571–1578 / The Life of William Shakespeare : A Critical Biography. – L. : John Wiley & Sons, 2012. – P. 21–39.

зображення».[2] Заслуговує на увагу і запропоноване В. П. Боткіним порівняння поеми з живописними полотнами. Дослідник наголошує, що «Венера і Адоніс» нагадує міфологічні картини фламандців, які зображують ... богиню краси з надмірно розкішними і сластолюбними формами. Цей наївний і милий анахронізм відбивається на всіх мистецтвах того часу, навіть на найгеніальніших творах італійського пензля.[3]

Слід нагадати, що дослідники доволі часто вдаються до порівняння поеми з творами живопису. Так, приміром, М. М. Морозов зауважує: «Шекспір мріяв написати твір, гідний вишуканості Сіднея і Спенсера. Але під пензлем його створювались більш насичені фарби. Читаючи деякі місця поеми, здається, що з легкої італійської картини писав копію повнокровний фламандець».[4] В унісон звучить і спостереження О. А. Анікста: «Під пером Шекспіра античний міф набуває чуттєвої повноти і живописності, яка змушує згадати про полотна італійських художників доби Відродження. ... Перед читачем виникає пасторальний пейзаж – зелені поля і густі ліси. На деревах співають пташки, крізь гущавину пробиваються звірі. Вся природа одухотворена, і на фоні цього пейзажу ми бачимо дві прекрасні істоти. Вони наділені всіма ознаками тілесної краси».[5]

Українська дослідниця О. Алексєєнко у своїй післямові до поеми, що вміщена у шеститомному україно-

---

[2] *Боткин В. П.* Литература и театр в Англии до Шекспира [Електронний ресурс] // Полное собрание сочинений В. Шекспира в переводе русских писателей : в 3 т. / под ред. Д. Михаловского. – СПб. : Издатель, 1899. – Т. 3. – С. 5–41. URL: http://az.lib.ru/b/botkin_w_p/text_0110oldorfo.shtml.

[3] Там само.

[4] *Морозов М. М.* Встреча с графом Саутгэмптоном. «Венера и Адонис». «Лукреция» // М. Морозов. Шекспир. 1564-1616. – М. : Молодая гвардия, 1956. – С. 22.

[5] *Аникст А. А.* Поэмы, сонеты и стихотворения Шекспира // У. Шекспир. Полное собрание сочинений : в 8 т. / под ред. А. Смирнова, А. Аникста. – М. : Искусство, 1960. – Т. 8. – С. 570.

мовному виданні творів В. Шекспіра, проводить паралелі між поетичним дебютом Барда та іншими ренесансними любовними творами (Ф. Петрарка, Дж. Боккаччо, М. Боярдо, Л. Аріосто, Т. Тассо, Т. Кемпіон, Дж. Гаскойн, Е. Спенсер), наголошуючи, що Шекспірова поема «побудована так, як будувались ренесансні живописні полотна ... пронизана яскравим світлом, розімкнута, відкрита назовні».[6] Цікавим є акцент на іронічному ставленні автора до Адоніса та наголос на тому, що смерть героя постає закономірним наслідком порушення ним закону природи: «Дисгармонія набирає всесвітнього характеру. Втіленням руйнівних сил природи стає смерть. Проте це не Фатум античних трагедій, що переслідує героїв. Сама смерть, яка постає у вигляді дикого вепра, тут природна. Це частка природи, що втратила гармонію».[7]

В. П. Комарова вбачає у поемі Шекспіра алегоричне тлумачення краси, яку втілює юний мисливець: «загибель Адоніса – це загибель краси, без якої світ втрачає найвизначніший скарб».[8]

Оригінальні спостереження над стилем поеми містяться у передмові, включеній до так званого бевінгтонівського видання «Повного зібрання творів Шекспіра» (1997). Д. Бевінгтон переконливо доводить, що диспут між Венерою і Адонісом стосовно кохання витримано у традиціях Джона Лілі, адже «обидва герої звертаються до конвенційної мудрості і говорять сентенціями або афоризмами. ... По суті їхні аргументи є однаковою мірою банальними. ... Диспут є такою собі дотепною мистецьки зробленою літературною спробою,

---

[6] *Алексєєнко О.* Венера і Адоніс / пер. з англ. О. Мокровольського // Шекспір В. Твори : в 6 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 770.

[7] Там само. – С. 771.

[8] *Комарова В. П.* Чувственность и разум в поэмах «Венера и Адонис» и «Обесчещенная Лукреция» / *Комарова В. П. Метафоры* и *аллегории в произведениях* Шекспира. – Л. : Изд-во Ленинградского университета, 1989. – С. 28.

яка водночас дозволяє відобразити протилежні погляди на любов чуттєву і духовну, абсурдну і величну, забавну і серйозну».[9] Важко не погодитись із висновками про амбівалентне ставлення наратора до дискусії як такої та про роль іронії у художньому просторі поеми. Останній просякнутий «багатим пафосом чуттєвої емоційності. Чуттєвість була б надмірною без іронічного гумору, а гумор здавався б фривольним без пафосу».[10] Слушними є і висновки стосовно алегоризму: алегоричне тлумачення образу Венери, яка є «не лише богинею еротичної пристрасті, але й втілює вічне кохання, яке перемагає час і смерть», привносить у шекспірівський твір «серйозність, додаючи поетичного достоїнства, без якого він перетворився б на безсоромну еротичну поему». Все це створює передумови для того, «щоб ми не мінімізували сексуальну напругу і водночас могли б зізнатися, що отримуємо еротичне задоволення від поеми».[11]

До другої категорії відносимо статті, які висвітлюють певну проблему, пов’язану з поетикою Шекспірової поеми, а також наукові розвідки, в яких аналітичні спостереження щодо «Венери і Адоніса» вплітаються у більш широкий дослідницький простір. Прикладом останніх можна вважати, зокрема, праці Т. В. Болдвіна та Дж. Баллоу, в яких наведено всі ті тексти, які могли прислужитися Шекспірові першоджерелами. Дж. Баллоу простежує генетичний зв'язок Шекспірової поеми не лише з історією про Венеру і Адоніса, але і з іншими піснями Овідієвих «Метаморфоз». Дослідник доводить, що крім загальновідомої десятої пісні Шекспір послуговувався ще двома сюжетами античного автора. Так, описи зовнішності Адоніса, який зашарівся від непри-

[9] *Bevington D.* Venus and Adonis // The Complete works of Shakespeare / ed. by D. Bevington. – N. Y. : Longman, 1997. – P. 1608–1609.
[10] Ibid. – P. 1609.
[11] Ibid. – P. 1608.

стойних пропозицій Венери (рядки 49–50; 76–78), диспути стосовно поцілунку (рядки 84–89; 115–128) та обіймів (рядки 52–72; 225–30), а також опір Адоніса (рядки 379; 710) взяті з четвертої книги «Метаморфоз». З історії про німфу Ехо та Нарциса (книга III).[12] Шекспір, зокрема, запозичує «звинувачення у самозакоханості, які Венера використовує як аргумент, сподіваючись звабити Адоніса» (157–162).[13]

Т. В. Болдвін виявляє ідейний зв'язок між поемою Шекспіра і творами Еразма Роттердамського, наголошуючи, що саму ідею дискутування з приводу переваг і недоліків продовження роду зробив популярною в Англії саме автор «Енхірідіона».[14]

Ю. Ф. Шведов основу конфлікту згаданої поеми вбачає у «зіткненні двох етичних принципів, носіями яких виступають Венера і Адоніс. Богиня – пристрасна захисниця вільного кохання, ... прибічниця моральних норм Ренесансу, що протиставив середньовічному аскетизмові прагнення до щастя не у потойбічному світі, а тут, на землі. … Адоніс, який уникає пестощів Венери, виступає як носій протилежних моральних устоїв».[15]

Надзвичайно оригінальними є спостереження над поетикою і семантикою Шекспірового твору, висловлені талановитим російським перекладачем Г. Кружковим. Працюючи над перекладом поеми, він ретельно реконструював соціокультурний контекст, едиційну історію твору, його зв'язки з міфологічним першоджерелом, етико-філософськими та естетичними теоріями доби.

---

[12] *Овидий.* Метаморфозы / пер. с лат. С. В. Шервинского. – М. : Художественная литература, 1977. – С. 344–512.

[13] *Bullough G.* Narrative and Dramatic Sources of Shakespeare. – L. : Routledge and Kegan Paul, 1975. – С. 161–165.

[14] *Baldwin Th. W.* On the Literary Genetics of Shakespeare's Poems and Sonnets. – Urbana : University Of Illinois Press, 1950. – С. 183–186.

[15] *Шведов Ю. Ф.* Творчество Шекспира / Вильям Шекспир. Исследования. – М. : Изд-во Моск. ун-та, 1977. – С. 278.

Наголошуючи на унікальній спроможності Шекспіра силою мистецтва слова створити враження гармонії у розподілі темних і світлих плям, Г. Кружков проводить низку паралелей з живописними і стилістичними техніками. Зокрема, він пише: «Поема Шекспіра рухається від кохання до смерті з невідворотною логікою іспанського романсу чи шотландської балади. Чи можемо ми повірити, що Адонісу зійде з рук те, що він ображає Богиню Кохання?»[16] Деякою мірою несподіваним, але водночас досить переконливим є припущення Г. Кружкова стосовно кореляції «Венери і Адоніса» з політикою. Він виокремлює декілька рівнів такої кореляції. По-перше, «будь-яка поема про кохання, протагоністом якої була богиня або принцеса, неодмінно набувала в єлизаветинську епоху політичного аспекту. ... Не лише політика була еротизована, але і любовна поезія була в значній мірі політизована: тривоги і печалі любові незрідка виражалися у термінах придворної служби».[17] По-друге, сама Єлизавета I доволі часто порівнювалася з Венерою, а її любов до полювання давала підстави вбачати у шекспірівських описах вправності Венери, яку автор порівнює з Діаною, алюзію до образу англійської королеви.[18] Єлизаветинський літературний критик Дж. Паттенгем запровадив у широкий вжиток метафоричний імідж королеви: «красою Венера, діяннями Діана», що гіпотетично, на думку Г. Кружкова, могло відсилати до популярної в ті часи Шекспірової поеми.[19]

У полемічній статті Дж. Г. Лейка «Шекспірівська Венера: експеримент з трагедією» зазначається, що

---

[16] *Кружков Г. М.* Лекарство от Фортуны. Поэты при дворе Генриха VIII, Елизаветы Английской и короля Иакова. – М. : Б.С.Г.-Пресс, 2002. – С. 191.

[17] Там само. – С. 199.

[18] Там само. – С. 202.

[19] Там само. – С. 202.

наукова рецепція поеми була доволі амбівалентною[20]. Одні дослідники, зокрема, Р. Путні[21], Е. Б. Кентелуп[22], М. К. Бредбрук[23], услід за К. С. Льюїсом[24] вважали її нудним провальним твором, спрямованим на задоволення смаків графа Саутгемптона. Інші ж науковці, а саме Г. П. Прайс[25], Р. П. Міллер[26], А. К. Гамільтон[27], Дж. В. Лівер[28], К. Мюїр[29], Н. Рабкін[30], поділяючи в цілому думку романтика С. Т. Колріджа[31], вбачали у поемі прояв того великого інстинкту, який вже працює на прихованому рівні і згодом приведе поета до драматургії. Сам Дж. Г. Лейк, схоже, підтримує позицію останніх і

[20] *Lake J. H.* Shakespeare's Venus : An Experiment in Tragedy // Shakespeare Quartely. – 1974. – Vol. 25. – № 3 (Summer). – P. 351–355.

[21] *Putney R.* Venus Agonistes // University of Colorado Studies. Series in Language and Literature. – Boulder : University Press of Colorado, 1953. – Vol. IV. – P. 52–56.

[22] *Cantelupe B. E.* An Iconographical Interpretation of "Venus and Adonis", Shakespeare's Ovidian Comedy // Shakespeare Quarterly. – 1963. – Vol. XIV – P. 141–151.

[23] *Bradbrook M. C.* Beasts and Gods: Greene's Groats-Worth of Witte and the Social Purpose of "Venus and Adonis" // Shakespeare Survey. – 1962. – Vol. XV. – P. 62–72.

[24] *Lewis C. S.* English Literature in the Sixteenth Century: Excluding Drama. – Oxford : Oxford University Press, 1973. – P. 499.

[25] *Price H. T.* The Function of Imagery in "Venus and Adonis // Papers of the Michigan Academy of Science, Arts, and Letters. – Ann Arbor : The University of Michigan Press, 1941. – Vol. 31. – P. 275–297.

[26] *Miller R. P.* Venus, Adonis, and the Horses // *A Journal of English Literary History*. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1952. – Vol. 19. – P. 249–264.

[27] *Hamilton A. Ch.* "Venus and Adonis" // Studies in English literature, 1500–1900. – Houston : Rice University, 1961. – V. I. – P. 1–15.

[28] *Lever J. W.* Venus and the Second Chance // Shakespeare Survey. – 1962. – Vol. XV. – P. 81–88.

[29] Muir K. A. "Venus and Adonis" : Comedy or Tragedy? // Shakespearean Essays : Tennessee Studies in Literature / ed. by A. Thaler, N. Sanders. – Knoxville : University of Tennessee Press, 1964. – Vol. II. – P. 1–13.

[30] *Rabkin N.* Shakespeare and the Common Understanding. – N. Y. : Free Press, 1967. – P. 150–164.

[31] *Coleridge S. T.* Biographia Literaria (1817) / ed. by J. Engell, W. J. Bate. – L. : Routledge & Kegan Paul, 1984. – P. 15.

послідовно доводить, що в поемі присутні два струмені – комічний, яким у деяких епізодах забарвлюється поведінка кожного із персонажів, та трагічний, що стає домінуючим після того, як Венера дізнається про наміри Адоніса вполювати вепра.[32] Трагічне начало набуває потужності і сягає свого апогею у фінальному зверненні богині до квітки, що виросла на місці смерті мисливця. Саме присутність трагічного піднімає образ Венери в очах реципієнтів.

Щедрою на цикаві спостереження є стаття канадської дослідниці Н. Ліндгейм «Шекспірівські Венера і Адоніс», де ця поема називається ключовою у доробку Великого Барда. Саме в ній ренесансним автором здійснюється концептуальне обґрунтування нового погляду на кохання і пропонується оригінальна стратегія художньої репрезентації цієї теми, яка полягає у використанні техніки зміни тональностей. «Венеру і Адоніса» можна розглядати як «найпершу спробу поета досягти відчутної настроєвої ускладненості: він поєднує трагедію з комедією, пародію з прямою репрезентацією, постійно при цьому маніпулюючи нашим ставленням до Венери аж до того часу, як вона відчує страх, а згодом дізнається про смерть Адоніса; Шекспір проводить нас від висміювання до співчуття».[33] Венера, на думку Н. Ліндгейм, переконує нас в тому, що «кохання залишається коханням навіть тоді, коли воно об’єднує сексуальну жагу, ревнощі, здивування та інші негативні почуття, на кшталт зверхності, жорстокості, фрустрації, як у поемі Марло, або безпомічності й самоприниження, яких Шекспір знову торкатиметься у своїх сонетах».[34] Щодо Адоніса, то його промови стосовно суттєвих

[32] *Lake J. H.* Op. cit. – P. 352.
[33] *Lindheim N.* The Shakespearean Venus and Adonis // Shakespeare Quartely. – 1986. – Vol. 37. – № 2 (Summer). – P. 191.
[34] Ibid. – P. 194.

розбіжностей між коханням і хтивістю, з огляду на контекст поеми, не дають нам підстав вважати його «втіленням якоїсь духовної чи інтелектуальної позиції. Натомість тим принципом, що керує ним є неосвіченість (незрілість). Він ще занадто молодий, аби цінити чужий досвід вище за свої розваги і сон».[35]

У статті американського шекспірознавця В. Стрейтбергера міститься низка оригінальних спостережень щодо проблематики і конфлікту поеми. Розглядаючи твір Шекспіра у широкому літературному контексті тогочасся, науковець проводить паралелі між ідеями, що вкладені у вуста протагоністів, та популярними в ті часи морально-етичними максимами, які обстоювалися у авторитетних для єлизаветинців джерелах, зокрема, в трактаті Томаса Еліота «Правитель» (*"The Boke named the Governour"*, 1531). На думку вченого, коли Венера вмовляє Адоніса не йти полювати на вепра, вона тим самим зазіхає на його статус джентльмена. Адже, якби мисливець відмовився від небезпечного полювання на користь безпеки і спокою, то в очах читачів, етика яких сформована в річищі гуманістичних уявлень про категорію *virtu*, він би втратив чоловічу гідність. Тож «вражаюча подібність між еліотівським і шекспірівським розумінням цього важливого моменту перетворює саму спробу спокушання з банального прикладу шекспірівської гри з літературними конвенціями на об'єкт справжнього драматичного інтересу».[36]

У фокусі дослідницької уваги сьогодні постає комплексний інтердисциплінарний аналіз поеми «Венери і Адоніса» з чітким дотриманням гендерного стрижня, адже саме в епоху її створення закладалися «фунда-

[35] Ibid. – P. 196.
[36] *Streitberger W. R.* Ideal Conduct in "Venus and Adonis" // Shakespeare Quartely. – 1975. – Vol. 26. – № 3 (Summer). – P. 291.

ментальні засади новочасних гендерних стереотипів».[37] Так, відомий шекспірознавець М. Добсон вбачає унікальність цієї поеми у незвичному розподілі гендерних ролей. На його думку, вона «залишається одним із небагатьох творів світової літератури, де представлене пристрасне переслідування чоловіка, який постає об'єктом для жінки, що виступає суб'єктом».[38]

З'ясуванню особливостей зображення гендерно-забарвлених концептів у «Венері і Адонісі» присвячено третій розділ дисертаційного дослідження Г. Храброва «Специфіка художньої репрезентації гендерного дискурсу в ранніх поемах В. Шекспіра».[39] «Інтерпретація гендерної проблематики у "Венері і Адонісі", – пише вона, – є доволі оригінальною. По-перше, сам конфлікт поеми репрезентується як прояв гендерної асиметрії. Ця асиметрія зумовлена тим, що Адоніс не відповідає ренесансним уявленням про еталон маскулінності, а Венера – тому ідеалу фемінності, який існує в його свідомості. По-друге, віртуозна поетизація чуттєвості переконливо демонструє, що еротично-тілесне, яке за часів Середньовіччя не допускалося на сторінки літературно-художніх творів, може слугувати джерелом творчого натхнення і об'єктом мистецької уваги. У процесі опису зовнішності героїв та зображення тілесних практик, яке підносить поему майже до рівня театралізованої вистави, структурується концепт тілесності, який повністю суголосний ренесансній апологетиці права індивідуума на чуттєве кохання».[40]

---

[37] *Храброва Г. М.* Специфіка художньої репрезентації гендерного дискурсу в ранніх поемах В. Шекспіра: автореф. дис. … канд. філол. наук : спец. 10.01.04. – Миколаїв, 2012. – С. 2.

[38] *Dobson M.* Venus and Adonis // The Oxford Companion to Shakespeare ; ed. by M. Dobson, S. Wells. – Oxford : Oxford University Press, 2008. – P. 510.

[39] *Храброва Г. М.* Цит. вид.

[40] Там само. – С. 12–13.

У статті «Трансформація міфологічного сюжету в поемі Вільяма Шекспіра “Венера і Адоніс”: гендерний аспект» вітчизняні дослідниці Н. Торкут і Г. Храброва вводять поняття вербального еротизму. На їхню думку, «вербальний еротизм Шекспіра, тобто сукупність мовних засобів, що використовуються ним у процесі художнього відтворення еротичних сцен, не лише зачаровує оригінальністю тілесної метафорики, але й формує у читацькій свідомості позитивну рецепцію любовної пристрасті як такої».[41] Яскравий приклад вербального еротизму демонструють, приміром, наступні слова Венери:

Я буду – гай, а ти – мій олень милий;
Пасись, де хочеш: в лузі, на горі.
Як паші на устах моїх не стане –
Солодкі нижче віднайди фонтани…
Для тебе стільки втіхи буде там!
Нагір'я звабні, лугові отави
Ще й дві гори відкриються очам –
Від бур криївки – пишні та кругляві.
Будь оленем – чим я тобі не гай?
Тебе не займе жоден пес-кудлай.[42]

Підсумовуючи короткий огляд праць, які дають загальне враження про стан вивченості поеми «Венера і Адоніс» в сучасному шекспірознавстві, варто визнати, що такі проблеми, як генетичні першоджерела твору, композиційна будова, специфіка сюжету та системи образів неодноразово досліджувалися науковцями. Що стосується тих аспектів поетики, які певною мірою

[41] *Торкут Н. М., Храброва Г. М.* Трансформація міфологічного сюжету в поемі Вільяма Шекспіра «Венера і Адоніс» : гендерний аспект // Ренесансні студії / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2012. – Вип. 18–19. – С. 68.

[42] *Шекспір В.* Венера і Адоніс / пер. з англ. О. Мокровольського // Шекспір В. Твори : в 6 т. – К. : Дніпро, 1986. – Т. 6. – С. 546.

корелюються з гендерно-орієнтованою проблематикою, то вони все ще потребують поглибленого аналізу, ґрунт для якого закладено у працях В. Стрейтбергера, Д. Бевінгтона, М. Добсона, Г. Кружкова, Н. Торкут, Г. Храброві (Блондель), а також у роботах культурологів, які вивчали специфіку гендерних стосунків в епоху Середньовіччя та Ренесансу (Ж. Ле Гофф, Ж. Делюмо, Е. Фукс).

VI. Полемічна трибуна

УДК: 821.512.161
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.14

Прушковська Ірина
(м. Київ)

Ренесанс у турецькій драматургії: дискусії і аргументація

Статтю присвячено дослідженню «ренесансного» студіювання турецького культурного ареалу, висвітленню під «європейським» кутом зору літературних трансформацій східного суспільства у процесах його історичного розвитку. У турецькій драматургії як об'єкті дослідження виявлено національний потенціал гуманітарних критеріїв у досягненні турецького ренесансу, що постає предметом дослідження на історичних сходинках. Встановлено певну схожість ренесансу в Туреччині з італійським та західноєвропейським Відродженням, підкреслено наявність ісламського ренесансу.

Ключові слова: *ренесанс, турецька драматургія, культурні тенденції, турецька народна драма, «епоха тюльпанів», гуманітарні уявлення.*

Питання ренесансу в турецькій літературі є доволі дискусійним, якщо студіювати його у звичному європейському форматі. Як зазначає Д. Чижевський у «Ренесансі та реформації», Ренесанс можна розглядати у трьох напрямах: повернення античного ідеалу гармонії та урівноваженої краси, «відкриття» та «звільнення»

людини, «відкриття» наново природи.[1] Відштовхуючись від цих напрямів, прослідкуємо можливі прояви ренесансу в турецькій літературі й драматургії зокрема, не оминаючи питання буття і розвитку драми, становлення авторської драми з метою аргументації дискусійних питань. В українському сходознавстві питання ренесансу на матеріалі турецької драматургії розглядається вперше, що зумовлює **наукову новизну** цієї розвідки.

У ті часи, коли сонце Ренесансу сяяло над Європою, турецька література розвивалася в межах східних звичаїв і традицій Османської імперії. Це була доба Середньовіччя, часові рамки якої відрізняються від європейських. Тогочасну турецьку літературу можна умовно поділити на літературу раннього Середньовіччя (Румі, Юнус Емре, Ґюльшегрі, Шейхі) і літературу пізнього Середньовіччя (Нефі, Набі, Шейх Ґаліб). Другу половину XVIII ст. – початок XIX ст. можна вважати добою турецького Передренесансу.

Аналіз турецької середньовічної драми засвідчує, що її проблематика й художні особливості були зумовлені низкою як позалітературних (утвердження позицій ісламу на державному рівні, розбудова імперії та формування ідеології), так і літературних чинників (вихід за межі власне розважальної функції, закріплення амплуа за персонажами-масками, ускладнення композиційної парадигми народної драми). Так, з XIII ст. османська культура виробила ґрунт, на якому активно розвивалася література різного спрямування і змісту, виникла писемна словесність, що розвивалася у напрямах літератури текке (дервішської літератури), ашикської традиції (поезії сазу) та письменства турецького Дивану, покликаного затвердити позиції ісламу на державному

[1] *Чижевський Д.* Історія української літератури (від початків до доби реалізму). – Нью-Йорк : Українська вільна академія наук у США, 1956. – С. 221.

рівні. У цей час з'явилися перші літературні центри дервішської літератури у суфійських орденах. Особливу роль у середньовічній турецькій літературі відігравала метамова суфійської доктрини. Поступово формувалася традиція драматичних дійств, забарвлених ритуалами суфійських орденів. Традиційна драма в Османській державі реалізувалась у трьох видах народного театру: у тіньовому театрі «Карагьоз» – найпопулярнішому традиційному турецькому театрі, у театрах «Орта оюну» і «Кукла оюну».[2]

Про вистави «Карагьоз» в Османській державі свідчать спогади іноземних послів і мандрівників. Першу згадку пов'язують із європейцем Ніколасом Хаунолсом, який 1582 р. став свідком вистави на честь сина Мурата III Мегмета: «Дерев'яну сцену на шести колесах вивезли на площу. На сцені висіло біле полотнище, позаду горіли вогні. Один чоловік притискав фігурки до полотна таким чином, що ми бачили їхню тінь. Усе було б добре, якби не видно було тих палиць, на яких трималися фігурки».[3] Французькому мандрівникові Г.А. Оліверу, який подорожував Стамбулом у часи правління Селіма III, випала нагода подивитися «Карагьоз» на островах біля Стамбула: «Щовечора двері кафе відчинені для всіх бажаючих, адже там показують театр тіней, який так полюбляють турки. Усі, навіть жінки, з інтересом спостерігають за дійством».[4]

Стосовно хронотопіки появи «Орта оюну» вичерпної й точної інформації на сьогодні бракує. Турецький поет і драматург Намик Кемаль, зокрема, висловлював припущення, що «Орта оюну» з'явився в часи правління Мурата IV (1623–1640). Натомість, поет і драматург Алі

---

[2] *Оганова Е. А.* Традиции народной драмы в современной турецкой драматурги. – М. : ИСАА МГУ, 2006. – С. 12.

[3] *Siyavuşgil S. E.* Karagöz. – İstanbul : Maarif matbaası, 1961. – S. 56.

[4] Ibid. – S. 59.

Риза Бей стверджував, що виник «Орта оюну» після 1591-го, а свій активний розвиток отримав у часи правління Мурата IV і султана Ібрагіма (1640–1648).[5] Композиція дійства «Орта оюну» нагадує композицію вистав театру тіней. Вона також складається із чотирьох пропорційних частин, єдиною відмінністю є заміна діалогу на скоромовку у другій частині. Головними героями виступають Кавуклу й Пішекяр з відповідним розподілом ролей, як у театрі тіней. Відмінними рисами «Орта оюну» є гра справжніх акторів, а не ляльок, послідовне розгортання інтриги, цілковита логічність сюжету, більш насичена композиція і розв'язка. За твердженням І. Бороліної, «Орта оюну» дозволяє говорити про самостійність жанрової форми більш високої художньої організації – комедії.[6] Подібно до театру тіней, персонажі «Орта оюну» – комічні герої-маски.

І «Карагьоз», і «Орта оюну» були джерелом основної інформації про суспільно-політичне життя країни. Як зауважує тюрколог О. Оганова, характер соціальної сатири як у тіньовому театрі, так і в театрі «Орта Оюну» виявляється в руслі імпровізації. Критика тогочасних суспільних явищ у п'єсах традиційного театру ніколи не була формальним складником, і випади проти влади або ж критика соціально-політичних і культурних змін, які проводилися в країні, реалізувалася інклюзивно. Натяки, алюзії, прихована або явна критика проявляли себе в епізодичних репліках персонажів і не були безпосередньо пов'язані з тематичним забарвленням п'єси.[7]

Поряд із театром тіней і «Орта оюну» великою популярністю користувалися моновистави меддахів.

---

[5] *Kudret C.* Ortaoyunu: 2 ciltli. – İstanbul : YKY, 2007. – Cilt 1. – S. 42.

[6] *Боролина И. В.* Турецкая драматургия эпохи Просвещения (Генезис и эволюция жанров) // Вестник шелкового пути. Вопросы тюркской филологии. – Вып. П. – М. : МГУ, 1993. – С. 101.

[7] *Оганова Е. А.* Цит. вид. – С. 29.

Творча манера меддахів дозволяє класифікувати їхні вистави як театр одного актора, моновистави. Традиція меддахів тісно пов'язана з огузькою епічною традицією співаків-озанів. Перші писемні відомості про існування меддахів на території Османської держави датуються XV ст. Як єднальна ланка між минулим і теперішнім, меддахи зберігали у своїй пам'яті численні твори турецької словесності, що були безпосередньо пов'язані з художніми традиціями арабо-перського культурного ареалу. З діяльністю меддахів пов'язане представлення різних жанрів турецького фольклору й літератури – як середньовічної, так і нової.[8] Композиція вистави меддахів традиційно складалася із чотирьох частин: вступу, коментаря автора, дійства, фіналу. Особливістю таких вистав були відступи, подекуди дуже розлогі ремарки автора, які давали простір для імпровізації, дидактичних моментів, пізнавальної інформації. Типовими персонажами вистав меддахів були представники інших національностей (лази, албанці, юдеї, греки), які ставали об'єктом висміювання через зловживання діалектизмами і просторічну мову. Турецький дослідник Метін Анд зазначає, що в палацах відбувалися переважно вистави з військової тематики. Декорації розташовували на суходолі або на воді та інсценували бій між тюрками й іншими народами, який у результаті завжди закінчувався перемогою тюрків[9]. Нутку Оздемір наводить факти, які свідчать про те, що найяскравіші вистави Османської імперії відбувались 1582 р. за правління Мурата III, 1675 р. за часів Мегмета IV, 1720 р. за Агмета III, 1836 р. за Магмута II.[10] Зокрема, дослідник описує цікаву виставу 1832 р., що

[8] Там само. – С. 30.

[9] *And M.* Geleneksel Türk tiyatrosu. Köylü ve Halk tiyatrosu gelenekleri. – İstanbul: İnkılap kitabevi, 1985. – S. 15.

[10] *Nutku Ö.* Dünya tiyatrosu tarihi: 2 ciltli.– İstanbul : Mitos Boyut yayınları, 2008. – Cilt 1. – S. 193.

була присвячена синові Магмута II Абдюльмеджіта. Він також зауважує, що не лише турки, а й посли інших держав у Османській імперії з дозволу падишаха влаштовували театральні дійства, залучаючи турецьких акторів і музик до святкування важливих подій у власних державах (наприклад, дійство 1729 р., влаштоване послом Франції на честь народження сина короля Людовика XV, про яке згадує О. Нутку).[11]

У другій половині XIX ст., коли в літературі Європи активно функціонували антикласицистичні напрями, в турецькій літературі, й драматургії зокрема, стає помітною тенденція до секуляризації культури та явище відкриття й звільнення людини (твори І. Шінасі, Алі Бея). Однак у цілому культурний ренесанс в Османський державі західні дослідники датують XVIII ст., коли в часи правління султана Агмета III (1703–1730) Османська імперія виявила неабиякий інтерес до Європи, європейської культури, літератури, переважно французької. Це період «епохи тюльпанів», який тривав 12 років (1718–1730). Тюльпан став не лише популярним мотивом у декорі та декоративному мистецтві османів, а й джерелом натхнення для турецьких поетів. «Епоха тюльпанів» була чимось значнішим, ніж просто модою, вона знаменувала народження в Османській імперії нової ери. В цей час у державі відбувалися помітні зміни в історико-культурному житті й науці. Саїт Ефенді та Ібрагім Мютеферік побудували 1727 року в Стамбулі друкарню, почали працювати нові бібліотеки, з’явилися нові переклади із західних та східних літератур. Швидкого розвитку набули архітектура, живопис, мініатюра. У створенні пишних садів з водограями, палаців, мостів, бібліотек, трояндових і тюльпанових садів за приклад правили Париж та Ісфахан. На відміну від збудованих

[11] *And M.* Op. cit. – S. 193.

колись із каменю та прикрашених орнаментом з мармуру споруд з'являються інші – з дерева та ліпнини, що коштували дешевше. Нові матеріали дали простір фантазії, що позначилося на стилі, який максимально наслідував французьке декоративне мистецтво. Епоха тюльпанів була передумовою європеїзації, відступом від класичних цінностей, суфійської доктрини.

Американська сходознавиця з Арізонського університету Лінда Дарлінг вважає правомірним датувати турецький ренесанс навіть не XVIII ст., як зазначалося вище, а XV ст. чи навіть раніше, коли відбувався значний економічний і культурний розвиток в Османській державі. Вона докоряє позиції європейців стосовно «неіснування» в історії Ренесансу османців і турків як неправильній і невиправданій, адже історичні джерела вказують на протилежне.[12]

Повертаючись до питання розвитку турецької драми, варто звернути увагу на те, що саме під впливом реформаторської діяльності правителів Османської держави та поступової європеїзації турецької культури формуються засади турецької авторської драми. 1842 р. – початок турецької драматургії з жанровим діапазоном (комедія, трагедія, музична драма, фарс), апробованим у західноєвропейській драматургії. Відчутним стає вплив традиції французької драматургії, зокрема мольєрівської. При цьому зберігає свої позиції й народна драма: популярними залишаються моновистави меддахів. З античності турки запозичують лише тип драми – аристотелівський («закритий»), не торкаючись античного ідеалу гармонії. Прикладами аристотелівської драми можуть служити такі п'єси, як «Балакучий перукар» і

[12] *Darling T. L.* Osmanlılar ve Rönesans // Türkler Cilt 11. Osmanlı Ankara Yeni Türkiye yayınları, 2002. – S. 842.

«Дзвіночок» Алі Бея, «Непокрита голова» Хасана Бедреддіна Паші й Манастирли Мегмета Рифата та ін.[13]

Дискусійним лишається питання правомірності визнання точкою відліку турецького ренесансу XVIII–XIX ст., враховуючи відсутність «повороту» до старих традицій, специфіку наслідування взірців творчості західних митців, а не класичних тюркських, відсутність антисхоластичної спрямованості філософських вчень. Разом із тим має місце створення людської естетично-художньої спрямованості культури на противагу релігійній домінанті, що є однією з ознак культури Ренесансу.

Перша половина XX ст. в історії турецької драматургії позначена активним пошуком власного мистецького обличчя за рецепції західноєвропейських зразків, що уможливило синтез турецької та західноєвропейських традицій. Водночас триває повноцінне функціонування народного театру «Карагьоз». Тогочасні турецькі драматурги вдаються до жанрових контамінацій (балет, опера) та стильового симбіозу, вводячи до власних текстів елементи «Орта оюну». Турецькі дослідники Алі Сірмен, Муаззез Ільміє Чиг, Еріш Ульгер дотримуються думки, яка є панівною в більшості турецьких культурологічних розвідок, що саме утворення Республіки й період правління першого президента Туреччини Мустафи Кемаля Ататюрка є періодом турецького ренесансу.[14] Перші п’ятнадцять років існування Республіки сили державних діячів були спрямовані на модернізацію та націоналізацію суспільства, культури, економіки, промисловості тощо. Перший президент Туреччини взяв курс на зміцнення відносин між Туреччиною та Європою,

[13] *Sokullu S.* Türk tiyatrosunda komedyanın evrimi. – Ankara : Meteskan Ltd., 1979. – S. 191.

[14] *Ülger E.* Türk Rönesansı ve anılarda Gazi Mustafa Kemal Atatürk. – İstanbul : İnkılap yayınevi, 1999. – 159 s.; *Sirmen A.* Türk Rönesnsı // Cumhuriyet gazetesi, 25 Ekim Perşembe, 2012.
URL: http://www.cumhuriyet.com.tr/koseyazisi/378886/turk-ronesansi.html.]

рівня якої прагнув досягти. Він свято вірив у необхідність активного розвитку країни у всіх галузях, і мистецько-культурній – зокрема: «Нація, що залишилася без мистецтва, втратила одну з життєво важливих основ».[15] «Драматургія та театр, – стверджував Ататюрк, – дзеркало культурного рівня нації».[16] Отже, культурна політика Ататюрка сприяла переходу драматургії до наступної фази розвитку – авторської драми республіканського періоду (60-ті рр. XX ст.).

Початок XX ст. в турецькій драматургії, як зазначає Ш. Курдакуль, був періодом суцільних запозичень, і лише в перші роки республіканського періоду турецька драматургія почала усвідомлювати себе й сприймати світ навколо.[17] У 1924 році після створення Анкарської державної консерваторії пожвавилася діяльність державних і приватних театрів, збільшилася кількість високоякісних п'єс. 20–30-ті роки XX ст. позначені інтенсивним розвитком драматургії, основна тематика якої пов'язана з подіями національно-визвольної боротьби.[18] Це віршовані драми Фарука Нафіза «Штурм» (1932) і «Герой» (1933), п'єса Яшара Набі Наїра «Мете» (1932), «Чабан» (1932) Кемаля Чаглара та ін. Тематичну палітру п'єс тієї доби творять і такі актуальні теми, продиктовані загальною ситуацією в молодій республіці, як європеїзація турецького суспільства, традиційні цінності, роль сім'ї, проблеми в економічній і культурній сферах. Автори драм акцентують увагу не на характерах, а на конфліктах з традиційною розв'язкою (смерть героїв, трагічний кінець). Більшість п'єс цього періоду з однолінійними

[15] Atatürk'ün Söylev ve Demeçleri: [kolektif]. – Cilt: II. – Ankara : Atatürk araştırma merkezi, 1952. – S. 57.
[16] Ibid. – S. 39.
[17] *Kurdakul Ş.* Çağdaş Türk edebiyatı 4. meşhuriyet dönemi. – İstanbul : Bilgi yayımevi, 1992. – S. 252.
[18] *Оганова Е. А.* Цит. вид. – С. 72.

сюжетами, що не претендують на філософську глибину, натомість нав'язують глядачеві авторитарність думки драматурга.

Турецькі драматурги досить жваво обговорювали проблеми збагачення й оновлення національної культури, а також суспільні проблеми. Так, у п'єсі Н. Хікмета «Будинок мерця» (1932) сюжет побудований на реальних фактах, відомих письменнику. На перший план виходить життєва ситуація, пов'язана з лицемірством і жадібністю представників середнього класу. Герої твору – впізнавані суспільні типажі, характеристика яких увиразнюється в конфліктній ситуації: після смерті чоловіка дружина й діти жорстоко сперечаються через спадок, ображають та обманюють одне одного. Сюжет п'єси «Прийшов гість» (1939) Джелалеттіна Езіне зосереджений на історії взаємин людей, які по-різному сприймають європеїзацію турецького суспільства. Композиція п'єси з трьох дій та чітка драматургічна структура свідчать про прагнення автора дотримуватися традиційних норм побудови драми, притаманних турецькій драматургії першої половини XX ст. Персонажі п'єси – створені уявою автора образи, особливості характеру яких відображають типові риси представників турецького суспільства, що опинилося на роздоріжжі «свого-чужого», «східного-західного».

У 1930–1934 рр. у країні були прийняті важливі закони, які дозволяли спорудження театрів, створення театральних спілок, сприяли активній діяльності музичної академії та драматургічного відділення консерваторії.[19] Драматургія все більше зорієнтовувалася на зразки європейської драми. Ця тенденція була помітною і в публікаціях періодичних турецьких видань «Ресімлі

[19] *Buttanrı M.* Cumhuriyet devri Türk Tiyatrosunda Batı etkisi // Turkish Studies. İnternetional Periodical For the Languages, Literature and History of Turkish or Turkic. – Ankara, 2010. – Volume 5/2 Spring. – S. 57.

Ай», «Варлик», «Улькю», «Єні адам», «Агач», «Кюльтюр хафтаси», у яких друкувалися статті про турецький театр, уривки п'єс, огляди радянського, англійського, німецького театрів. Поряд із появою нових театрів продовжують діяти традиційні народні театри.[20] Опертя на національні корені нерозривно пов'язане із пошуками турецькими драматургами нових форм у рамках реалістичної драми.[21] Написати драму – це окремий талант, переконував Я. Кемаль. Людина може бути мислителем, відомим поетом, обдарованим майстром слова. Може вміти гарно писати статті, романи, поезії, але всього цього їй може не вистачити, аби написати справжню п'єсу... Гарний вірш, цікаві рядки, довгий нудний роман можуть триматися на плаву завдяки лише декільком штрихам. Але драма – це наче складний механізм, і якщо хоч незначна частина має пошкодження, весь механізм паралізує.[22] Так, драми Агмета Нурі, Мусахіпзаде Джеляля, Хюсейна Суата, Халіта Фахрі, Решата Нурі, Юсуфа Зії, а також Ведата Недіма, Ведата Орфі, Магмута Єсарі демонструють новий етап розвитку турецької драматургії першої половини XX ст..[23] Проте, як зазначає Мюеззен Буттанри, турецька драматургія 1840–1940 рр. прагнула бути схожою на західний театр, історія якого налічує понад 2500 років. Але п'єси турецьких митців, які відмовлялися від національних драматургічних традицій, були лише епігонською копією і до того ж не завжди вдалою. Тому твори, написані в цей період, навряд чи можна вважати надбанням турецької культури.[24] Турецький журналіст Мустафа Чевік також

[20] *Оганова Е. А.* Цит. вид. – С. 72.
[21] Там само. – С. 77.
[22] *Kemal N.* Tercüme-i Hal-i Emir Nevruz Bey. – İstanbul : Matbaa-i Ebüzziya, 1888. – S. 20.
[23] *Kurdakul Ş.* Çağdaş Türk edebiyatı 1. meşhuriyet dönemi. – İstanbul : Bilgi yayımevi, 1992. – S. 253.
[24] *Buttanrı M.* Op. cit. – S. 59.

вважає, що у так званому турецькому ренесансі немає і сліду турецького, є лише назва, яка прикриває процес тотальної європеїзації турецького суспільства у XIX–XX ст.[25]

Отже, якщо дотримуватися думки про те, що турецький ренесанс мав місце саме у першій половині XX ст., то можна стверджувати, що він спричинився до розвитку нової літератури і мистецтва, які будувалися на нових для турецької спільноти ідеалах, і зумовив спрямування культури до світської сфери, нових тем в літературі й драматургії зокрема.

Проте, існують і нові бачення турецького ренесансу. Приміром, турецький газетяр Хизлан Доган розглядає ренесанс як сучасний напрям в культурі Туреччини початку XXI ст. Отримання 2003 року нобелівським лауреатом Орханом Памуком Дублінської літературної премії The IMPAC Dublin Literary Awards, перше місце на Євробаченні 2003 року співачки Сертап Еренер, нагорода Каннського фестивалю за фільм Нурі Більге Джейлана «Узак» – усе це Хизлан Доган називає відродженням турецької культури, турецьким ренесансом.[26] М. Чевік вважає, що починаючи з 1990 рр. і до сьогодні, завдяки змінам у світобаченні турецьких можновладців, відбувається процес повернення до суто турецьких, ісламських культурних джерел, що краще назвати не ренесансом, а поверненням до основ.[27]

Про ренесанс у Туреччині наприкінці XX – початку XXI ст., а радше про ісламський ренесанс говорять і за межами Туреччини (Л. Р. Садикова), що спонукає до дискусій і нових розвідок у цьому напрямку. Якщо

[25] *Çevik M.* ‘Türk Rönesansı’nı son virajda engellemek ve 2023 vizyonu (2)’ // Yenisöz gazetesi, 10 Nisan 2016.
URL: https://drmustafacevik.blogspot.com/2016/04/?view=classic.

[26] *Hızlan D.* Türk Rönesansı // Hürriyet gazetesi, 27 Mayıs 2003. URL: https://www.hurriyet.com.tr/turk-ronesansi-149263.

[27] *Çevik M.* ‘Op. cit.

розглядати припущення сучасних дослідників стосовно присутності ренесансу і в XXI ст. в ракурсі драматургічному, то аргументацій на захист такої точки зору набагато менше, аніж коли ми говоримо про XX ст. Якщо взяти до уваги велику кількість сучасних друкованих драм, чисельність державних і приватних театрів Туреччини, щорічне оновлення репертуару, спеціальність «Драматургія» у вищих навчальних закладах, критичні видання, присвячені проблемам театру, то можна зробити висновок про позитивні тенденції розвитку сучасної турецької драматургії. Також можна стверджувати, що сучасній турецькій драмі притаманні такі риси постмодерністської літератури, як рецепція естетичних надбань будь-яких культур, застосування принципу конструювання тексту із матеріалу літературних реалій, металітературність, інтертекстуальність тощо.

У добу постмодерну не втратив свого значення й традиційний народний театр «Карагьоз». Як зазначає один із провідних лялькарів-карагьозджу Дженгіз Озек, сьогодні переважають приватні театри «Карагьоз». Майстрів карагьозджу мало, частина з них аматори, а професіонали зазвичай займаються цією справою за власний кошт. Підтримки з боку держави театрові тіней практично немає. Утім, існує всесвітнє товариство лялькарів, філії яких у Стамбулі, Анкарі та Бурсі.[28] Упродовж тривалого часу (друга половина XX – початок XXI ст.) тематика творів турецьких драматургів лишається традиційною. Змінюється лише авторська позиція щодо порушених проблем та якість репрезентації художнього матеріалу. Усі існуючі зміни в сучасній турецькій драматургії є наслідками впливу постмодер-

[28] «У культурному плані Туреччина – країна мозаїчна» [інтерв'ю з Карагьозджу Дженгіз Озек / записав О. Кучма, Т. Бойко]. URL: http://teatre.com.ua/modern/karagjozdzhu-dzhengiz-ozek-ukulturnomu-plani-turechchyna-krajna-mozajchna/.

нізму, і навряд чи тут варто шукати точки перетину з ренесансом.

Отже, можна стверджувати, що ренесанс турецької культури має національний характер і є дискусійним питанням за обґрунтованістю у площині європейських паралелей та хронологічних координат. У чистому вигляді в турецькій літературі ренесанс не проявлявся, проте можна говорити про турецький ренесанс зі своїми особливостями і певною схожістю з італійським та західноєвропейським Відродженням. Хронологічно визначити межі турецького ренесансу вважаємо за можливе, якщо пристати до думки дослідників щодо самого сенсу «відродження». Це і період реформ другої половини XIX ст., коли турецька література майже повністю переходить із середньовічного рівня на новий, проєвропейський, і часи правління Ататюрка (перша половина XX ст.), коли турецька література формується на турецькому культурному ґрунті за європейськими стандартами. Або ж, що є досить сумнівним, початок XXI ст., коли мова йде радше про політичний ренесанс, аніж про літературний. Проблематика гуманітарних уявлень може спричинити дискусії з наведенням аргументів, що заохочують до історичного розгляду й досліджень розгортання культури і нових прогресивних ідей гуманізму.

УДК 821.111’04
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.15

Корнелюк Богдан
(Запоріжжя)

I, in this weak piping time of peace: перший монолог шекспірівського Річарда III як маніфест кризи ідентичності

У статті здійснено аналіз інтенціональних актів Річарда Глостера, зафіксованих у тексті першого монологу протагоніста. На початку п’єси персонаж із тугою згадує час збройного протистояння Йорків і Ланкастерів. Ностальгічність Річарда пояснюється тим, що в умовах війни він мав цілісну ідентичність і виступав в іпостасі воїна. Специфічна аксіологічна парадигма воєнного часу дозволяла йому безкарно чинити злодіяння, які до того ж були мотивовані високою метою – перемогою у битві та у війні загалом. В цей час формується інтенційне ядро протагоніста, яке вподальшому і визначатиме його поведінку. Основні риси його інтенційності – іманентна жорстокість, рішучість, бажання перемагати будь-якою ціною, звитяжність та схильність до стратегічних розрахунків.

В мирний час іпостась Річард-воїн не може бути реалізована, тож протагоніст опиняється у кризовій ситуації. Він починає структуррування нової ідентичності, що могла б співіснувати із рисами його інтенційності, сформованими у воєнний час. Інтенційність Річарда включає іманентний потяг до злодіянь, тож персонаж логічно обирає для себе іпостась негідника. Однак Глостер звик творити зло лише тоді, коли воно мотивоване певною великою ціллю. Такою метою для протагоніста стає здобуття англійського престолу. Для того, аби інтегруватися у придворне життя, персонаж використовує ще одну грань своєї інтенційності – від природи він наділений даром перевтілення. Тож іпостась Річард-негідник актуалізується у п’єсі у зв’язці із іпостассю Річард-актор. При цьому талант військового стратега протагоніст застосовує для цілей мирного життя, вибудовуючи стратегію сходження на престол.

Ключові слова: *Шекспір, Річард III, ідентичність, інтенціональність, криза, іпостась.*

Центральний образ історичної хроніки «Річард III» вражає своєю амбівалентністю. З одного боку, він постає таким собі генієм злодійства – кривавим тираном, що за масштабністю злочинів може зрівнятися з біблійним Іродом, за віроломством – з Іудою, а за підступністю задумів – із самим дияволом. З іншого боку, Річард III – це багатогранний образ рефлектуючої людини-актора і людини-режисера, що невідступно чинить зло, але, тим не менш, викликає емпатію глядачів.

Доволі розлогим є перелік праць, присвячених висвітленню образа Глостера на тлі тогочасних ідеологічних, історіософських та естетичних конвенцій. Так, Г. Грейді[1], Дж. Роу[2], Т. Спікерман[3], М. Барг[4], В. Комарова[5] аналізують образ протагоніста в контексті макіавеллізму, Л. Пінський[6], І. М. Тілльярд[7] зосереджують увагу на особливостях репрезентації в хроніці усталених уявлень про кореляцію тілесності і внутрішнього світу людини, а О. Анікст[8], К. Блекні[9], Т. Куллман[10], О. Смирнов[11],

---

[1] *Carnall G.* Shakespeare's Richard III and St. Paul // Shakespeare Quarterly. – 1963. – Vol. 2. – P. 186–188.

[2] *Roe J. A.* Shakespeare and Machiavelli. – Cambridge : D. S. Brewer, 2002. – 216 p.

[3] *Spiekerman T.* Shakespeare and Machiavelli Revisited / Shakespeare's Political Realism : The English History Plays. – New York : State University of New York Press, 2001. – P. 153–166.

[4] *Барг М. А.* Шекспир и история. – М. : Наука, 1976. – 199 с.

[5] *Комарова В. П.* Макьявелли и макьявеллизм в некоторых английских драмах эпохи Шекспира / Проблемы культуры итальянского Возрождения. – Л. : Наука, 1979. – С. 93–105

[6] *Пинский Л. Е.* Шекспир : Основные начала драматургии. – М. : Художественная литература, 1971. – 607 с.

[7] *Tillyard E. M. W.* Shakespeare's History Plays. – Edinburgh : Peregrine Books, 1962. – 336 p.

[8] *Аникст А. А.* Эволюция драматической речи в хрониках и трагедиях Шекспира // Шекспировские чтения. – М. : Наука, 1990. – С. 7–54.

А. Степковська[12] і Ю. Шведов[13] детально досліджують так звані «проблемні сцени» цього Шекспірового твору (до яких відносять епізоди зваблення леді Анни, вигнання Бекінгема та фінал п'єси). У західному літературознавстві досить поширеною є думка, що образ Глостера, створений великим драматургом, має чітко виражений релігійний підтекст. Так вважають, приміром, І. Рібнер[14], Е. Гаммонд[15], Д. Бівінгтон[16], М. Крігер[17], Дж. Карналл[18] та ін.

Вельми перспективним і продуктивним у науковому плані бачиться перенесення дослідницького фокусу із контекстуально-дискурсивної сфери у стихію образно-антропологічну. Головний персонаж хроніки наділений рельєфно виписаною фікціональною свідомістю, що може стати продуктивним об'єктом інтенціонального

---

[9] *Blakeney K.* William Shakespeare's Richard III : Brilliant Schemer, Entertaining Villain // Student Pulse. – 2010– *2*(01).
URL : http://www.studentpulse.com/a?id=118.

[10] *Kullman T.* Shakespeare and Peace // Shakespeare and War / [ed. by R. King and P. Franssen]. – London : Palgrave Macmillan, 2008. – P. 43–55.

[11] *Смирнов А. А.* Ричард III // Шекспир В. Полное собрание сочинений: в 8 т. / В. Шекспир; [под ред. А. А. Смирнова]. – М. : Художественная литература, 1957. – Т. 1. – С. 610–637.

[12] *Stepkowska A.* Wooing-Scenes in "Richard III" : A Parody of Courtliness? // Styles of Communication. – 2009. – Vol. 1. – P. 1–5.

[13] *Шведов Ю. Ф.* Вильям Шекспир. Исследования [под ред. Я. Н. Засурского]. – М. : Изд-во Московского университета, 1977. – 394 с.

[14] *Ribner I.* The English history play in the age of Shakespeare. – London : Routledge Library, 2005. – P. 23.

[15] *Hammond A.* Introduction to the Arden edition of the works of William Shakespeare // Shakespeare W. King Richard III / W. Shakespeare ; [ed. by A. Hammond]. – London, New York : Routledge, 1990. – P. 109.

[16] *Bevington D.* Introduction to "Richard III" // Shakespeare W. Richard III / W. Shakespeare ; [ed. by D. Bevington, D. Kastan]. – New York : Bantam Classic, 2006. – P. 7–78.

[17] *Krieger M.* The Dark Generations of "Richard III" // Criticism. – 1959. – Vol. 1. – No. 1. – P. 35.

[18] *Carnall G.* Shakespeare's Richard III and St. Paul // Shakespeare Quarterly. – 1963. – Vol. 2. – P. 187/

аналізу. Тож **мета** статті полягає у виявленні поетологічної специфіки структурування Річардової ідентичності шляхом аналізу предметно-смислового універсуму першого монологу хроніки крізь призму інтенціональних актів протагоніста. Варто також зауважити, що розгляд літературних героїв як особистостей, які наділені унікальною свідомістю, суголосний ідеям антропологізму – однієї з найвпливовіших течій у сучасному літературознавстві.

Саме інтенційність, тобто зафіксованість інтенцій персонажа у тексті, дозволяє передбачати ту модальну рамку, в просторі якої буде здійснюватися інтенціональне конструювання будь-якого феномену свідомості, а отже і ставлення героя твору до такого феномену. Текстова зафіксованість надає певної об'єктивності цій інтенційності, висновки про яку можна робити, проаналізувавши інтенціональні акти, які відбуваються у свідомості персонажа та відображені в тексті. Використання в процесі інтерпретації першого монологу Глостера теорії ідентичності із залученням інтенціонального підходу та стратегії *«closereading»* дозволяє розкрити додаткові або приховані смисли художнього тексту, що і визначає **наукову новизну** розвідки.

Уже вступний солілоквій хроніки вводить реципієнтів безпосередньо в лабораторію похмурих задумів протагоніста, де інтенціональні акти набувають вербального втілення. Припинення воєнних дій позбавляє головного героя його звичної іпостасі – Річард-воїн – і знаменує кризу ідентичності персонажа. В рамках цього солілоквію відбувається інтенціональне конструювання оновленої самості Річарда Глостера в ситуації миру, яка для нього є незвичною. Нова поствоєнна ідентичність персонажа вже не є цілісною, вона постає як складний продукт взаємодії одразу декількох іпостасей. Саме у першому солілоквії хроніки відбувається кристалізація

тих ключових іпостасей протагоніста, які в подальшому визначатимуть перебіг інтенціональних актів персонажа.

Повоєнна реальність характеризується Річардом як *«weak piping time of piece»*.[19] У цій фразі маємо прикметник *«weak»* (слабкий), що експліцитно наділений негативною семантикою. Негативні конотації переходять і на наступний за ним атрибутив – *«piping»* (той, що грає на дудці чи волинці). Цей прикметник повинен створити асоціації із дудкою або ж пасторальною волинкою – шотландським інструментом, який має м'який мелодійний звук. Для вуха Річарда таким звукам бракує сили, вони слабкі, особливо якщо їх порівнювати із військовими маршами, що також згадуються у цьому солілоквії (*«dreadful marshes»*). Мирне існування наповнене, на думку персонажа, «лінивими насолодами» (*«I am determined to prove a villain, / And hate the idle pleasures of these days»*[20]). Словосполучення *«these days»* із цього пасажу та фраза *«weak piping time of piece»* характеризують один і той же часовий проміжок – мирний період позірного благополуччя, що послідував за перемогою Йорків у війні Троянд, тобто час, коли починається дія п'єси.

Річард відкрито постулює експліцитну ненависть до інтенціональної предметності поствоєнної доби, об'єднаної родовим поняттям *«idle pleasures of these days»*, в якому часовий відтинок *«these days»* відповідає темпоральному атрибутиву *«weak piping time of piece»*. У солілоквії наявні і видові репрезентанти (втілення) фрази-гіпероніму *«idle pleasures of these days»*. Це, приміром, *«merry meetings»*, *«delightful measures»*, *«lascivious pleasing of a lute»*, *«fair well-spoken days»*,

---

[19] *Shakespeare W.* King Richard III // The Arden edition of the works of William Shakespeare; [ed. by A. Hammond]. – London, New York : Routledge, 1990. – P. 126.

[20] Ibid. – P. 127.

«amorous looking-glass».[21] Незважаючи на те, що протагоніст вкрай негативно сприймає інтенціональну предметність мирного часу, він наділяє її вишуканими епітетами з виразним позитивним звучанням (*merry, delightful, lascivious, fair, well-spoken, amorous, nimbly*). Тут маємо перший випадок Річардової іронії, яка є своєрідним модусом персонажа, що детермінує його схильність до чорного гумору. Із цього ж пасажу можна вивести ще два модуси інтенційності Глостера – це ненависть до прекрасного, а також відраза до всього, що не мотивоване певною ціллю, як-то безглузді розваги. Саме актуалізація останніх двох модусів призводить до того, що персонажа відштовхує гармонія, яка знаходить вияв у музиці (*lascivious pleasing of a lute, delightful measures*) або ж танцях (*he capers nimbly*), йому не подобаються придворні зібрання (*merry meetings*), його не вражають тілесна краса чи любовні ігри (*amorous looking-glas*s), так само як і пишномовність оточення (*fair well-spoken days*).

У пасажі *«… And hate the idle pleasures of these days»*[22] особливу увагу слід звернути на епітет *«idle»*, котрий можна перекласти як лінивий та бездіяльний. Мирний час бачиться Річардові добою апатії та застою: люди, які оточують протагоніста, не прагнуть нових звершень, бажаючи лише «лінивих насолод». Повоєнна буденність характеризується цікавою метафорою:

And all the clouds that lour'd upon our House
In the deep bosom of the ocean buried.[23]

Глибоке лоно моря виступає тут символом крайнього застою – в той час як у верхніх шарах морів та океанів відбувається постійний обмін водяних мас, води глибинних шарів майже не переміщуються та мають

[21] Ibid.
[22] Ibid.
[23] Ibid. – P. 125.

стабільну температуру незалежно від пори року. Річарда відштовхує статика повоєнної реальності. Основний імператив мирного існування – збереження того, що вже здобуто – суперечить діяльнісній паненергійній натурі протагоніста. Про іманентне прагнення діяти свідчить, зокрема, пасаж, в якому Глостер відкрито говорить про те, що смерть Едварда дасть йому, нарешті, можливість привносити суєту у світ: *«And leave the world for me to bustle in»*.[24] Семантика дієслова *«to bustle»*, використаного Річардом, показує масштаб його руйнівного запалу, а також природну схильність майбутнього короля до рішучих дій та активності. У фразі *«Now are our brows bound with victorious wreaths»*[25] Глостер, як думається, невипадково використовує дієслово *«bound»*, що, окрім значення *«обв'язувати»*, має ще і значення «зв'язувати», «заковувати». У переможних вінках персонаж вбачає окови, які обмежують його свободу дій.

Що ж є противагою «слабкого миру»? Це, передусім, війна і її атрибути, які згадуються у солілоквії – *«bruised arms»*, *«stern alarums»*, *«dreadful marshes»*, *«barbed (armed for war) steeds»*. Війна виступає у тексті хроніки антитезою амурних розваг (*«delightful measures»*) та веселощів (*«merry meetings»*), що супроводжуються танцями (*«He capers nimbly in a lady's chamber»*) і музикою (*«To the lascivious pleasing of a lute»*). Усі згадані об'єкти, об'єднані військовою тематикою, слід розглядати як інтенціональні феномени Річардової свідомості, які наділяються позитивними конотаціями. Вони характеризують для героя добрі старі часи, за якими він відверто ностальгує. В солілоквії атрибути воєнної дійсності, що наділяються позитивною семантикою, антитетично протиставляються інтенціональним

[24] Ibid. – P. 157.
[25] Ibid. – P. 125.

предметам зі сфери миру, які персонаж клянеться ненавидіти.

Позитивне ставлення Річарда викликають не лише матеріальні об'єкти, але і емотивні вияви, пов'язані із військовим протистоянням, зокрема, страх. У невеликому за обсягом уривку вступного солілоквія лексеми, пов'язані із почуттям переляку, використовуються тричі (*dreadful marshes; To fright the souls of fearful adversaries*). Слід зауважити, що про війну протагоніст говорить як про таке собі божество чоловічого роду, використовуючи при цьому уособлення (*«Grim visag'd War hath smooth'd his wrinkled front»*[26]) та онімізуючи апелятив *«war»*. Він обожнює війну, бо в часи протистоянь міг бути самим собою, реалізуючи свою іманентну іпостась – Річард-воїн.

Натомість у мирний час Річард переживає катастрофічну для себе зміну – втрату власної ідентичності, яка сформувалася та успішно функціонувала в умовах затяжної війни Білої та Червоної троянд. Вперше у своєму житті протагоніст стикається із ситуацією, коли необхідність воювати відсутня. Така зміна екзистенціальної парадигми породжує кризу ідентичності, яка знаходить своє відображення у тексті хроніки. Так, у другому рядку першого Річардового солілоквія присутній каламбур:

Now is the winter of our discontent
Made glorious summer by this son of York.[27]

Багатозначність реалізується тут завдяки використанню іменника *«son»* (син), який є омофоном із лексемою *«sun»* (сонце). Говорячи про сина Йорків (*«this son of York»*), Річард може мати на увазі свого брата, короля Едварда, який є тим «сином Йорка», що на початку п'єси

[26] Ibid. – P. 126.
[27] Ibid. – P. 125.

носить титул англійського монарха. Можливим є й інше прочитання – Річард використовує вказівний займенник *«this»*, говорячи у цьому пасажі про самого себе. Саме він є тим сином Йорків, що перетворив зиму війни на літо миру. Під таким кутом інтерпретації у словах Глостера вчувається незадоволеність фактом королювання Едварда. Далі в тексті протагоніст хроніки згадує, що тяжко працював задля сходження на престол брата: *«I was a pack-horse in his great affairs; / A weeder-out of his proud adversaries, / A liberal rewarder of his friends: / To royalize his blood I spilt mine own»*[28]; *«I was too hot to do somebody good / That is too cold in thinking of it now»*[29]). Втім, виявилося, що зусилля персонажа не були віддячені належним чином, і в новому мирному світі він залишився ні з чим, тоді як його брат зійшов на англійський престол.

Варіант *«this sun of York»* (це сонце Йорка) має, як думається, викликати асоціації із королівською емблемою короля Едварда IV – сонцем (у третій частині Шекспірового «Генріха VI» згадується, що Едвард обрав своїм символом сонце, побачивши три сонця перед переможною для нього битвою під Мортімер Кросс). Втім, цей варіант прочитання може стосуватися і Річарда. Думається, що Шекспір невипадково використовує антитезу «зима звад – літо світлодайне» (*winter of our discontent – glorious summer*). Саме влітку день є найдовшим, а у світлі сонця всі недоліки зовнішності Річарда виявляються ще помітнішими. Крім того, протягом довгого сонячного дня повітря значно прогрівається, а за таких умов некомфортно носити багато одягу. Тож влітку Глостер позбавлений можливості приховати свої фізичні вади навіть за допомогою вбрання. До речі, у цьому монолозі зустрічаємо ще одну згадку про сонце:

Why, I, in this weak piping time of peace,

[28] Ibid. – P. 158.
[29] Ibid. – P. 168.

Have no delight to pass away the time,
Unless to spy my shadow in the sun
And descant on mine own deformity.[30]

Можливе символічне прочитання аналізованого пасажу – в час «літа Йорків» (мирного існування – *«weak piping time of peace»*), коли все навколо потопає у блискучому сонячному світлі (маються на увазі придворні розваги), Річард не знаходить собі місця. Сонячні промені яскраво демонструють всі недоліки зовнішності протагоніста. Він свідомо уникає дзеркал (*«But I, that am not shape'd for sportive tricks, / Nor made to court the amorous looking glass»*[31]), втім, потрапляючи під сонце, він змушений бачити свій потворний силует у вигляді тіні. При цьому Глостер немовби дистанціюється від власної тіні: він використовує дієслово *«spy»*, що означає «підглядати», «шпигувати» – на свій відразливий силует він дивиться нібито як сторонній споглядач. Крім того, лексема *«spy»* має також викликати асоціації із придворними інтригами, які, за логікою, мали активізуватися, коли після воєнного лихоліття запанував мир.

Водночас, правомірною є й інша інтерпретація цього пасажу – у світлі блиску мирного часу сам Річард перетворився на тінь. В такому разі словосполучення *«my shadow»* (моя тінь) означає не фактичне відображення, а ту екзистенціальну кризу, яку переживає протагоніст. Втративши свою ідентичність в рамках звичної іпостасі Річард-воїн, герой перетворився на тінь самого себе. Мирний час унеможливлює реалізацію його військових амбіцій, до того ж його не цікавлять безглузді придворні забави (узагальнені дієсловами *«spy»* і *«discant»* та фразою *«idle pleasures of these days»*). Отже, в час проголошення першого солілоквію Річард має нульову

[30] Ibid. – P. 126, 127.
[31] Ibid. – P. 126.

ідентичність, а тому на часі постає віднайдення чи ж конструювання «нового себе».

Наприкінці солілоквію Річард визначається із своєю основною іпостассю: *«I am determined to prove a villain, / And hate the idle pleasures of these days».*[32] Слід зауважити, що іпостась Річард-негідник – це природна грань його ідентичності, яка протягом всієї п'єси структурує ядро інтенційності цього персонажа. Він не сприймає красу та гармонію, йому подобається творити зло, він отримує задоволення, сіючи горе та руїну. Персонаж зізнається, що вже почав реалізовувати цю інтенційність:

Plots have I laid, inductions dangerous,
By drunken prophecies, libels and dreams,
To set my brother Clarence and the king
In deadly hate the one against the other.[33]

Втім, для Річарда злодіяння є не лише джерелом гедоністичного задоволення. Будь-яке зло, вчинене ним, має ще й своєрідну точку прикладання, певний легітимізуючий мотив. Таким мотивом для Річарда-негідника стає амбітна мрія про здобуття англійської корони. При цьому напрацьована за часів війни здатність до планування та розрахунку стає в нагоді протагоністові і в мирний час – завдяки їй він перетворюється на особливо небезпечного негідника-стратега, що чітко вираховує кожен свій крок. Ставши монархом, протагоніст планує помститися своєму оточенню за нанесені образи, та водночас, у повній мірі насолодитися владою, яка дозволить безкарно чинити злодіяння. Королівський титул стає своєрідною метою і вектором розгортання життєвої стратегії персонажа, постійно підживлюючи його активність.

[32] Ibid. – P. 127.
[33] Ibid.

Для досягнення омріяного трону Шекспірів герой поєднує природну іпостась Річіард-злодій із ще однією іманентною гранню своєї натури – Річард-актор. Протагоніст має вроджену здатність до лицедійства, тож йому вдається блискуче перевтілюватися. Іпостась Річард-актор реалізується одразу у двох напрямках. Перший – це, власне, взаємодія з іншими персонажами, в ході якої герой змінює численні маски-амплуа (звабник; родич-брат, син, дядько; потвора; «макіавель» тощо). Другий же напрямок знаходить свій вияв у солілоквіях та репліках убік, в рамках яких Річард здійснює вибір масок-амплуа для певного епізоду, хизується своїми успіхами, або ж жартує із притаманною йому похмурою іронією. Реципієнтами цієї акторської гри мають стати глядачі/читачі. Річард оприявнює ґенезу власних задумів, тобто фактично розкриває перед публікою перебіг власних інтенціональних актів. Він немовби втягує глядачів/читачів у світ своїх жорстоких рефлексій. Завдяки цьому між протагоністом і аудиторією виникає зв'язок особливого типу: попри всю ницість і аморалізм вчинків Річарда реципієнти інколи відчувають співчуття до цього персонажа і навіть не можуть уникнути певного захоплення його окремими рисами.

VII. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

УДК 821.111'04-21Шек7:[791.633-051:791221.3](450)
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.16

Бандровська Ольга
(м. Львів)

Сучасний Шекспір: художня аксіологія трагедії «Юлій Цезар» у кіноверсії Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти»

Художня специфіка творчості італійських режисерів та сценаристів Паоло і Вітторіо Тавіані визначається, по-перше, єдністю мистецьких поглядів, що робить їхні фільми унікальним індивідуальним продуктом; по-друге, відповідністю ранніх робіт режисерів естетиці неореалізму і подальшим розширенням неореалістичних тем та кінематографічних технік за рахунок взаємодії з постмодерністськими художніми стратегіями; по-третє, експериментальним характером екранізацій творів світової класики. У статті досліджено кінопоетику фільму братів Тавіані «Цезар має померти», знятого за мотивами політичної трагедії Шекспіра «Юлій Цезар». Проаналізовано особливості сюжетної організації фільму, яка представляє «сюжет у сюжеті»: «зовнішній» сюжет (репетиції вистави у в'язниці Ребіббія), що екранізований у стилі неореалістичного кіно, і «внутрішній» сюжет – ключові сцени «Юлія Цезаря». У статті простежено, як проблематика Шекспірової трагедії впливає на процес внутрішнього віднаходження акторами-в'язнями нових життєвих смислів і формування якісно іншого світогляду та життєвої моралі. Як наслідок, дистанція між персонажем, актором і глядачем змінюється: в акторську гру закладено принцип подвійного кодування, глядачеві пропонується одночасно відстежувати динаміку розвитку персонажів і акторів-в'язнів. Доводиться,

що «Цезар має померти» акцентує гуманізм Шекспіра, який виступає базовим поняттям художньої аксіології його творчості.

***Ключові слова**: Шекспір, «Юлій Цезар», Паоло і Вітторіо Тавіані, «Цезар має померти», кінопоетика, неореалізм.*

Вступ

Тема «Шекспір у світовому кінематографі» утворює максимально об'ємну сферу досліджень у новітньому гуманітарному знанні, адже саме Шекспіру присвячено найбільшу кількість фільмів в історії кіно. За інформацією інтернаціональної бази даних «Шекспір в кіно, на телебаченні та радіо» Ради британських університетів з кіно та відео (*British Universities Film and Video Council*), з 1890 по 2018 рік було знято 1 278 художніх та 1 888 телевізійних фільмів[1], серед яких класичні екранізації творів Великого Барда, фільми про його життя та творчість, а також кінострічки, в яких мотивна база Шекспірового творчого спадку є визначальною складовою ідейно-тематичного задуму та/або символічного плану кінотвору. Фактично, світовий кінематограф XX і початку XXI століття засвідчує далекоглядне твердження Семюеля Джонсона, що з'явилось у передмові до видання Шекспірових творів 1765 року: «Шекспір перевершує всіх письменників <…> як поет природи, поет, який підносить до обличчя своїх читачів правдиве дзеркало, в якому відображено наші звичаї і саме життя».[2] Тобто, сьогодні, як і впродовж століть, видатний англійський драматург, його творчість та традиція виступають маркером життя людини і культурних досягнень людства.

Одночасно, в XX столітті твори Шекспіра виступили важливим зразком і джерелом ідей та сюжетів масової

[1] International Database of Shakespeare on Film, Television and Radio, An / British Universities Film and Video Council. – 2018. URL : http://bufvc.ac.uk/shakespeare/.

[2] *Johnson S.* Preface to Shakespeare. – CreateSpace Independent Publishing Platform, 2014. – P. 3.

культури. Цей новий режим репрезентації створив у масовій культурі один із найпотужніших і найдорожчих брендів – бренд «Шекспір», який останнім часом «пропонує як вченим, так і маркетологам переконливу мову для пояснення цінності Шекспіра в XXI столітті».[3] Кіно, як найбільш масова форма мистецтва, знаходиться в постійному пошуку культурних форм, таких, що знімають усталені бінарні опозиції – мистецтво/гроші, елітарна/масова культури. Відтак, у сфері кінематографу, який вважають «художньою формою демократії»[4], ім'я Шекспіра асоціюється з поняттям загальнокультурної цінності.

«Всюдиприсутність» Шекспіра в культурі робить його творчість предметом міждисциплінарних студій найширшого обсягу, передусім, літературознавства, філософії, культурології, медіальних студій, тощо. Звичайно, дослідження екранізацій Шекспіра передбачає залучення *Film Studies*, відносно нової дисципліни, зорієнтованої на концептуальний інструментарій гуманітарних наук, яка в останні десятиліття отримала академічний статус в багатьох країнах Західної Європи і США.

Об'єктом дослідження у цій розвідці обрано фільм італійських режисерів Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти», а її **метою** є аналіз своєрідності художнього інтертексту цього кінотвору, заснованого на мотивах політичної трагедії Шекспіра «Юлій Цезар».

Кінопоетика братів Тавіані

В італійському кінематографі творча діяльність кінорежисерів і сценаристів Паоло Тавіані (1931 року

[3] *McLuskie K., Rumbold K.* Cultural Value in Twenty-First-Century England : The Case of Shakespeare. – Oxford University Press, 2015. – P. 210.

[4] Companion to Literature, Film, and Adaptation / Ed. Deborah Cartmell. – Willey-Blackwell, 2012. – 434 p.
URL: http://www.lit.auth.gr/sites/default/files/a_companion_to_literature_film_and_adaptation-wiley-blackwell_2012.pdf.

народження) і Вітторіо Тавіані (1929–2018) посідає особливе місце: єдність мистецьких поглядів та незмінне партнерство на знімальному майданчику впродовж більше ніж п'яти десятиліть примушують сприймати їхні фільми як унікальний індивідуальний продукт.

Брати Тавіані прийшли в кіно, коли в мистецтві повоєнної Італії – літературі, живописі та, передусім, кінематографі – потужно розвивався неореалізм, художній напрям, естетичні досягнення якого невід'ємні від боротьби проти фашизму і, в цілому, від широкої палітри соціально-політичних та моральних ідей. Антифашистська, глибоко народна спрямованість неореалістичних фільмів Росселліні, де Сіка, Вісконті та багатьох інших режисерів поєднувалась із критичним, документальним поглядом на дійсність, увиразнюючи народне життя та характери і породжуючи традицію соціального кіно. Особливий вплив на вибір професії молодими братами Тавіані справили роботи Роберто Росселліні, чию кінострічку «Рим, відкрите місто» (*«Roma città aperta»*, 1945) вважають маніфестом цього напряму. Як згадував Паоло Тавіані, рішення стати кінорежисерами прийшло після перегляду фільму Росселліні «Земляк» (*«Paisan»*, 1946), а Вітторіо Тавіані додавав, що цей та інші фільми неореалізму вчили говорити про болісний досвід війни та Спротиву і «були способом осягнення всього, що сталося, і початком надання цим подіям смислів для майбутнього».[5]

Відповідно, ранні роботи братів Тавіані повністю відповідали духу та естетиці неореалізму. Перший фільм «Сан Мініато, липень 1944 року» (*«San Miniato luglio ´44»*), коротка документальна драма про трагічний епізод Другої світової війни в рідному містечку, вийшов 1954 року, але через політичну цензуру не здобув широкої

[5] *Marcus M. J.* Italian Film in the Light of Neorealism. – Princeton: Princeton University Press, 1986. – P. 360–361/

популярності. Втім, уже перший художній фільм «Людина, яку потрібно спалити» (*«Un uomo da bruciare»*) 1962 року про сицилійську мафію, знятий у співавторстві з Валентино Орсіні, одразу привернув увагу італійських кінокритиків і отримав престижну нагороду Венеційського кінофестивалю.

У подальшій фільмографії Тавіані травматичний досвід війни та гостросоціальна проблематика повоєнної Італії визначають і сутність, і витоки кінопоетики творчого союзу братів-однодумців. Втім, починаючи з шістдесятих років минулого століття, неореалізм, який визнано культурним явищем світового масштабу і який зберіг помітний вплив на італійське кіно другої половини XX століття, поступово втрачав свої позиції. Відтак динаміка подальшого розвитку італійського кінематографу, як і динаміка творчих поглядів його представників, розгортає широку перспективу: від політичного та історичного кіно до комедії, мелодрами і фільмів жахів. Практично, кожний із режисерів – Вісконті, Антоніоні, де Сіка, Фелліні та інші – пропонує нові виміри, що стануть досягненнями італійського кіно. Вони розширюють достатньо сталий арсенал неореалістичних тем та кінематографічних технік за рахунок взаємодії з модерністськими і постмодерністськими художніми стратегіями.

Не пориваючи з неореалізмом, брати Тавіані рухаються в цьому загальному напрямі пошуку нових тем і технічних засобів відтворення життя. «Наші взаємовідносини з неореалізмом – це взаємини кохання-ненависті, батька і сина, – стверджують кінорежисери, – Народжені батьком, якого любили і яким захоплювалися, пізніше ми зреклися його з невдячною жорстокістю синів, які усвідомлюють себе в силі знищити родителя. Однак відмова завжди залишається формою зв’язку. Наше формування і наш вибір (тобто, стати режисерами) пов’язані із закоханістю в кіно взагалі і в неореалізм,

зокрема».[6] «Метакінематографічною пошаною до ери неореалізму» став найкращій художній фільм братів-режисерів «Ніч святого Лоренцо» (*«La notte di San Lorenzo»*) 1982 року.[7] У ньому режисери розвивають і ускладнюють сюжет свого першого документального фільму. Відмова від документальної репортажності на користь чисельних деталей сенсорного сприйняття, використання символів, введення декількох точок зору, циклічність та контрастність часових пластів характеризують цей фільм як своєрідний зразок магічного реалізму в кіно. Стрічка отримала Гран-прі 35-го Канського фестивалю, була номінована на Оскар, а 2018 року її продемонстровано в рамках програми «Класика світового кінематографу» (*«Venezia Classici»*) Венеційського міжнародного кінофестивалю.

Сферою новаторських експериментів Паоло і Вітторіо Тавіані є екранізація творів італійської та світової літератури. У фільмах, знятих за сюжетами Піранделло, Гете, Толстого, Дюма-батька, Боккаччо, продемонстровано особливий зв'язок світової літературної класики і мистецтва кіно. На думку режисерів, цей симбіоз утілює нерозривний зв'язок минулого і теперішнього часів. Коментуючи екранізацію окремих новел «Декамерона» у фільмі «Дивовижний Боккаччо» (*«Maraviglioso Boccaccio»*, 2015), вони зазначають: «Ми розповідаємо цю історію, або, власне кажучи, ці історії, що вільно ґрунтуються на «Декамероні» Боккаччо, тому що ми приймаємо виклик протидіяти похмурим кольорам чуми сьогодні, як і в минулі роки; чума, в різних обличчях, є скрізь – у прозорих, яскравих кольорах любові, відданості та уяви».[8]

---

[6] Ibid. – P. 361–362.

[7] *Bondanella P.* A History of Italian Cinema. – A&C Black, 2009. – P. 503.

[8] *De Marco C.* Paolo and Vittorio Taviani to shoot Maraviglioso Boccaccio / Camillo De Marco // Cineuropa. – March, 23, 2014. URL: https://cineuropa.org/en/newsdetail/254164/.

Серед кіноінтерпретацій світової класики особливо помітною мистецькою подією стала кінострічка «Цезар має померти» (*«Cesare deve morire»,* 2012), знята за мотивами трагедії Шекспіра «Юлій Цезар». У ній брати Тавіані надають шекспірівській інтерпретації сюжету античної історії гострого відчуття сучасності. Проведення аналогій між твором і наступними епохами стає можливим, як вважає К. Борискіна, завдяки використанню Шекспіром низки текстових стратегій, що окреслюють політичний підтекст цієї римської п'єси, а саме «репрезентації історичних колізій у вигляді драматичних мотивів, що мають психологічну обумовленість», іншими словами, «потенціал реконтекстуалізації п'єси» полягає в наявності у творі «концептосфери, що пов'язана з владним дискурсом та містить ряд ключових для ренесансної свідомості концептів (влада, монархія, республіка, змова)».[9] На рівні поетики кінофільму ефект «осучаснення» досягнуто через поєднання елементів неореалістичного кіно і постмодерністських кінематографічних стратегій.

Кінематографічна інтерпретація «Юлія Цезаря»

Фільм складається з двох складно взаємопов'язаних сюжетів, утворюючи структуру «сюжет у сюжеті». Дія «зовнішнього» сюжету відбувається в наші дні у в'язниці Ребіббія, розташованій у передмісті Риму на північному сході. Ув'язненим, які скоїли тяжкі злочини і відбувають терміни в блоці для особливо небезпечних злочинців, пропонують взяти участь у постановці шекспірівського «Юлія Цезаря» в тюремному театрі.

Репетиції вистави тривають упродовж півроку і через ремонт у залі, де знаходиться сцена, відбуваються в

[9] *Борискіна К. В.* «Юлій Цезар» В. Шекспіра : особливості поетики і рецепції : дис. … канд. філол. наук : 10.01.04. – Запоріжжя, 2014. – С. 193.

різних локаціях будівлі – в камерах, коридорах і на тюремному подвір'ї. Документалізм цих сцен підкреслено використанням чорно-білої плівки, що є характерним для неореалістичного кінематографу.

Важливо також, що Тавіані запрошують непрофесійних акторів. В'язні Ребіббії, які бажають взяти участь у постановці, проходять нескладний кастинг. Їм запропоновано двічі назвати своє ім'я, дату і місце народження, ім'я батька і місце проживання, уявити сцену прощання з дружиною на кордоні і висловити дві емоції – сум і лють. По суті, під час прослуховування майбутні актори грають самих себе, увиразнюючи власний тип особистості і характер.

У наступних кадрах об'єктив звернений почергово на обличчя обраних на ключові ролі засуджених, і голос за кадром повідомляє їхні терміни ув'язнення: «Цезар» – засуджений 2001 року на 17 років за незаконний обіг наркотиків, «Брут» – засуджений 2000 року на 14 років і 8 місяців за вимагання, торгівлю зброєю і зв'язки з італійською мафією, «Кассій» – заарештований у 1975 році і засуджений на довічне ув'язнення за вбивство, «Антоній» – заарештований у 1975 році і засуджений на 26 років за різні злочини, «Децій» – засуджений 2001 року на 15 років і 6 місяців за незаконний обіг наркотиків, «Луцій» – засуджений 2002 року на довічне ув'язнення за статтею 416 Кримінального кодексу Італії за належність до мафії.[10] Словесна інформація, що супроводжується візуальним рядом, майстерно доповнює особистісний портрет кожного з акторів, акцентуючи, що ними виступають не просто звичайні люди, які живуть повсякденним життям, а ув'язнені, які скоїли тяжкі злочини і, очевидно, мають складні психологічні проблеми.

[10] "Caesar Must Die" (2012) / [Directed by Paolo Taviani, Vittorio Taviani]. – Kino Lorber, DVD Release Date : December, 2013.

Документалізм і максимальна достовірність, залучення непрофесійних акторів, які уособлюють «нові обличчя» в кінематографі, а також прийом чорно-білого кіно є домінантами неореалізму з його тяжінням до життєподібності. У фільмі братів Тавіані, як і в неореалістичному кіно, камера також виходить за межі традиційного знімального майданчика, лаконічно і точно відтворюючи фактуру в'язниці та людей, які її уособлюють.

На початку фільму режисер майбутньої вистави, якого представляє директор в'язниці, окреслює тему Шекспірової трагедії: «Вона про великого римського полководця, який перетворив Рим на могутнє місто, але піддається спокусі і стає тираном, за що буде вбитий своїми ж політичними партнерами».[11] Таким чином, «внутрішній» сюжет фільму побудований за текстом Шекспірового «Юлія Цезаря» і складається з репетицій ключових сцен п'єси: це звернення віщуна до Цезаря (акт 1, сцена 2), діалог Брута і Кассія (акт 1, сцена 2), збори змовників (акт 2, сцена 1), розмова Цезаря з Децієм (акт 2, сцена 2), вбивство Цезаря (акт 3, сцена 1), промови Брута і Антонія на форумі (акт 3, сцена 2), явлення духа Цезаря Бруту (акт 4, сцена 3), прощання Брута і Кассія (акт 5, сцена 1), битва при Філіпах і самогубство Кассія і Брута (акт 5, сцени 3–5).

Кінострічки, в яких репрезентовано театральну виставу, утворюють окрему групу художніх фільмів про театр. На відміну від записаних на кіноплівку театральних інсценізацій чи костюмованих кіноадаптацій драматургічного твору, такі фільми вибудовують складну динамічну цілісність, в якій естетика кіно накладається на естетику театральності, почасти ускладнюючи, почасти деформуючи її. У фільмі «Цезар має померти» відсутні

[11] Ibid.

сцена, декорації, реквізит, грим, візуально-звукові ефекти. Перспективу сцени замінено на простір в'язниці, який відтворено достатньо динамічно. Замість поліфонії чисельних театральних елементів – мінімалізм тюремного дизайну і повсякденності. Але головно, змінюється дистанція між персонажем, актором і глядачем. В акторську гру, за задумом режисерів, закладено принцип подвійного кодування, глядачеві пропонується одночасно відстежувати динаміку розвитку і персонажів, і акторів-в'язнів. Крупний кадр кінокамери фіксує щонайменші зміни емоційного стану акторів, і глядачеві кожного разу потрібно визначати, до якого сюжетного плану належить ця чи інша емоція – до долі кожного з акторів чи до подій Шекспірового твору.

Таким чином, у цьому фільмі театральність як спосіб організації простору і як манера театральної комунікації набуває нових вимірів за рахунок інтелектуально-ігрових кінематографічних стратегій, передусім, відмови від традиційного конструювання драматургічного універсуму, подвійного кодування кінематографічного образу і ускладнення ролі глядача-реципієнта, покликаного розкрити потенційну смислову множинність даного кінотексту.

Перші і останні кадри фільму співпадають, візуалізуючи фінал п'єси Шекспіра, а саме самогубство Брута. Цей кінофрагмент відбувається на сцені відремонтованого залу і знятий на кольорову плівку. Обрана кільцева композиція наголошує основний ідейний акцент твору Великого Барда – не римський диктатор, іменем якого названо п'єсу, а Марк Брут, філософ і поет, є протагоністом твору. Відданість ідеалу республіки є не лише основною «політичною» рисою персонажа, вона вкорінена в ідентичність Брута. В «Юлії Цезарі» в промові перед римлянами він пояснює, чому повстав проти Цезаря: «…не тому, що я менше любив Цезаря, а тому, що я більше любив Рим. Чи воліли б ви, щоб Цезар

жив, а ви вмерли рабами, і чи щоб Цезар був мертвий, а ви жили вільними людьми? Оскільки Цезар любив мене, я оплакую його; оскільки він був щасливий, я радів за нього; оскільки він був доблесний, я шанував його; та оскільки він був владолюбивий, я вбив його. За його любов – сльози; за його успіхи – радість; за його доблесть – пошана; а за його владолюбство – смерть».[12]

Основна ідея великої трагедії відтворена в питанні Брута до римлян: «Чи воліли б ви, щоб Цезар жив, а ви вмерли рабами, і чи щоб Цезар був мертвий, а ви жили вільними людьми?».[13] Кінорежисери дають відповідь у назві кінострічки – «Цезар має померти». Так само, як у XVIII столітті, коли трагедія стала однією з найважливіших п'єс шекспірівського канону, і Шекспіра в ній бачили «симпатиком лібертарних ідеалів Брута»[14], так і на початку XXI століття, актуальними залишаються благородні ідеали Брута, що містять трагічне протиріччя між моральністю вчинку і вимогами справедливості та потребами політичної боротьби.

У кінострічці переважно звучить шекспірівський текст, поєднання якого з декорацією в'язниці надає складного художнього ефекту. З одного боку, у фільмі збережено аксіологічний і рецептивний потенціал «Юлія Цезаря»: глядачі фільму мають відповісти на питання – кого вбивають змовники – доброго правителя, улюбленого народом, за часів якого Рим процвітав і панувала стабільність, чи тирана, всім ненависного?

З іншого боку, «Цезар має померти» міняє режим репрезентації, і глядач отримує можливість спостерігати, як формуються нові ціннісні орієнтації акторів-в'язнів.

---

[12] *Шекспір В.* Юлій Цезар / перекл. В. Мисик // Вільям Шекспір. Твори в шести томах. – Київ : Дніпро, 1986. – Том IV. – С. 294.

[13] Там само.

[14] Oxford Companion to Shakespeare, The / Ed. M. Dobson and S. Wells. – 2nd ed-n. – Oxford University Press, 2015. – P. 274.

Зміни відбуваються через порівняння змісту шекспірівського твору із власним життєвим досвідом, що спричиняє аналіз подій та вчинків, в результаті яких ці люди опинились у в'язниці. Наприклад, «Кассій», який походить з Неаполя, промовляючи слова «Стидайсь, епохо! Ти втратив, Риме, благородство крові!»[15], додає: «Ти теж, мій Неаполь, втратив увесь сором. У мене таке відчуття, що Шекспір жив на вулицях мого міста».[16] А «Брут», засуджений до довічного ув'язнення, переосмислює свої вчинки і вчинки свого оточення, виголошуючи знамениті слова, в яких Брут не погоджується з Кассієм на вбивство Антонія і жаліє, що змушений стати вбивцею Цезаря: «Жерцями будьмо, а не різниками! Ми проти духу Цезаря встаєм, а людський дух в собі не має крові. Якби могли ми дух його зломити, живим лишивши Цезаря! На жаль, він має згинути».[17] Актор-в'язень пригадує свого товариша, з яким вони торгували контрабандними сигаретами і який одного вечора мав вбити іншого злочинця: «І раптом він став переді мною і сказав те, що промовляє Брут. Слова були інші, але смисл саме такий».[18]

У фільмі збережено пророцькі слова Кассія услід кульмінаційної сцени вбивства Юлія Цезаря: «Проминуть віки, і в тих державах, що колись постануть, на ще не знаних мовах подвиг наш актори гратимуть».[19] До них режисерами додано коментар «Брута», що трансцендентує історизм Шекспіра у майбутнє: «І скільки ще разів помре на сцені Цезар, як тут сьогодні на кам'яній підлозі

[15] *Шекспір В.* Цит. вид. – С. 257.
[16] "Caesar Must Die" (2012) / [Directed by Paolo Taviani, Vittorio Taviani]. – Kino Lorber, DVD Release Date : December, 2013.
[17] *Шекспір В.* Цит. вид. – С. 257.
[18] "Caesar Must Die" (2012) / [Directed by Paolo Taviani, Vittorio Taviani]. – Kino Lorber, DVD Release Date : December, 2013.
[19] *Шекспір В.* Цит. вид. – С. 288.

в'язниці нашої, ставши не дорожче праху».[20] В такий спосіб брати Тавіані підтверджують здатність Великого Барда співпадати з тим часом, в якому до нього звертаються, і бути, за Емерсоном, «тим горизонтом, межі якого тепер не побачити».[21]

За сценарієм, дію четвертого і п'ятого актів скорочено до декількох сцен, з яких бій армії Брута і Кассія проти війська Марка Антонія та самогубство Кассія і Брута подані як прем'єрна вистава в тюремному театрі, переповненому глядачами. Ідейно вагомий наголос наприкінці фільму має сцена виходу акторів після вистави на поклони. За задумом режисерів, як бачиться, цей елемент театральної вистави відіграє подвійну роль: окрім заслужених аплодисментів глядацької аудиторії як реакції на успіх постановки, ця сцена оприявнює результат внутрішніх перетворень акторів, їхнє внутрішнє зростання, яке передано крупним кадром, зосередженим на обличчях акторів. До того ж, як і на початку фільму, в наступній сцені голос за кадром повідомляє, як склалася подальша доля акторів-в'язнів: Козімо Рега – «Кассій» – опублікував книгу «Автобіографія довічно засудженого»; Сальваторе Стріано – «Брута» – було помилувано, в даний час він працює в театрі і знімається в кіно; Джованні Аркурі – «Цезар» – опублікував книгу «Внутрішньо вільний».[22]

Коли 2012 року «Цезар має померти» отримав «Золотого ведмедя», найвищу нагороду 62-го Берлінського міжнародного кінофестивалю, Вітторіо Тавіані, приймаючи приз, присвятив його акторам, наголосивши,

[20] "Caesar Must Die" (2012) / [Directed by Paolo Taviani, Vittorio Taviani]. – Kino Lorber, DVD Release Date : December, 2013.

[21] *Emerson R. W.* W. Shakespeare; or, the Poet // Emerson R. W. The Complete Works. – 1904. – Vol. IV. Representative Men : Seven Lectures. URL : https://www.bartleby.com/90/0405.html.

[22] "Caesar Must Die" (2012) / [Directed by Paolo Taviani, Vittorio Taviani]. – Kino Lorber, DVD Release Date : December, 2013.

що кожен ув'язнений, навіть і з довічним строком, залишається людиною. Автори фільму досягли мети – показали, як в процесі розучування ролей і репетицій актори осмислювали проблематику п'єси і здійснювали велику внутрішню роботу з віднаходження нових життєвих смислів, формування якісно іншого світогляду і життєвої моралі. Невипадково останніми словами «Кассія», довічно ув'язненого актора, стали слова: «З тих пір, як я відкрив для себе мистецтво, моя камера стала справжньою в'язницею».[23] Ось ця «здатність великого драматурга проникати в людську природу та репрезентувати її антропологічну позачасову сутність у конкретному історичному втіленні»[24] є найвищим виявом мистецтва, що очищає і підносить людину на вершини моралі та духовності. І якщо знову звернутись до Емерсона, саме «всюдисуще людинолюбство Шекспіра <…> скеровує його в історію світу як основну продукцію земної кулі, що анонсує нові епохи і поліпшення».[25]

Висновки

П'єса Шекспіра «Юлій Цезар» є грандіозним політичним уроком, який Бард дав своїм нащадкам. Смисл цього уроку полягає в неоднозначності політичних ідеалів, в глибоких розривах між цими ідеалами і результатами їхньої реалізації. Будучи віддаленими в історичному часі, і політичні реалії античності, і шекспірівський дискурс влади в «Юлії Цезарі» присутні в сьогоднішньому світі набагато більше, ніж усвідомлює сучасна людина. Вони знаходять вияв у сьогочасних структурах мислення і породжують питання, на які людина, як і в давні часи, шукає відповіді. І це перепитування відбувається на сутнісному рівні людського «Я».

[23] Ibid.
[24] *Борискіна К. В.* Цт. вид. – С. 4.
[25] *Emerson R. W.* Op. cit.

Художній, з елементами документального кіно, фільм «Цезар має померти» Паоло і Вітторіо Тавіані акцентує гуманізм Шекспіра, нерозривний зі свободою особистості і правом вільного вибору. Зустріч з Шекспіровим «Юлієм Цезарем» кристалізує нові світоглядні уявлення акторів і впливає на їхню життєву долю та вибір духовних орієнтирів. Смислова багаторівневість фільму – епізод про переламний момент політичної історії стародавнього Риму, шекспірівський мотив боротьби з тиранією, сучасна реактуалізація шекспірівської художньої аксіології – примушує і глядача, разом із режисерами та акторами, підключити світоглядні уявлення і культурний фон у пошуку відповідей на поставлені майстром питання про моральний і політичний вибір.

Неконвенціональність форми і композиції, що підсилюється елементами неореалістичного кіно, комбінацією чорно-білої і кольорової кіноплівки, монтажем крупних планів, що акцентують психологію гри непрофесійних акторів і створюють ефект безпосередньої присутності глядача в кадрі, увиразнюють діалогічний характер та інтертекстуальні лабіринти цього фільму.

VIII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

УДК: 82-4: 82.111Шек
DOI: https://doi.org/10.32840/2225-479X.2019.31-32.17

Редчиць Іван
(Житомир)

«Іскриться дух живий і чудодійний», або «Не пензель часу й не перо поета»

МАЕСТРО ШЕКСПІР! У грудні минулого року я був запрошений Всеволодом Ткаченком, відомим перекладачем, «амбасадором франкомовності в Україні», головою Українського комітету перекладачів, у рідну Національну спілку письменників на засідання «ПРОТЕЮ» ... І схвильований від уваги й думок знаних мистців-протейців і виступів доктора філологічних наук, професора, завідувача кафедри теорії та практики перекладу з англійської мови інституту філології КНУ імені Тараса Шевченка Лади Володимирівни Коломієць, доцента, кандидата філологічних наук Віталія Дмитровича Радчука та головного редактора журналу іноземної літератури «ВСЕСВІТ», письменника і шекспірознавця Дмитра Дроздовського, які викладають у виші, я знову повертаюся під сонетне склепіння Храму Поезії, щоб іще раз під гучні литаври зачарованої душі поглянути очима серця на 154 діамантові сузір'я, бо «дух, що тіло рве до бою» невпинно рветься у космічну височінь ...

ШЕКСПІР! Я вперше подумав про нього, коли слухав «П'яту симфонію» Людвіга ван Бетховена і почув,

як «доля стукає в двері» моєї душі, хоча тоді я й не збагнув ще того поклику, який пролунав у геніальному бетховенському лейтмотиві, що розбурхав, схвилював і наповнив не лише мою душу, а й усе єство, зачаровуючи мене вічною таїною незбагненного мистецтва ... І згодом я написав про це вірш з епіграфом О. Олеся:

Я, як Бетховен, у бурю стою.
Олександр Олесь

Стою, як Бетховен, у бурю шалену,
Могутні акорди космічних симфоній
Пророчо летять над розбудженим краєм,
Щоб люди почули скрізь дзвони свободи.
Зриває вітрисько афіші наскоком
І душі остуджує ревом холодним,
А очі ворожі, пекучі від злості,
Пронизують чорно знамена шовкові,
Впиваються в серце свободи гадючо,
І смерті бажають моїй Україні...
Вже скоро – ой скоро! – ця буря затихне,
І день засміється новий, мов дитина,
І сонце загляне у кожну світлицю,
І буде завжди Україна щаслива.
Стою, як Бетховен...
Ти спиш, мій народе?..

ШЕКСПІР! Магія цього безсмертного імені не дає мені спокою багато літ, а в його сонетах-симфоніях я чую віртуозні пасажі Ференца Ліста й Людвіга Бетховена, мелодійну красу і ніжність божественної музики Фредеріка Шопена й Амадея Моцарта ...

ШЕКСПІР! Нарешті! Та, мабуть, ніколи не озвався б до мене містер Вільям, якби я не зняв перед ним капелюха і не вклонився йому з пошанівком ... О, як довго чекав я цієї благословенної миті, та небеса почули

мене ... Король сонетів повірив мені й заговорив моєю мовою ...

І землю, й море, бронзу і каміння
Здолає згодом часу прикра тлінь.
Як душу вберегти від збайдужіння,
Її красу й незайману цвітінь?

ШЕКСПІР! Магія цього безсмертного імені не дає мені спокою багато літ, а в його сонетах-симфоніях я чую віртуозні пасажі Ференца Ліста й Людвіга Бетховена, мелодійну красу і ніжність божественної музики Фредеріка Шопена й Амадея Моцарта...

Твоя любов понад герби вельможні,
Цінніша злота і чудових шат,
Всіх соколів і коней – в миті кожній
Хвалюся і пишаюся стократ.

Як забереш ти все, чим володію,
Згорьований – навіки я збіднію.

ШЕКСПІР! Закохавсь я ще замолоду по самі вуха в сонетну форму і підкорений нею, щодня бродив «Зоряними садами» Бориса Тена, бентежно вслухався в дзвінкі рядки сонетів «Із мисливської сюїти» Максима Рильського, був не раз подивований «Рибальськими сонетами», досить частенько милувався та й тепер нерідко милуюся «Сонетами подільської осені» Дмитра Павличка, захоплююся його вершинним «Світовим сонетом» ... І таким чином доля привела мене до великого Барда ... А щоб викликати довіру в його вимогливої Музи, я довго й наполегливо вчився, та й зараз продовжую вчитися залюбки... А тут ще знову долинуло до мене мудре слово Максима Рильського: «Перекладач художнього твору – сам художник. Як такий, він повинен боротись за свою індивідуальність, за свої погляди... Існує думка, що перекладач має право і повинен

перекладати тільки ті речі, які йому внутрішньо близькі, тільки тих авторів, з якими він почуває себе спорідненим. Взагалі це вірно …»

ШЕКСПІР! Він увійшов у моє життя неждано, як грім серед ясного неба, як перша весняна гроза, яка озвучує небесними литаврами громовиці півсвіту ... Метнувшись йому навстріч, я повністю довірився Слову і схилив перед ним своє збентежене серце ...

86

То вірш його, напнувши сто вітрил,
І взявши курс, так гордістю іскриться,
Летить до тебе вище моїх крил,
Закрив дум лоно, ніби це гробниця?

То дух його, безсмертних слів творець,
Мене позбавив красномовства дару?
Ні, не віддам я першості вінець,
До краплі вип'ю сам натхнення чару.

Ні він, ні той, хто при ясних свічках
Йому диктує ревно ті писання, –
Не переможці й не навіють страх,
Що спонукав би душу до мовчання.

Хвалою ти наповнив ті рядки,
І випало моє перо з руки.

ШЕКСПІР! Декілька років тому, перебуваючи у вогненному кратері інфаркту, я думав ночами про те, що незвана гостя ось-ось викосить у моєму саду несходжені, росяні трави, і мій сад заніміє ... І, здавалося, що порятунку немає ... І тут сяйнула, мов блискавка, тривожна думка: «А як же Шекспір? Невже я більше ніколи не почую, як «доля стукає в двері», як улюблена Муза кличе мене посеред ночі?» …

ШЕКСПІР! Забрівши у глибоку ріку співтворчості, я більше ні про що не турбувався, чекаючи того священ-

ного вогню, що завше сходив на мене, коли я брався за улюблені сонети-симфонії, з трепетом наструнивши принишклу душу ...

87

Прощай, мій скарбе, я не твій володар,
Либонь, ти знаєш сам собі ціну:
Твій привілей – це гідність і свобода,
Обмежений в правах – несу вину.

Чи я вдержу тебе, як ти не схочеш?
Чим я таке багатство заслужив?
Я твій патент вертаю неохоче,
Віддати мушу, як не дорожив.

Не знав ціни і жертвував собою,
Тому так помилявся ти в мені.
Великий дар я віддаю з лихвою,
Поцінувавши чари неземні.

Я володів тобою в сні ясному, –
Там був король – ні трону, ні фантому.

ШЕКСПІР! Знаючи про примхливість своєї Музи, я старався вчасно її вгонобити й догоджав їй вдень і вночі, про себе я зовсім не дбав, боючись, що я помру так і не озвучивши оркестром душі всіх шекспірових симфоній... Ах, доле, доле! Де ж твоє шалене крещендо?...

85

Моя убога Муза все мовчить,
А навкруги лунають хвальні оди.
І пера золоті за миттю мить,
Змальовують шляхетну силу вроди.

Я повен дум, а в інших лиш слова,
І я «Амінь!» вигукую, мов клірик,
На кожний гімн, бо творить дух дива,
Такі натхненні, і напрочуд щирі.

Тебе всі хвалять, тож і я кажу:

«Це так! Це вірно!» А в душі закови.
Переступивши тих мовчань межу,
Плету вінок великої любови.

Ти всіх цінуй за вежі їхніх слів,
Але почуй душі моєї спів.

ШЕКСПІР! Як не дивно, в ті часи по Європі лютувала страшна хвороба (сифіліс), яка косила всіх без розбору, і нерідко діти помирали раніше за своїх батьків ... Тому так багато в цих сонетах-симфоніях тривожних і болючих нот ... Це доля так стукала в двері?...

10

Стиджу тебе, не любиш ти ще й досі,
А хвалишся любов'ю багатьох.
Ти безтурботний, та надійде осінь,
І відпечалиться душа за двох.

Твоя ненависть – найстрашніший ворог,
І ти завжди пасуєш перед ним.
Отямся, ще не пізно, бо на порох
Ти сам зруйнуєш свій чудовий дім.

Зміни думки, почуй моє благання!
Хіба ж ненависть краща за любов?
Нехай в душі розквітнуть почування,
Щоб ти усе лихе переборов.

Яви себе, в нащадках повторися,
Щоб рід красою вічною світився.

ШЕКСПІР! Мені до серця віршоване листування сучасників Поета ... За однією з версій, цікаве дослідження петербуржця Сергія Степанова, під іменем Шекспіра, як за таємною завісою, маскувалося троє: граф Ретленд (Роджер Меннерс), його дружина, графиня Ретленд (Єлизавета Сідні, дочка знаменитого сонетаря Філіпа Сідні) та її двоюрідний брат Вільям Гілберт (граф

Пембрук), який надихав їх на це листування... Не зважаючи на те, що з тих пір минуло більше чотирьох століть, я чую їхні проникливі, хвилюючі голоси... О, як мені хочеться увійти до їхнього товариства!..

16

Але чому, воюючи з тираном,
Не зміцнюєш ти власних володінь,
Як Час кривавий затяга туманом,
Оці безплідні вірші, наче тлінь?

Стоїш ти на вершині юних літ,
А навкруги незаймана природа.
Їй подаруй палкого серця квіт,
І зроситься твоя шляхетна врода.

І потаємні лінії життя,
Не пензель часу й не перо поета.
Торкнуться рис ясного майбуття,
Вкарбуються, немов рядки сонета.

Віддай себе й подобу сотвори,
Люби життя, в жадобі тій згори.

ШЕКСПІР! Його слово навічно злилося в моїй душі з невмирущим лейтмотивом з «Героїчної симфонії» ... І просякнутий шекспіровим духом, я продовжую творити, і чую, як його слово виграннює мою думку і водночас наповнює серце й душу високим поетичним світлом... І я знову виходжу на улюблений подіум, щоб зіграти ці симфонії до кінця ...

ШЕКСПІР! Чи можете ви уявити цей світ без нього? Мабуть, ні, і я теж не можу ... Тож послухаймо його, бо він говорить до нас ...

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 почесті – за зраду та олжу,
І юну цноту в шию – і в повії,
І досконалість – на ганьби межу,
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.

ШЕКСПІР! Дві посестри, британська і українська Музи, змовилися і заманили мене в божественний сад і виплекали в мені душу невтомного садівника, який не проминає жодного деревця поки не огляне його уважним оком ... І, можливо, хтось засумнівається в цьому, а я ні на йотку, бо чую серцем – це Доля... То чи можу я обминути сад, з якого кличуть мене? ... Віват! Віват! І ще раз віват, Маестро Шекспіре! Бо любить душа Святу Трійцю ... Бо спочатку було Слово... І був, і є, і буде Шекспір ...

Summaries

Olena Lilova

Farce tonality in *A Merry Play betwene the Pardoner and the Frere* by John Heywood

A Merry Play betwene the Pardoner and the Frere is an amazing example of English early Tudor drama created after the genre model of farce as one of the most popular genres in the town culture of the Middle Ages and Renaissance. At the same time J. Heywood's play demonstrates considerable transformations of the genre parameters of farce. These changes mainly concern the subject matter in the play that is made topical enough due to the criticism of the clergy's indecent behavior as well as their manipulative practices that threaten the social order and peace. Their destructive activity is made evident in their manipulations with Christian relics as well as in their manner of communication with each other and with other characters in the play. The famous early Tudor playwright exposes the priests' vanity and deceitfulness. Desacralization of their mission results in their turning into vicious figures.

The main issues of the play are made topical due to the introduction of the representatives of the clergy as the central characters and opposing them to the secondary characters that represent the official religious and civil authorities. Emphasizing the Pardoner's and the Frere's vicious nature the playwright makes them similar to the Vices of morality plays, a genre of mediaeval allegorical drama that deals with religious themes and that is known for its didactic character. It influences the nature of the laughter in the play as well: behind the careless joyfulness there is the playwright's anxiety and bitterness caused by the current state of affairs in the sphere of religion.

Keywords: early Tudor drama, farce, morality play, problematic, desacralization, relics, "low" culture of Middle Ages and Renaissance, Reformation.

Liudmila Fedoriaka

Specific features of the protagonist in Th.Nash's novel "The Unfortunate Traveller": from the trickster to the conny-catcher

The author of the given article intends to research the specific character of the main hero from the first English satiric novel *The Unfortunate Traveler* written by the famous Renaissance man-of-letter Thomas Nash. It falls out of the representative set of Elizabethan novels thanks to its non-typical poetics as the author used extraordinary approach to the arrangement of the narrative stream,

genre system, stylistic peculiarities, and, especially, to the description of the main hero Jack Wilton.

The image of Jack Wilton has some specific features. The author of the article proves that this hero is of dynamic and ambivalent character, and this characteristic of the hero gives the author possibility to demonstrate his critical attitude towards the urgent problems of that time, and this critic is of personal, moral and social nature.

Jack Wilton performs two roles – the character and the narrator, so, Jack's position is in the text and above the text, and, at the moment he narrates he declares his position concerning he witnessed being a hero. As the main hero of the novel, he plays many roles, such as an occasional witness, a necessary assistant, a passionate lover, etc. This character is undergone to the transformation in the currency of the narrative development. To confirm this thesis, the author of the article makes the analysis of the tale *About the Seller of cider* that begins as a comic fragment, and ends as a satirical one. Firstly, Jack plays tricks, lies, cheats, and later he begins criticizing the seller, as a result of which the latter changed his mind and started acting as a generous person. Thus, owing to juxtaposition of two actions simultaneously (laughing and mocking), Jack Wilton is appeared to be not only the hero of jest-books, but also the hero who was aware in cheating. Thus, jest model of this tale is modified into a pamphlet, and Th. Nash gets the opportunity to criticize greediness. The author of the article proves that here is also an implicit call for struggle against this moral vice uttered by Jack Wilton, the image of which is considered to be the wonderful creative fortune of Th. Nash-satirist.

Keywords: Renaissance, English satiric novel, jest-books, narrative development, Thomas Nash.

Kyryl Tarasenko

The titles of the novels by Elizabethan writer Henry Roberts in the context of the Renaissance tradition

The Late English Renaissance novel has already become an actively (re)considered field of literary analysis in the modern Ukrainian literary studies, though some of its aspects need to be in the focus of attention in order to create a coherent and complete view. This article deals with the analysis of the titles of Henry Roberts' novels *A Defiance to Fortune* (1590) and *Pheander. The Maiden Knight* (1595). These novels have been chosen as an example of Renaissance tradition in giving the titles as they are very representative in the aspect of literary tradition; though in some ways contain elements of the author's new approaches.

It is demonstrated that the titles of Late Renaissance novels are very difficult for a proper reader's reception as they for the first time seem to be wordy, multi-component and contain the hidden meanings. These hidden meanings can decoded by means of considering the text within Renaissance cultural practices, Renaissance literary conventions and analyzing it using the

methodology of receptive aesthetics. The analysis has shown that the author's and reader's expectations after having read the titles can either coincide, or be different.

This article shows that the title of the English Late Renaissance novel functions not only as the category of foretelling the plot or declaring the name of the main character; it can function as a commercially-oriented title, a title which contains a certain intrigue, a declaring/metaphorical title. All this certainly refreshes the view on the English Late Renaissance novel as a combination of literary traditions, but also the epoch which produced the analogues of modern literary categories.

It is demonstrated that Henry Roberts used different approaches to attract the reader's attention. The author's effective use of commercially-oriented tricks as well as compliments for the reader proves his creative potential in the sphere of marketing of his novels. Some of the tricks are identical to those used by his contemporaries; some of them are new for the reader.

The analysis of the titles of the novels also helps to reconstruct the social and cultural codes that were in the centre of reader's attention in the Late Renaissance (the concept of Fortune, exotic geographic locations, the atmosphere of noble characters and their deeds). All that helped to understand the creative intentions of the author and to understand the nature and origins of such popularity of his creative writings.

Keywords: title, English Late Renaissance novel, Henry Roberts, Elizabethan Age.

Olena Filatova

The personality of Robert Greene as a biographical author through the prism of research analysis

The article deals with the life and career of English Renaissance writer Robert Greene. The goal of the research is to reconstruct the biography of this Elizabethan writer. The main objects of this study are the articles and monographs literary devoted to Robert Greene and his works. The special attention has been paid to comparing the facts presented in various scholarly works related to the life of Robert Greene. It has also been defined, that there are a lot of "mysterious things" in the biography of this writer. These "things" will never be discovered because of the lack of facts and documents. The author of the article analyzes a lot of Robert Greene's biographical information and studies the circumstances under which certain works of this man of letters were written. The relationship between Robert Greene and his famous contemporaries (Tomas Nashe, William Shakespeare) is also observed. The reconstruction of Robert Greene's career as a writer gives the grounds to prove that his social mobility was quite different from that one typical of his famous contemporaries.

Keywords: biography, Robert Greene, life, literary works, Elizabethan, conny-catching pamphlets.

Iryna Bezrodnykh

A Mob of Gentlemen Who Wrote With Ease: "Cavalier" poetry in the sociocultural perspective

The article under discussion focuses on the poetic nature of the literary heritage by the representatives of the Cavaliers (Robert Herrick, Thomas Carew, Richard Lovelace, Sir John Suckling, Edmund Waller, Lord Herbert, Aurelian Townshend and others) in the sociocultural perspective of the XVIIth century. The special attention is paid to the peculiarities of the worldview focus, ethical and aesthetic preferences of the stated poetic group, taking after Ben Jonson.

The novelty and scientific significance of the work is obvious due to the fact that the courtly poetry of the Cavaliers has been labeled as minor and of low poetic value for a long time and the representatives of this poetic group are still not familiar for the domestic readership. There are still tendencies to analyze their works only in binary oppositions to "metaphysical poets", or regarding them as royalists and opposing them to Puritans and Roundheads, thus taking into consideration only literary or historical contexts. Besides the literary heritage of the Cavaliers has not been studied through the prisms of the New Historicism – with special emphasis on the mobility and constraint principles in their works.

Studying the poetic heritage of the Cavaliers in the sociocultural context allows the reader to better understand the aesthetic imperatives and immanent similarity of artistic searches and creative achievements of the stated English authors of the of the XVIIth century – the age of English poetry "which begins with Donne and ends with Dryden", impressing the reader with its variety and confusing with its greatness. The epoch is quite complicated not only due to dramatic historical events (the civil war, execution of the King, the Commonwealth and further Restoration), but even in terms of the time limits – the familiar extension of the term Elizabethan to the period from 1600–1642 is coupled with the application of the term Augustan to the period from 1660 to 1700. Thus, when studying the courtly poetic tradition, represented by the Sons of Ben (another name of the Cavaliers), we have focused on the first half of the XVIIth century – from 1603 till 1660.

Though the Cavaliers preferred the so-called light style, trivial themes and playful tone, their poetry can be regarded as the social comments upon the given epoch and the social stratum they belonged to – they were elite authors and the addressee of their poetry belonged to the same circle. Despite the dramatic historical events they witnessed (and as Royalists they supported King Charles I, some with arms), they promote the carpe diem motive, persuading the readers to enjoy the moment, "make much of time" and treat life and love cavalierly, as a game to enjoy. The themes, motives and emotional colouring of their works prove to oppose those of the previous epoch thus embodying the mobility principle, while the form of their poetry is still traditional and is the example of constraint principle.

Keywords: the courtly poetry, poet-Cavalier, poetic manner, sociocultural perspective, mobility, constraint.

Nataliya Torkut, Oksana Sobol

Peculiarities and functions of paratext in P. Ackroyd's work *Shakespeare. The Biography*

The article is focused on the study of one of the representatives of modern biographical Shakespeare studies, which combines fictional and non-fictional elements. Non-fictional layer in many cases is formed by paratextual means. Thus, the aim of the work is to trace the peculiarities and functions of paratextual elements in P. Ackroyd's *Shakespeare. The Biography* (2005) and define the main author's strategies in the representation of paratextuality and their correlation with the genre of the text. The article includes two main aspects of literary studies: theoretical- and historical-literary. Concerning theoretical-literary aspect authors of the article offer own definition of paratextuality based on profound analysis of other studies. Paratextuality is understood as a complex system of intertextual connections of the main author narrative with those elements (components) of the work, which are directly involved in the formation of its composition and visual representation, being involved in the production of meanings and providing semantic unity and completeness. Depending on the subject of creation of paratext two types of paratextuality are separated: author's paratextuality and editor's paratextuality. According to place, paratextual elements are divided into three groups: pretextual (author's name, title, preface, dedication, and author's fore- word), textual (headings, subheadings, heading clusters, epigraphs, and illustra- tions), and post-textual (afterword, comments, notes, bibliography, chronological table, interviews and conversations with the author, placed at the end of the book or on its cover, design of the book, etc.). In the article, it is also proved that text's genre defines choice of paratextual components. Besides, authors of the article distinguish three categories of paratextual functions: gnoseological (nominative, semantic, factual, thematic, predictive), communicative (informative, dialog function, function of keyword-password), and pragmatic (aesthetic, emotional, actualizing).

In historical-literary aspect the research shows that genre determines the use of not only basic elements of paratext (author's name, title, thanks, preface, headings and subheadings, illustrations and comments) but specific to genre of literary biography (bibliography and chronological table). P. Ackroyd uses pretextual (author's name, title, thanks, and preface), textual (illustrations, headings, subheadings and quotations from the works of W. Shakespeare), and posttextual (bibliography, chronological table of W. Shakespeare's works, and commentaries) elements in his work to set reader on the necessary perception tune and provide him with all necessary information while reading. Elements of posttextual category of paratext are the most significant for P. Ackroyd's work, since they are aimed at forming a holistic vision of the text, deepening the basic knowledge of W. Shakespeare's life and those elements which are underestimated in classical scientific biographies (peculiarities of natural conditions, information about customs and rituals, realia, and lexical material). They also aim at explaining the dependences between W. Shakespeare's biography and his work.

Keywords: William Shakespeare, Peter Ackroyd, literary biography, paratextuality, paratext.

Natalia Levchenko

Theoretical background of the Western denominations' canons in the Biblical hermeneutics of the Ukrainian Baroque literature

Denominational disputes activated the emergence of polemical treatises where Catholic, Protestant and Orthodox theologians tried to persuade an opponent or to incline him/her to their denominations by making an appeal to the Bible as to the highest interdenominational authority.

Exegetical emphasis of the polemics considerably influenced the development of the Biblical hermeneutics as of a structuring unit of the polemical texts poetics, taking into account that before the Reformation, which was critical towards the sacred tradition, disputants appealed to the Church Fathers' texts, to theological dogmas, and to the church canons and rituals. However, after this period, they tended to prove the validity of their ideas by appealing to the sanctity of the Word of God which needed new interpretations according to the agenda.

Debating with the opponents, the Ukrainian authors either consciously or unconsciously employed their writing techniques and interpretations of the Bible, thus developing and enriching Biblical hermeneutics as a structuring unit of the Ukrainian Baroque literature poetics.

Keywords: exegesis, Biblical hermeneutics, Bible, polemical literature.

Daniila Besklepna

The perception of the Moor in Elizabethan England and its resonance in the tragedy of W. Shakespeare *Othello*

This research focuses on the perception of the Moor in Renaissance England as a whole, and in particular in William Shakespeare's play *The Tragedy of Othello, the Moor of Venice*. The study identifies and analyzes passages that are directly related to the behavior and attitudes towards the protagonist due to his race. It is thought that Othello's skin color serves not only as a marker of racial difference, but also as a symbolic embodiment of any other forms of otherness that are doomed to hostility by the rest of characters. In addition, this article discusses the interpretation and popularization of the concept of «race» in Renaissance England, which at that time meant the social status of the individual rather than his or her origin. It is suggested to rethink the conceptual emphasis of the play and its shift depending on social moods and current ideas at one time or another.

Keywords: William Shakespeare, Rensissance, Othello, the Moore, the Other, race, discrimination, reception, loss of identity.

Summaries

Natalia Gutaruk
Children in Shakespeare canon: the state of theme research

The article deals with studying the peculiarities of children's representation in Shakespeare canon. This area is "*surprisingly undiscovered*" however it influences the whole history of childhood and its representations in literature. In the course of research it was defined that all the scholars revealed various reasons of children's presence in Shakespeare's works. It is pointed out that all the children characters were not used as the simple background of the main dramatic events.

The author examines in detail various points of view on the quantity of children characters, their functions, way and aim of their representation in Shakespeare's dramas. While analyzing artistic devices of reproducing images of infancy in dramas it was noted that they are closely connected with specific societal concerns of the Elizabethan age such as abandonment, deformity, infanticide, inheritance, legitimacy. Attending to the potential of children roles both in performances and sonnets can be a crucial way to raise important questions about the perception of childhood in Renaissance society.

***Keywords*:** child, childhood, reception, Shakespeare canon, Renaissance.

*Michael Dobso*n
Nationalisms, national theatres, and the return of *Julius Caesar*

The paper explores the way in which the productions of Shakespeare's Roman plays construct complex spatiotemporal structures which include heterogeneous layers ranging from the narrative content that may date from two thousand years ago, the words from sixteen hundred years later, to the modernized costuming and design. The investigation of the intricate interplay of these layers allows for a better understanding of the ambivalent nature of Caesar's archetype, the semiotic (poly)valence of the image of Rome as a historical cognitive metaphor, and the role of Shakespeare's literary authority as a litmus paper that helps define the social and cultural maturity of a nation (which begins to see itself as the heir of Shakespeare and Rome alike). The author offers striking examples that date back as far as 1599 (The Globe, London) and 1680 (Comedie Francaise, Paris). The Roman 'torch' is taken by Kemble's super-Roman Rome (London, 1816), 'friends, brethren, countrymen' in the USA (Washington, DC, 1865), and Shakespeare, our contemporary, acting as a radical romantic nationalist and an honorary national poet (Riga, 1900; Romania, 1844-2016). More recent examples have been provided by prominent revivals of *Julius Caesar* worldwide in the second decade of the 21st century. This play, which the author characterizes as more respected than loved in the canon of performed Shakespeare, has between 2012 and 2017 seemed especially relevant and timely. The paper focuses not only on its recent revivals, but it also examines a broader subject of the relations between the Roman plays, national theatre institutions and notions of historical time. The article explores how *Julius*

Caesar in particular and the Roman plays in general have contributed to Shakespeare's importance for different nation-states around the world across four centuries. The aim of the paper is to define the ways in which different theatrical institutions in different countries have tried to co-opt Shakespeare's Roman plays, reflecting but also shaping the contemporary notions of history, progress, and time.

Keywords: Shakespeare, Roman plays, history, time, Rome, *Julius Caesar*, nationalism, national theatre.

Georgi Niagolov

Teaching Shakespeare through Performance for the 21st Century

The article summarizes the author's experience of creating and teaching an elective course *"Shakespeare through Performance"* at Sofia University "St. Kliment Ohridski." The idea of this course was prompted by the necessity to adopt and implement adequately the framework of Key Competences recommended by the Council of the European Union in 2006 (restated in 2018) within the field of English studies in Bulgaria. The course aims at familiarizing the students with the life and work of Shakespeare while developing such basic competences for lifelong learning as literacy competence, multilingual competence, digital competence, personal, social and learning to learn competence, citizenship competence, entrepreneurship competence, cultural awareness and expression competence, etc. Its mission is to facilitate the transition from the textbook and teacher centred approach which rarely rewards creativity and initiative to alignment with the new expectations of purpose, quality, and relevance of the 21st century. This transition is especially urgent under the current conditions when the global challenges are putting to the test the humanist values of developed societies which have proved to be unprepared to face the negative consequences of the rapid globalization and technological progress.

The course *"Shakespeare through Performance"* was inspired by the project-based and performance-based pedagogies. In the article, the author outlines the evolution of the overall design of this course and then reflects on several 21st-century competences in the context of three stories taken from the actual implementation of the course. *"Shakespeare through Performance"* is a thirty-academic-hour, one-semester elective course, open to B.A. students of all year groups. There are two phases, preparation, and production: the course only covers the former, while the latter is entirely voluntary and extracurricular. Students are encouraged to collaborate in the classroom and also in the virtual learning environment of the university. Students' participation in the course is assessed on the basis of two assignments: an independent research assignment and a creative contribution assignment.

In the author's opinion, the most valuable asset of the extracurricular project was that it managed to create the congenial conditions for the students to

reach a state of flow (Mihaly Csikszentmihalyi's term), a state in which they were fully immersed in the process of staging the play for the sake of the joy of self-expression and cooperation rather than the grade.

Keywords: Shakespeare, performance, basic competences for lifelong learning, elective course, extracurricular project, project-based learning, state of flow/

Yana Nikityuk

"There is no world without Verona walls": global shakespearization and Verona as the capital of literary tourism in Italy

In the article, the author examines how geographical Shakespearization in Italy unfolds both at the level of touristic objects and structures associated with theatrical discourse, and at the level of "domestic", "everyday" topography. Although the issue of intertextual relations between Italy and Shakespeare is dealt with by a fairly wide range of scholars, Shakespeare's touristic sites in Italy have not received due attention yet. This study is interesting and promising in terms of active development and productive interaction of different streams of Shakespearean discourse. A detailed examination of Italian locations allows us to explore the peculiarities of the interaction of the imaginary world of Shakespeare's "Italian" works and the modern cultural landscape of Italy in particular and Western countries in general. The influence of the development of Shakespeare's literary tourism on topography is studied on the example of Verona, a city which, thanks to Shakespeare's tragedy *Romeo and Juliet*, gained worldwide fame as a symbol of the invincible power of love and how Shakespeare, through his own works shapes the cultural memory of the humankind.

Keywords: Verona, "Italian works", Italian reception, toponymy, literary tourism, "Shakespeare's places", Italian loci, literary locations, *Romeo and Juliet*.

Hanna Blondel (Khrabrova)

The literary-critical reception of W. Shakespeare's poem *Venus and Adonis*

This paper sheds light on the state of study of Shakespeare's poem *Venus and Adonis* in contemporary literary studies. The research discourse associated with it is represented by the works that may be divided into two main categories: representative-review (O. Alekseenko, O. Anikst, D. Bevington, V. Botkin, V. Komarova, M. Morozov) and analytic ones (G. Bullough, Th. W. Baldwin, M. C. Bradbrook, A. Ch. Hamilton, B. E. Cantelupe, S. T. Coleridge, J. H. Lake, J. W. Lever, N. Lindheim, C. S. Lewis, R. P. Miller, K. A. Muir, H. T. Price, R. Putney, N. Rabkin, M. Dobson, N. Torkut, H. Blondel (Khrabrova). The issues such as the genetic primary sources of the poem, the compositional structure and the specifics of the plot have been thoroughly studied. Today, those

aspects of the poetics that are correlated with gender-oriented issues are of scientific interest. The fruitful foundation for such research is laid by the works of W. R. Streitberger, D. Bevington, M. Dobson, G. Kruzhkov, N. Torkut, H. Blondel (Khrabrova), as well as the works of those culturologists who studied the specifics of intergender relations during the Renaissance (J. Le Goff, J. Delumeau, E. Fuchs, and others).

Keywords: W. Shakespeare, the poem *Venus and Adonis*, representative-review works, analytic works, the sources, the compositional structure, the plot, images and characters, gender-oriented issues.

Iryna Prushkovska

Renaissance in Turkish dramaturgy: discussions and argumentation

The presented Renaissance studies of Turkish literature aim to explore its paths to cultural challenges and renewal. The appeal to Turkish dramaturgy is explained by the inseparable connection of the achievements of Turkish verbal creativity with action, improvisation. The specificity of the oral transmission of a large amount of information of written and oral origin is characteristic of Eastern cultures and was realized in performances of folk theatres, as well as dervishes and ashiks who travelled through settlements. The basic coordinates of the study are timelines of cultural-historical trends related to cultural evolution. The Sufi theme, with its metamorphic Sufi doctrine and actions painted by the rituals of the Sufi orders, was particularly prevalent. High poetry sounded in the palaces. Among the non-literary factors that influenced the problematic of the works, the statement of the position of Islam at the state level, the development of the empire and the formation of ideology are stated. The study covers the period XIII–XIX centuries. The cultural renaissance in the Ottoman state dates back to the eighteenth century when the Ottoman Empire showed great interest in Europe, European culture, and literature, mainly French. This is the period of the "Tulip era" (1718–1730), which marked the birth of an era of changes in historical and cultural life and science in the Ottoman Empire. The Tulip Age was a prerequisite for Westernisation, a departure from classical values, Sufi doctrine. Linda Darling, an American orientalist at Arizona State University, thinks it is legitimate to date the Turkish Renaissance not even in the 18th century, as noted above, but in the 15th century or even earlier when there was significant economic and cultural development in the Ottoman state. It criticizes the position of Europeans regarding "non-existence" in the history of the renaissance of the Ottomans and Turks as incorrect and unjustified because historical sources indicate the opposite. In the early nineteenth century in Turkish literature and dramaturgy, there is a tendency to secularize culture and the phenomenon of the discovery and liberation of a person close to the charm of its Renaissance. The aesthetic and artistic orientation of culture is being formed as opposed to the religious dominant, which is one of the hallmarks of the Renaissance culture. The period of reforms of the second half of the nineteenth

century is the transition of Turkish literature from the medieval level to the new, European one. The first half of the twentieth century (the time of Ataturk's rule) is marked by the formation of Turkish literature according to European standards on Turkish cultural grounds. The first half of the twentieth century – the process of total Europeanization of Turkish society in most Turkish cultural studies about this period, the prevailing view is that the very formation of the Republic and the reign of the first President of Turkey Mustafa Kemal Ataturk is a period of Turkish renaissance. A new vision of the Turkish renaissance examines the current trend in the culture of Turkey in the 21st century, assessed internationally (H. Dogan). And the process of returning to purely Turkish, Islamic sources is considered rather than a renaissance, but a return to the sources (M. Chevik). On the Renaissance in Turkey at the end of the XX – beginning of the XXI centuries, and more precisely on the Islamic Renaissance, there is controversy beyond Turkey (L. Sadykova). It can be argued that the renaissance of Turkish culture is national and is a debatable question about the validity of European parallels and chronological coordinates. In Turkish dramaturgy, the national potential of humanitarian criteria in achieving the Turkish Renaissance is the object of study of Turkish culture. If we take the view of the researchers about the very meaning of "rebirth", then the problem of the need to expand our humanitarian ideas is real.

Keywords: Renaissance, Turkish dramaturgy, cultural trends, Turkish folk drama, "tulip era", humanitarian ideas.

Bohdan Korneliuk

***"I, in this weak piping time of peace"*: the first monologue of Shakespeare's Richard III as a manifesto of the identity crisis**

The article analyzes the intentional acts of Richard Gloucester, reflected in the text of the first monologue of the play's protagonist. At the beginning of the play, this character recalls with great melancholy the time of armed confrontation between York and Lancaster royal dynasties. Richard's nostalgia is explained by the fact that at wartime he had a holistic identity and acted in a hypostasis Warrior. A specific axiological paradigm of wartime allowed him to commit crimes with impunity. Moreover, his iilegal deeds were motivated by a primary purpose – victory in the battle and in the war as a whole. At this time, the intention nucleus of the protagonist is formed, which will determine his behavior throughout his life. The features of Richard's intentionality are thought to be immanent cruelty, determination, desire to win at any price, excellence and his penchant for strategic calculations.

In peacetime, the Warrior hypostasis of Richard cannot be realized, so the protagonist finds himself in a situation of a personal crisis. He begins to mould his new identity that could coexist with the features of his intentionality, formed during wartime. Richard's intention nucleus involves an intrinsic attraction to atrocities, so the character logically chooses for himself a hypostasis of a

Scoundrel. However, Gloucester is used to doing evil only when it is motivated by a certain great purpose. For this purpose, the protagonist starts to desire to ascend the English throne. In order to integrate into court life, the character uses one more aspect of his intentionality – he is naturally endowed with a gift of acting and performing. So the hypostasis Richard the Rogue is unfolded in a play in conjunction with the hypostasis Richard the Actor. In this case, the protagonist uses his talent of a military strategist for the purposes of peaceful life, building up the strategy of ascension to the throne.

Keywords: Shakespeare, Richard III, identity, intentionality, crisis, hypostasis.

Olha Bandrovska

Contemporary Shakespeare: artistic axiology of *Julius Caesar* in Paolo and Vittorio Taviani's *Caesar must die*

The artistic specificity of Italian directors Paolo and Vittorio Taviani's works is determined, firstly, by the unity of artistic views, which makes their films a unique, individual product; secondly, by the correspondence of the directors' early works to the aesthetics of neorealism and the subsequent expansion of neorealistic themes and cinematographic techniques through interaction with postmodernist artistic strategies; thirdly, by the experimental character of their adaptations of world classics. The article focuses on the film poetics of the Taviani brothers' *Caesar Must Die* (2012) based on Shakespeare's political tragedy *Julius Caesar*. The storyline of the film, which represents the "plot in the plot", is analyzed: the "external" plot – rehearsals of the performance in the prison of Rebibbia, filmed in the style of neorealistic cinema, and the "inner" plot – the key scenes of "Julius Caesar". The article examines how the problems of Shakespeare's tragedy affect the process of actors-prisoners' internal search for new life meanings and the formation of qualitatively different worldview and life morals. As a result, the distance between the character, the actor and the audience changes: the actors' play is based on the principle of double-coding, accordingly, the recipient is invited to simultaneously track the dynamics of characters and actors-prisoners' development. It is stated that *Caesar Must Die* emphasizes the Shakespeare's humanism as a central component of his artistic axiology.

Keywords: Shakespeare, *Julius Caesar*, Paolo and Vittorio Taviani, *Caesar Must Die*, film poetics, neorealism.

Відомості про авторів

Бандровська Ольга Трохимівна – доктор філологічних наук, професорка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана франка (м. Львів).

Безродних Ірина Геннадіївна – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Бесклепна Даніїла Сергіївна – аспірантка Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Блондель (Храброва) Ганна Миколаївна – кандидат філологічних наук, доцент (м. Бомі, Франція).

Гутарук Наталія Володимипівна – аспірантка кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

Добсон Майкл – професор, директор Шекспірівського інституту при університеті Бірмінгема (м. Стретфорд-на-Ейвоні, Велика Британія).

Корнелюк Богдан Васильович – кандидат філологічних наук, доцент кафедри соціально-гуманітарних дисциплін Хортицької національної навчально-реабілітаційної академії (м. Запоріжжя).

Лілова Олена Євгенівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент факультету іноземних мов університету «Медітеран» (м. Подгориця, Чорногорія).

Левченко Наталія Микитівна – доктор філологічних наук, доцент, професор кафедри української літератури і журналістики імені професора Леоніда Ушкалова Харків-

ського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди (м. Харків).

Нікітюк Яна Вікторівна – аспірантка Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Няголов Георгі – доктор філології, Софійського університету Святого Климента Охрицького (м. Софія, Болгарія).

Прушковська Ірина Віталіївна – доктор філологічних наук, доцент, доцент кафедри тюркології Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Редчиць Іван Юхимович – поет і перекладач, член Національної спілки письменників України (м. Житомир).

Соболь Оксана Вікторівна – магістрант 2 курсу факультету іноземної філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Тарасенко Кирил Валентинович – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і практики перекладу національного університету «Запорізька політехніка» (м. Запоріжжя).

Торкут Наталія Миколаївна – доктор філологічних наук, професор, начальник Українського міжуніверситетського навчально-наукового шекспірівського центру. професор кафедри англійської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Федоряка Людмила Діамарівна – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри англійської філології Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг).

Філатова Олена Владиславівна – аспірантка Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

ЗМІСТ

І. Історико-літературний процес

Лілова Олена. Фарсова тональність у п'єсі «Продавець індульгенцій та чернець» Джона Гейвуда **3**

Федоряка Людмила. Специфіка образу протагоніста в романі «Нещасливий мандрівник» Томаса Неша: від трікстера до конні-кетчера **20**

Тарасенко Кирил. Заголовки романів письменника-єлизаветинця Генрі Робертса в контексті ренесансної традиції **37**

Філатова Олена. Особистість Роберта Гріна як біографічного автора у світлі дослідницької аналітики **56**

Безродних Ірина. «A Mob of Gentlemen Who Wrote With Ease»: поезія «кавалерів» у соціокультурній перспективі **72**

ІІ. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Торкут Наталія, Соболь Оксана. Специфіка і функції паратексту у творі П. Акройда «Шекспір. Біографія» **96**

ІІІ. Україна в контексті європейського Відродження

Левченко Наталія. Теоретичне підґрунтя канонів західних конфесій в біблійній герменевтиці української барокової літератури **113**

IV. Шекспірівський дискурс

Бесклепна Даніїла. Рецепція мавра в єлизаветинській Англії та її резонанс у трагедії В. Шекспіра «Отелло» **127**

Гутарук Наталія. Діти в шекспірівському каноні: стан вивченості проблематики **146**

Добсон Майкл. Національні рухи, національні театри та повернення «Юлія Цезаря» **161**

Niagolov Georgi. Teaching Shakespeare through Performance for the 21st Century **189**

Нікітюк Яна. «Нема за мурами Верони світу»: глобальна шекспіризація і Верона як столиця літературного туризму в Італії **209**

V. Свіжий погляд на давні тексти

Блондель (Храброва) Ганна. Літературно-критична рецепція поеми В. Шекспіра «Венера і Адоніс» **229**

VI. Полемічна трибуна

Прушковська Ірина. Ренесанс у турецькій драматургії: дискусії і аргументація **241**

Корнелюк Богдан. *I, in this weak piping time of peace*: перший монолог шекспірівського Річарда III як маніфест кризи ідентичності **256**

VII. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів

Бандровська Ольга. Сучасний Шекспір: художня аксіологія трагедії «Юлій Цезар» у кіноверсії Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти» **268**

VIII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Редчиць Іван. «Іскриться дух живий і чудодійний», або «Не пензель часу й не перо поета» **283**

Summaries **291**

Відомості про авторів **303**

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 31–32

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 19.12.2019 р. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Цифровий друк. Гарнітура Times New Roman.
Умовно-друк. арк. 18,83. Тираж 200 пр. Замовлення № 0820/204
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
73034, м. Херсон, вул. Паровозна, 46-а,
Телефон ++38 (0552) 39 95 80,
+38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.com.ua
Свідоцтво се,суб’єкта видавничої справи
ДК № 6424 від 04.10.2018