

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

ISSN 2225-479X

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

Збірник включено до Переліку
фахових видань категорії «Б»
(спеціальність 035 – Філологія)
на підставі Наказу МОН України
№ 157 від 09.02.2021 р.
(Додаток 4)

Ренесансні студії

Випуск 35-36



Видавничий дім
«Гельветика»
2022

Рецензенти:

д. філол. н. **С. І. Луций**
(зав. відділу зарубіжної україністики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України),

д. філол. н. **О. Т. Бандровська**
(професорка кафедри світової літератури Львівського національного університету імені Івана Франка).

Головний редактор:

д. філол. н., проф. **А. А. Степанова**.

Відповідальний редактор:

д. філол. н., проф. **Н. М. Торкут**.

Редакційна колегія:

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

проф. **І. Р. Макарик** (Канада),

д. філол. н., проф. **М. Г. Соколянський** (Німеччина),

PhD **О. Ч. Георгіу** (Румунія),

д. філол. н., проф. **Л. В. Коломієць**,

д. філол. н., проф. **І. Я. Павленко**,

д. філол. н., с. н. с. **Ю. В. Пелешенко**,

д. філол. н., доц. **І. В. Прушковська**,

к. філол. н., доц. **Д. А. Москвітін**,

к. філол. н., доц. **Ю. І. Черняк**.

Рекомендовано до друку

вченою радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України
(протокол № 7 від 20.12.2022 р.)

та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 5 від 21.12.2022 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Степанова А. А. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2022. – Вип. 35–36. – 212 с.

До випуску ввійшли статті вітчизняних та зарубіжних науковців, сфокусовані на дослідженні дискусійних і маловивчених аспектів ренесансознавчого дискурсу. Значна частина публікацій присвячена аналізу творів Вільяма Шекспіра та резонансу, спричиняваного ними в просторі сучасної культури. Збірник розрахований на літературознавців, театрознавців, культурологів і може бути цікавим кожному, хто вивчає інтелектуально-духовні здобутки доби Відродження.

УДК 82.09

I. Історико-літературний процес

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-1

УДК 821.134.2(72)Крус.09

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3762-4162>

Оржицький Ігор
(Харків)

Сестра Хуана Інес де ла Крус: поміж фемінізмом та індіхенізмом

Стаття присвячена сучасному сприйняттю творчості найвідомішої мексиканської письменниці колоніального періоду – сестри Хуани Інес де ла Крус. Виділяються дві складові її оцінки в зарубіжному літературознавстві останніх десятиліть: присутність цієї постаті у феміністичних дослідженнях та її роль для осмислення індіанської складової мексиканської культури на сучасному етапі. Мексиканське суспільство з кінця ХХ ст. активно позбавляється й досі притаманного йому мачістського погляду на роль жінки, тому постать славетної поетеси-черниці ставиться в один ряд з іншими видатними жінками мексиканської культури, яким судилося ламати маскулінні традиції країни. Феміністичний ракурс досліджень творчості сестри Хуани притаманний, зокрема, працям А. Алаторре, Е. Ареналь, О. Бланко, С. Меррім, Ж. Сабат де Ріверс. Активне зацікавлення сестри Хуани, що не мала в собі індіанської крові, автохтонною культурою є менше відомим серед дослідників її творчості поза межами Мексики, так само як і підкреслювана тепер на офіційному рівні багатомовність мексиканської культури, базовою постаттю якої є сестра Хуана. Цю складову творчої спадщини досліджують, зокрема, К. Іген, Л. Леаль, К. Санельї, Е. Флорес.

Утім, ще не зверталось спеціальної уваги на можливість осмислення ролі письменниці в ракурсі літератури індіхенізму, таке завдання й ставить собі автор пропонованої статті. Він прагне також увести індіанську складову творчості письменниці у панамериканський контекст символічно-ідентифікаційного викорис-

I. Історико-літературний процес

тання індіанських мов митцями, які первісно не походять з індіанського мовного середовища, з одного боку, а з другого – до радикального повороту Католицької Церкви в Латинській Америці ХХІ ст. лицем до автохтонних культур.

Нещодавня публікація унікального українського чотиритомника сестри Хуани, ґрунтовно упередмовленого Т.Рязанцевою, має притягти увагу й українських іспаністів і латиноамериканістів до цієї феноменальної постаті.

Ключові слова: сестра Хуана Інес де ла Крус, мексиканська література, індіанські мови, фемінізм, індіхенізм.

Хуана Інес де ла Крус – чи не найблискучіша жіноча постать у латиноамериканських літературах. Це багатомірна фігура, у якій досі інтелектуали й митці різних спрямувань та наукових інтересів відшукують своє, хоч минуло вже більше трьох століть після її смерті. Певно, це єдина велика поетеса серед усіх жінок, що творили словом у добу бароко. Іспанія має – і справедливо пишається цим – багато жіночих імен у літературі свого Золотого Віку, але сестра Хуана стала найбільшим і єдиним серед літератур, писаних європейськими мовами в добу бароко, жіночим ім'ям з таким резонансом. А звужуючи розмову до значення цієї постаті на просторі літератур іспаномовних, варто взяти до уваги думку видатного мексиканського філолога, глибокого дослідника творчості сестри Хуани, доктора теології і католицького священника Альфонсо Мендеса Планкарте, про те, що Золотий Вік іспанської літератури слід завершувати не датою смерті Кальдерона (1681), як це зазвичай робиться, а роком кончини Хуани Інес де ла Крус (1695)¹.

Іспаномовні літератури, а тим менше література американських колоній Іспанії, на жаль, і досі не є предметом пильної уваги в українському літературознавстві. І, гадаю – дозволю собі таку гірку (само)впевненість, –ім'я цієї поетеси так само може хіба що своїм звучанням виявитися знайомим значній частині читачів цієї статті. Але

¹ Méndez Plancarte A. Tríptico de la Fénix. *Ábside: Revista de cultura mexicana*. 1951. № XV. P. 468.

її обсяг не дозволяє дати розлогу літературознавчу й культурологічну характеристику цій унікальній постаті, тим більше, що це вже зроблено дуже добре й, певно, краще, ніж це міг би зробити я, у ґрунтовних передмовах Тетяни Рязанцевої до кожного з томів українського чотиритомника письменниці²; дослідниця є також і авторкою всіх приміток, які містить кожен том. Принагідно наголошу на унікальності цього видання. У жодній країні, окрім Мексики, немає такої повної збірки творів Десятої Музи, як прозвали сестру Хуану ще за життя. Зокрема, серед слов'янських мов мені відомі окремими книжками лише російське видання 1973 року на 176 сторінок руки Інни Чежегової³ та чеське, 1988 року, на 196 сторінок авторства Івана Славіка та Йосефа Форбелського⁴. Уклін нашому перекладачеві Сергію Борщевському, Тетяні Рязанцевій та посольству Мексики, яке дало гроші на видання. Тому на цих сторінках, перш ніж перейти до цікавих мені речей, обмежуся достатньо схематичною характеристикою сестри Хуани: чарівна юнка Хуана Інес де Асбахе Рамірес де Сантільяна спочатку приголомшила двір віце-короля Нової Іспанії, як тоді називалася Мексика, красою та неймовірними знаннями в усьому, про що їй тільки не питали, згодом добровільно прийняла постриг і вже черницею писала філософські трактати, ауто, п'єси плаща й шпаги, вірші філософські, вірші у народному стилі, вірші любовні, іноді просто на грані еротики.

Така постать не могла не породити пізніше купу здогадів, досліджень та художніх творів різного ґатунку про причини відходу Хуани Інес у монастир. І, звичайно, протягом усього ХХ століття, яке для Латинської Америки почалося по-справжньому в 1917 році, коли завершилася велика революція – революція Мексиканська, що того року закінчилася раніше, ніж почалася російська, й тривала довше, – і в столітті ХХІ ця жінка є в Мексиці й Латинській

² Крус Х. І. де ла. Поезії. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2015; Театр. 2016; Світогляд. 2017; Вибрані твори. 2017. 565 с.

³ Крус Х. І. де ла. Десятая муза. Москва : Художественная литература, 1973. 176 с.

⁴ Cruz J. I. de la. Naděje do zlata tkaná. Praha : Vyšehrad, 1988. 196 s.

I. Історико-літературний процес

Америці загалом символом фемінізму в якнайширшому розумінні цього терміну, включно із цілком виправданою боротьбою жінок за свої права.

Звичайно, гуманитарії-іспаністи далеко не одностайні щодо можливості потрактування сестри Хуани як першої латиноамериканської феміністки, аж до заперечення такої ідеї, як це робив Антоніо Алаторре, впливовий мексиканський філолог і перекладач, якого не стало у 2010 році. Але є незаперечним, що сестра Хуана виступала за рівність статей і за права жінки на здобуття знань. Той же Алаторре визнає, що сестра Хуана була: «...незаперечною зачинателькою (принаймні в іспаномовному світі), сучасного руху за звільнення жінки»⁵.

З феміністичних позицій цю постать потрактовують у контексті діяльності славетних черниць іспанського Золотого Віку, як це зробила в 1985 році Оліва Бланко Корухо з Мадридського університету Комплутенсе, промовисто назвавши свою статтю «Тереса Авільська та сестра Хуана Інес де ла Крус, або ж фемінізм відмінності супроти фемінізму рівності»⁶. У теологічному ракурсі, але ще більш новаторському, представила цю постать Лінда Еган із Каліфорнійського університету у статті 1993 року «Там, де Бог ще є жінкою: Сестра Хуана та феміністична теологія»⁷. І це лише поодинокі приклади з колосального масиву праць у цьому напрямку.

З 1993 року за літературну творчість жінок Латинської Америки та Карибського басейну вручається літературна премія «Сестра Хуана Інес де ла Крус»⁸, а з 2002 року під патронатом Національного інституту жінок при мексиканському уряді регулярно проводиться щодворічний

⁵ Alatorre A. Sor Juana y los hombres. *Estudios*. 1986. № 7. P. 17.

⁶ Blanco O. Teresa de Avila frente a Sor Juana Inés de la Cruz (o el feminismo de la diferencia "versus" feminismo de la igualdad). *Desde el feminismo. Revista teórica*. 1985. № 0. P. 51–59.

⁷ Egan L. Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista. *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, D. F. : El Colegio de México, 1993. P. 327–340.

⁸ Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz.

URL: https://web.archive.org/web/20140704085423/https://www.fil.com.mx/reco/sor_fil.asp.

конкурс наукових праць у царині гендерних студій теж під назвою «Сестра Хуана Інес де ла Крус»⁹.

Феміністичний ракурс оцінки фігури сестри Хуани подекуди підтягає до себе ще й видатну мексиканську художницю Фріду Кало та Малінче, що засвідчує, зокрема, захищена в 2015 р. в Торонтському університеті дисертація Ракель Кастельянос Орланціні «Меланхолія: конфлікт жіночої ідентичності в сучасній мексиканській літературі»¹⁰. Постать Фріди Кало надто відома, щоб давати їй спеціальну характеристику в межах цієї статті. Натомість Малінче, очевидно, менше відома читачеві, не спеціалізованому в латиноамериканістиці, тому доречною буде стисла довідка про неї.

Відома також як Малінцін та донья Марина, ця жінка, що походила з однієї із народностей мая, яка перебувала в межах політичного й військового впливу ацтеків, володіла також мовою ацтеків – науатль (нею й тепер говорять понад 1,6 млн. осіб) і мала, очевидно, неабиякі лінгвістичні здібності, бо потрапивши пізніше до рук іспанців, швидко опанувала іспанську та стала перекладачем і коханкою Ернана Кортеса, якому народила сина; згодом Кортес одружив її з одним зі своїх офіцерів, від якого вона мала ще й дочку.

Для сучасного сприйняття постаті Малінче певно що зіграла неабияку роль аура постійних дискусій навколо сестри Хуани. Одна з найкращих мексиканських письменниць ХХ століття Росаріо Кастельянос (1925–1974) у нарисі «Знову сестра Хуана» (1966) зазначила, що в історії Мексики існують три ключові для осмислення національного жіночого ества фігури: Свята Діва Гвадалупська, Малінче та сестра Хуана¹¹, опонуючи тим самим видатному

⁹ Catálogo en línea – Concurso de Tesis Sor Juana Inés de la Cruz.

URL: http://cedoc.inmujeres.gob.mx/Pag_cat_libre_tesis2.php.

¹⁰ Castellanos Orlanzini R. Melancolía: conflicto de identidad femenina en la literatura mexicana contemporánea. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Spanish and Portuguese Department University of Toronto. 2015.

URL: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/70908/2/Castellanos_Orlanzzini_Raqu_el_201511_PhD_thesis.pdf.

¹¹ Castellanos R. El uso de la palabra. México : Editores mexicanos unidos, 1987.P. 15.

І. Історико-літературний процес

мексиканському поету і філософу, лауреату Нобелівської премії з літератури за 1990 р. Октавіо Пасу (1914–1998), який у славетному есе «Лабіринт самотності» (1950) популяризував термін *малінчист* як синонім національного зрадника¹². Тепер же пара Малінче – сестра Хуана приваблює дослідників і з-поза меж Мексики, як-от аргентинку Карлу Фумагалі з Буенос-Айреського університету¹³.

Постава Р. Кастельянос дала імпульс переоцінці загалом драматичної постаті Малінче, бо все-таки, як не крути, вона є «матір'ю» сучасної мексиканської нації, і такому її осмисленню тепер присвячуються також і художні твори, найвідомішим з яких є роман Лаури Есківель «Малінче» (2006), що повністю відкидає будь-який негатив у розумінні постаті Малінче й недвозначно наголошує на її зіставності з Матір'ю Божою Гвадалупською¹⁴.

Тут необхідно зазначити, що ці три знакові для мексиканської культурної самобутності жіночі фігури поєднані надважливою, – хоч і не всіма й не завжди зауважуваною – рисою латиноамериканських культур: багатомовністю. Попри вкрай малу формальну присутність автохтонних мов у соціально-політичному житті латиноамериканських країн, їхня символічно-самоідентифікаційна роль у осмисленні власного національного ества в багатьох тамтешніх країнах є неабиякою. Один із парадоксів Конкісти полягав у тому, що поряд із винищенням цілих племен відбувалися збереження й наукова кодифікація мов інших корінних народів, ба навіть поширення католицькими священиками чисельніших американських мов заради ефективнішої християнізації.

Перше явлення Богоматері на американських землях 1531 року (офіційно визнане тепер католицькою церквою) відбувалося саме мовою науатль, коли Пресвята Діва передала чудесне послання хрещеному індіанцеві Хуанові

¹² Пас О. Лабіринт самотності. Львів : Кальварія, 2014. С. 85.

¹³ Fumagalli C. Malinche y Sor Juana en el tercer lugar. *Badebec*. 2017. Vol. 6, № 12. P. 1–23. URL: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/176/163/>

¹⁴ Див., напр.: Esquivel L. Malinche. New York – London – Toronto – Sydney : Atria Books, 2008. P. 1, 181.

Д'єго, який не володів іспанською, аби той доніс його до архієпископа Мехіко Хуана де Сумáрраги. Власне й перша надрукована на американських землях за сприяння того самого Сумарраги книга була двомовною: «Стисла і всеосяжна християнська доктрина мовами мексиканською і кастільською» (*Breve y más compendiosa doctrina christiana en lengua mexicana y castellana*, 1539).

Саме тут і доречно перейти до другої запропонованої в назві цієї статті іпостасі Десятої Музи – її ролі для розуміння індіанської складової мексиканської культури.

У другому – драматургічному – томі згаданого українського видання присутнє ауто «Божественний нарцис» та лоа – коротка п'єса із самостійним сюжетом як пролог до ауто. Ця лоа є одним із перших художніх текстів культурологічного звучання в мексиканській літературі. Провідна ідея цієї, як і багатьох інших, лоа полягає у наверненні до християнства, але, як слушно зазначає Тетяна Рязанцева, оригінальною рисою твору Хуани Інес є те, що «письменниця дещо відходить від канонів жанру, акцентуючи навернення у християнство цілого народу, а не окремих особистостей»¹⁵. Символічні, вбрані по-індіанському фігури Захід та Америка мусять бути підкорені християнству збройною рукою так само символічного, вбраного, як конкістадор, Запала. Але ще одна символічна фігура – Християнська Віра – злагіднює ситуацію, розкривши велич подвигу Христа й пояснивши, що його жертва звільняє від необхідності вшановувати божество кривавими жертвоприношеннями.

Цю ідею індіанська пара радо приймає, але сестра Хуана робить дещо блюзнірський, як на той час, крок, показавши, що забутий первісний смисл християнського обряду є тотожним обряду ацтецькому, і тоді всі персонажі хором проголошують: «В благословенну днину мені відкрився великий Бог Насіння»¹⁶. Цими словами й

¹⁵ Рязанцева Т. Келія і кін (Драматургія сестри Хуани Інес де ла Крус). *Крус Х. І. де ла. Поезії*. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2016. Т. 2. С. 13.

¹⁶ Крус Х. І. де ла. Театр. 2016. С. 36.

I. Історико-літературний процес

завершується loa. Власне, на самому її початку співці й закликали «віддати кров найкращу» й «уклонитися» Богові Насіння, що й збиралися зробити пара Захід – Америка, але цьому перешкодили іспанські солдати, очолювані Запалом. Тільки от річ у тім, що найнебезпечнішого для християн бога ацтеків Уїцілопочтлі сестра Хуана обережно й лукаво замінила на Бога Насіння. Адже Уїцілопочтлі – символ влади й войовничості ацтеків – є сином богині родючості й одною з його іпостасей є насіння амаранту, щиріці по-нашому, яка у нас є бур'яном, а конкістадори так само, можна сказати, виполювали його, заборонивши вживання символічних фігурок з насіння амаранту й меду, що представляли цього бога й були однією з форм жертвоприношення йому. А за задумом сестри Хуани, що позначений у ремарках, на початку лунає індіанська музика-спів – токотін, і всі виходять убрані по-індіанському та всіляко свою індіанську сутність підкреслюють. І токотіном же loa й завершується, бо: «Всі співають і танцюють»¹⁷.

Тож і пише сестра Хуана в одному з віршів (цитую в моєму прозовому перекладі): «Які ж магічні настоянки / індіанських травників / моєї Батьківщини поміж моїх слів / розлили свій чар?»¹⁸. Це було написано по-іспанському, але геніальна мексиканка, не маючи, скоріше за все, індіанської крові у собі, ще в дитинстві опанувала мову науатль, а згодом створила й кілька віршів цією мовою. В одному з таких, створеному в жанрі вільянсіко¹⁹, святкова публіка звертається до Пресвятої Діви спочатку по-іспанському, потім ламаною іспанською звертаються негри й насамкінець – «радісні мексиканці» (тобто індіанці) виконують токотін з тридцяти п'яти поетичних рядків, поданих мовою науатль без перекладу, що починається словами:

– *Tla ya timoñuica,*
totlazo Zuapilli,

Якщо Ти й линеш від нас,
наша кохана Пані,

¹⁷ Там само.

¹⁸ Antología de Sor Juana Inés de la Cruz. Santiago de Chile : Editorial universitaria, 1993. P. 172.

¹⁹ У XVII ст. – народний музично-танцювальний, злегка драматизований жанр, що виконувався на різні релігійні свята.

*masa amto, Tonantzin,
titechtoilcahuiliz.*

*Ma nel in Ilhuicac
huel timomaquitiz,
¿amo pozo quenman
timotlalnamictiz?²⁰*

*ба ні – Матінко наша,
ти про нас не забудеш.*

*Хоча на Небі
у великій радості будеш,
хіба ж колись
не згадаєш?*

Звернімо увагу, що Богоматір названа в оригіналі Tonantzin (Тонанцін): у давньомексиканській культурі й міфології це термін, яким позначалися деякі жіночі божества.

Оцей токотін неабияк відлунує аж до сьогодні. Йдеться не тільки про власне Мексику, про ту половину її земель, що в неї після війни 1848 року зі США таки залишилися, а про її мовно-культурну складову на території північного сусіда, де тепер у південних штатах поліцейські в обов'язковому порядку мають володіти іспанською мовою. Згаданий токотін стає також елементом індіанської складової у самоідентифікації чікано й присутній у їхній поезії.

Ось уривок із вірша Альфреда Артеаги, чіканського поета й дослідника культури чікано, що у 2008 відійшов із цього світу у віці 58 років:

*Sounds above an island, in
the air, trees, "CcollananPachacutec!"
Female sounds. "Ricuy
anceacunac yahuarniy richacaucuta!"
An island of female birds, imagine
the sounds, the air, the trees, at times
the silence, the slither in thorns.*

[...]

*En el nombre
de la Virgen de las Espinas,
ella que en buen ora nasco,*

²⁰Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. II: Villancicos y Letras Sacras. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 2016. P. 112. Це офіційне електронне видання, зроблене з 6-го перевидання книжки, вперше виданої в 1952 р.; нумерація сторінок електронна. Воно доступне за посиланням:
URL: file:///C:/Users/123/AppData/Local/Temp/Obras_completas_II_Villancicos_y_letras_sacras_Sor_Juana_Inés_de.pdf; український переклад мій за іспанським підрядником А. М. Гарібая, розміщеним на с.504.

I. Історико-літературний процес

*this archeology is born: here
tibia, here ball courts, codices,
teeth. Inside, the caves are
painted. Here is an architecture,
see, toco, toco,
tocotin:*

Tla ya timohuica.
totlazo Zuapilli.
maca ammo. Tonantzin.
titechemoilcahuiliz.
Mati itlatol ihivo
Huel ni machicahuac
no teco qui mati.

*En la sangre, en las espinas
de la Virgen de Santa Fe,
these names are written:
América Estados-Unidos, née
México. I name her
Flower of the Mountain,
Coatepec-Cihuatepec-Cuicatepec
Amor Silvestre,
Terra Nova,*

*Cuerpo de Mujer*²¹.

Це вже не всім відома спенгліш, якою почасти говорить і культура чікано. Це вже чотири мови. Прямою ризикою я підкреслив слова на кечуа – мові імперії Інків, що, як і науатль, не зникла, а має близько 12 млн. мовців, хвилястою – рядки з уже згаданого токотіна сестри Хуани.

Обсяг цієї статті не дає можливості зупинитися на поясненні змісту та смислу цих рядків, що, зрештою, наразі не є необхідним; зазначу тільки, що слова на кечуа Артеага взяв із величезної поеми П. Неруди «Вселюдська пісня»²²; чилійський класик і Нобелівський лауреат, не володіючи кечуа, дещо викривив оригінальний текст, вимовлений перед стратою останнім, уже «партизанським», імператором інків

²¹ Arteaga A. Chicano poetics: Heterotexts and hybridities. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. P 1, 3–4.

²² Neruda P. Canto general. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1981. P. 33.

Тупаком Амару I у 1572 році²³. Важливим є той факт, що науатль Хуани Інес чікано А. Артеага поєднує з кечуа країн Андійського регіону, тим самим уводячи культуру чікано в контекст усеамериканського (на двох континентах) індіанського культурно-політичного єднання і надаючи нового розуміння індіанським симпатіям сестри Хуани.

У ХХІ столітті Католицька Церква в Латинській Америці на офіційному рівні повернулася до діалогу з індіанськими народами їхньою ж мовою, що засвідчив, зокрема візит Папи Франсіско до мексиканського штату Чіапас у лютому 2016 р., коли літургії проводилися індіанськими мовами, Папа прийняв у подарунок Біблію індіанськими мовами й процитував мовою мая-цоціль вірш 8 з 19 (18) псалма: «Закон Господній – досконалий: він відживлює душу»²⁴.

Список літератури:

- Крус Х. И. де ла. Десятая муза. Москва : Художественная литература, 1973.
Крус Х. И. де ла. Поезії. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2015; Театр. 2016; Світогляд. 2017; Вибрані твори. 2017.
Пас О. Лабіринт самотності. Львів : Кальварія, 2014.
Рязанцева Т. Келія і кін (Драматургія сестри Хуани Інес де ла Крус).
Крус Х. И. де ла. Поезії. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2016. Т. 2. С. 5–18.
Ajens A. Garabatos engastados en *Dicha non desdicha* de Miguel Vicuña, de paso. URL: http://letras.mysite.com/aa280110.html#_ednref1.
Alatorre A. Sor Juana y los hombres. *Estudios*. 1986. № 7. P. 7–27.
Antología de Sor Juana Inés de la Cruz. Santiago de Chile : Editorial universitaria, 1993.
Arteaga A. Chicano poetics: Heterotexts and hybridities. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.
Blanco O. Teresa de Ávila frente a Sor Juana Inés de la Cruz (o el feminismo de la diferencia "versus" feminismo de la igualdad). *Desde el feminismo. Revista teórica*. 1985. № 0. P. 51–59.
Castellanos R. El uso de la palabra. México : Editores mexicanos unidos, 1987.
Castellanos Orlanzzini R. Melancolía: conflicto de identidad femenina en la literatura mexicana contemporánea. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Spanish and Portuguese

²³ Знанням цього факту я зобов'язаний матеріалу Андреса Ахенса: Ajens A. Garabatos engastados en *Dicha non desdicha* de Miguel Vicuña, de paso. URL: http://letras.mysite.com/aa280110.html#_ednref1.

²⁴ Див., напр.: En la misa de Chiapas, en lenguas indígenas, el Papa denuncia los abusos contra pueblos nativos. URL: <https://www.religionenlibertad.com/vaticano/47827/en-la-misa-de-chiapas-en-lenguas-indigenas-el-papa-denuncia.html>.

I. Историко-літературний процес

Department University of Toronto. 2015.

URL: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/70908/2/Castellanos_Orlanzzini_Raquel_201511_PhD_thesis.pdf.

Catálogo en línea – Concurso de Tesis Sor Juana Inés de la Cruz.

URL: http://cedoc.inmujeres.gob.mx/Pag_cat_libre_tesis2.php.

Cruz J. I. de la. Naděje do zlata tkaná. Praha : Vyšehrad, 1988.

Egan L. Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista. *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, D. F. : El Colegio de México, 1993. P. 327–340.

En la misa de Chiapas, en lenguas indígenas, el Papa denuncia los abusos contra pueblos nativos. URL: <https://www.religionenlibertad.com/vaticano/47827/en-la-misa-de-chiapas-en-lenguas-indigenas-el-papa-denuncia.html>.

Esquivel L. Malinche. New York – London – Toronto – Sydney : Atria Books, 2008.

Fumagalli C. Malinche y Sor Juana en el tercer lugar. *Badebec*. 2017. Vol. 6, № 12. P. 1–23. URL: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/176/163/>

Méndez Plancarte A. Tríptico de la Fénix. *Abside: Revista de cultura mexicana*.

1951. № XV. P. 453–489.

Neruda P. Canto general. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1981.

Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. II: Villancicos y Letras Sacras. Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 2016.

URL: file:///C:/Users/123/AppData/Local/Temp/Obras_completas_II_Villancicos_y_let_ras_sacras_Sor_Juana_Inés_de.pdf.

Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz.

URL: https://web.archive.org/web/20140704085423/https://www.fil.com.mx/reco/sor_fil.asp.

References:

Krus Kh. Y. de la. Desiataia muza. Moskva : Khudozhestvennaia lyteratura, 1973.

Krus Kh. I. de la. Poezii. Lviv : Vyd-vo Anetty Antonenko, 2015; Teatr. 2016; Svitohliad. 2017; Vybrani tvory. 2017.

Pas O. Labirynt samotnosti. Lviv : Kalvariia, 2014.

Riazantseva T. Keliia i kin (Dramaturhiia sestry Khuany Ines de la Krus).

Krus Kh. I. de la. Poezii. Lviv : Vyd-vo Anetty Antonenko, 2016. T. 2. S. 5–18.

Ajens A. Garabatos engastados en *Dicha non desdicha* de Miguel Vicuña, de paso. URL: http://letras.mysite.com/aa280110.html#_ednrefl.

Alatorre A. Sor Juana y los hombres. *Estudios*. 1986. № 7. P. 7–27.

Antología de Sor Juana Inés de la Cruz. Santiago de Chile : Editorial universitaria, 1993.

Arteaga A. Chicano poetics: Heterotexts and hybridities. Cambridge : Cambridge University Press, 1997.

Blanco O. Teresa de Ávila frente a Sor Juana Inés de la Cruz (o el feminismo de la diferencia "versus" feminismo de la igualdad). *Desde el feminismo. Revista teórica*. 1985. № 0. P. 51–59.

Castellanos R. El uso de la palabra. México : Editores mexicanos unidos, 1987.

Castellanos Orlanzzini R. Melancolía: conflicto de identidad femenina en la literatura mexicana contemporánea. A thesis submitted in conformity with the requirements for the degree of Doctor of Philosophy Spanish and Portuguese Department University of Toronto. 2015.

URL: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/70908/2/Castellanos_Orlazzini_Raquel_201511_PhD_thesis.pdf.

Catálogo en línea – Concurso de Tesis Sor Juana Inés de la Cruz.

URL: http://cedoc.inmujeres.gob.mx/Pag_cat_libre_tesis2.php.

Cruz J. I. de la. Naděje do zlata tkaná. Praha : Vyšehrad, 1988.

Egan L. Donde Dios todavía es mujer: Sor Juana y la teología feminista. *Y diversa de mi misma entre vuestras plumas ando: Homenaje internacional a Sor Juana Inés de la Cruz*. México, D. F. : El Colegio de México, 1993. P. 327–340.

En la misa de Chiapas, en lenguas indígenas, el Papa denuncia los abusos contra pueblos nativos. URL: <https://www.religionenlibertad.com/vaticano/47827/en-la-misa-de-chiapas-en-lenguas-indigenas-el-papa-denuncia.html>.

Esquivel L. Malinche. New York – London – Toronto – Sydney : Atria Books, 2008.

Fumagalli C. Malinche y Sor Juana en el tercer lugar. *Badebec*. 2017. Vol. 6, № 12. P. 1–23. URL: <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/176/163/>

<https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/176/163/>

Méndez Plancarte A. Tríptico de la Fénix. *Ábside: Revista de cultura mexicana*. 1951. № XV. P. 453–489.

Neruda P. Canto general. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1981.

Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. II: Villancicos y Letras Sacras.

Ciudad de México : Fondo de Cultura Económica, 2016.

URL: file:///C:/Users/123/AppData/Local/Temp/Obras_completas_II_Villancicos_y_letras_sacras_Sor_Juana_Inés_de.pdf.

Premio de Literatura Sor Juana Inés de la Cruz.

URL: https://web.archive.org/web/20140704085423/https://www.fil.com.mx/reco/sor_fil.asp.

Безродних Ірина
(Дніпро)

**Гра на грані фолу: стратегія спокушання як
домінанта еротичного наративу Роберта Герріка**

У статті розглянуто любовну лірику Роберта Герріка, представника куртуазної поетичної традиції Англії першої половини XVII ст., якого традиційно відносять до кола поетів-«кавалерів», зважаючи на специфіку еротичного наративу літератора.

*Увага концентрується на конституентах любовної гри, в яку вступає ліричний герой, щоб вмовити даму-адресатку поезії відповісти на головний посил – віддатися почуттям, відкидаючи заборони та соціальні приписи, наслідуючи головний гедоністичний девіз епохи *carpe diem*. У статті визначається характер творчих пошуків митця, в поетичній канві якого поєднані петраркістські штампи з відвертою «грою», а також елементи вуайоризму, еротизму, маскуліності, що, на думку сучасної феміністичної критики, межує з фалоцентризмом.*

Образ дами, якій присвячено поетичний твір, часом є емблематизованим, фрагментованим, прикрашеним – вона має бути бажаною для ліричного героя, обіцяти насолоду власним зовнішнім виглядом та часто виступати як об'єкт бажань, а не активний гравець сексуальної гри. Саме тому вона іноді вводиться у пасивний стан, а автор вдається до прийому сновидінь або марення, який дозволяє бути найвідвертішим у поетичному нарисі, при цьому формально залишаючись в кордонах пристойності.

Ключові слова: куртуазна поетична традиція, поет-«кавалер», любовна лірика, еротизм, любовна гра.

У сучасному літературознавчому дискурсі вже тривалий час клішованим є твердження, що ставлення критиків до Роберта Герріка – англійського поета XVII століття, якого відносять до кола «кавалерів» – як до майстра любовної

лірики є доволі неоднозначним, що, безперечно, викликане широкою варіативністю тематичного та етичного діапазону його лірики. З одного боку, енциклопедичні видання називають Р. Герріка «петраркістом, який поєднав у власній творчості "*chivalrious sentiment*" та платонічний ідеалізм, що бував при дворі Карла I»¹. З іншого, літератор може похизуватись і репутацією розпусника, вуайориста та фетишиста, якою нагородила його сучасна літературна критика.

Отже, метою цієї наукової розвідки є з'ясування специфіки еротичного наративу Р. Герріка з акцентуванням уваги на конституентах, що зумовлюють його неповторність.

На підтвердження першого з вердиктів – позиціювання Р. Герріка як послідовника петраркістської традиції – дослідники, як правило, наводять вірш «До Електри» ("*To Electra*") – напрочуд ліричний та витончений віршований твір, що не є присвятою одній конкретній особі. Можна сказати, що назва вірша метонімічна, адже в образі Електри автор вбачає усіх представниць жіночої статі. Звернення до Електри – то зізнання в коханні прекрасній, величній, але недосяжній жінці, образ якої попри античне ім'я нагадує, скоріше, Прекрасну Даму з куртуазної поезії до якої як до джерела натхнення часто зверталися поети-«кавалери» – представники поетичного угруповання Англії XVII століття, до якого відносять і Р. Герріка.

Твір не насичений стилістичними прийомами, він досить простий і за формою, і за змістом. Але його початок: "*I dare not ask a kiss, / I dare not beg a smile*", підсилений використанням анафоричної паралельної конструкції, задекларує високі наміри героя щодо об'єкту пристрасті. І протягом всього монологу ліричний герой намагається переконати та довести об'єкту своїх почуттів серйозність та чистоту власних намірів. Він не претендує ані на прихильність, ані, тим більше, на близькість з коханою. В

¹ Robert Herrick. *The Cambridge History of English and American literature* : an encyclopedia in 18 volumes –/ ed. A. W. Ward, A. R. Waller. New York : Putnam's Sons, 1907–21. Vol. 7
URL: <http://www.bartleby.com/br/211.html>.

I. Історико-літературний процес

цьому проступає цілком очевидний вплив петраркізму, популярність якого в Англії, сягнувши апогею в дошекспірівські часи, в епоху Р. Герріка поступово згасала. Фінал поезії, який вражає свіжістю метафорики, є підкреслено платонічним, що не було типовим ані для інших віршів Р. Герріка, ані для творчості «кавалерів» в цілому: *"Only to kiss that air / That lately kissed thee"*.

Структурно цей вірш складається з двох катренів, при чому, якщо на рівні ідейного звучання і поетичної семантики Р. Геррік виступає послідовником Петрарки, то на рівні стилю він набагато ближчий до своєї епохи. Невеликий обсяг твору, нерозгорнутість (лаконічність) поетичного рядка, відсутність ускладненої метафорики – все це характеристики, що відрізняють стильову манеру куртуазної поетичної традиції Англії XVII століття. Тим більше захоплює читача намагання поета висловити значні, об'ємні почуття у маленькій за обсягом віршованій формі.

Тон твору піднесений, що доводить підбір пафосної лексики (дієслова *"dare"*, *"beg"*; фраза *"the utmost share of my desire"* та ін.). Ці поетичні дієслова та використання найвищого ступеню порівняння прикметників надають віршу певної урочистості. Невелика за обсягом поезія є дуже насиченою емоційно, вона підкуповує читача кришталевою чистотою почуттів ліричного героя.

Вибір назви цього вірша пояснити доволі складно, адже винесене в заголовок ім'я Електра жодною мірою не актуалізує своєї міфологічної семантики. Натомість, лейтмотив тяжіє до петраркізму, що не зовсім відповідає загальній концепції «Гесперід» – збірки поезій Р. Герріка, в якій оспівується кохання чуттєве і пристрасне. Можна припустити, що вибір імен, які фігурують у поезіях Герріка, зумовлений його орієнтацією на приписи й рекомендації Бена Джонсона, чий авторитет був тоді непохитним. Як відомо, у своєму літературно-критичному трактаті *"Timber or Discoveries"* Бен Джонсон закликає колег по письменницькому цеху навчатися у древніх авторів і проголошує запозичення у давніх греків та римлян не лише припустимим

для сучасних поетів, але і бажаним².

Знайомство з «Гесперідами» дає підстави стверджувати, що Геррік дослухався до порад свого видатного вчителя: він орієнтується на поетичну техніку давньоримських еротомантиків, незрідка розгортає перед читачем анакреонтичні мотиви, використовує велику кількість міфологічних та популяризованих античними текстами давньогрецьких імен. До вищезгаданого імені Електра можна додати Антею, Діаніму, Перенну, Філіс та ін.

Один із таких творів, «До Антеї» (*To Anthea*), є дещо грайливішим за характером, ніж попередній: вже в ньому проявився такий елемент любовної гри як *"game-playing"* чи *"role-playing"*, що характерний для Р. Герріка. Мініатюрний за формою, цей вірш є легковажним та жартівливим за змістом. Його можна прийняти за любовну записку, яку було передано коханій. Попри певну довготу рядка, читається він напрочуд легко завдяки римованій схемі – ab ab: *"Ah, my Anthea! Must my heart still break? / (Love makes me write what shame forbids to speak)"*.

Цей доволі емоційний початок, що містить звертання в окличній формі та риторичне патетичне запитання, акцентує увагу на психологічному стані ліричного героя. Втім, цей стан дещо нагадує петраркістські штампи, шаблонність яких в XVII столітті навряд чи могла розцінюватись як достоїнство поезії. Оригінальності поетичній замальовці додає саме ігровий момент, декларація того, що справжні почуття та суспільні норми інколи вступають у конфронтацію, і це змушує людину вдаватися до пошуків нестандартних моделей поведінки. Протиставлення концептів «кохання» та «сором» одразу ж створює у реципієнта враження, що йтиметься не про високе платонічне почуття, а про еротичне бажання. Саме введення автором мотиву сорому (*"shame"*), якому зазвичай немає місця у високій інтимній ліриці, налаштовує потенційного читача на очікування якоїсь пікантності.

² Ben Jonson. Timber or Discoveries. *Ben Jonson and the cavalier poets* / ed. Hugh Maclean. New York : W. W. Norton & Company inc., 1975. P. 401–417.

I. Історико-літературний процес

Наступні рядки дійсно руйнують всю ліричну атмосферу, створену початком вірша: *"Give me a kiss, and to that kiss a score; / Then to that twenty, add a hundred more;..."*. Ліричний герой постає перед читачем в образі нестриманого у власних бажаннях коханця. Центральною лексемою цих рядків є *score* – слово, яке має подвійне значення – «двадцять» та «любовна гра». Каламбурне обігрування даного полісеманта, з одного боку, створює ефект родієвої динаміки, а з іншого, наштовхує на думку, що саме любовна гра цікавить поета. Через це патетика початку твору здається ненатуральною, несправжньою. Дисонанс між першим та другим двовіршем посилюється у наступному пасажі, який має відверте еротичне забарвлення.

Цей твір не насичений стилістичними прийомами, але помітно перевантажений числівниками: *"twenty"*, *"hundred"*, *"thousand"*, *"million"*, завдяки чому, можна зробити висновок, що все в ньому спрямоване на фізичне задоволення, поклик тіла. Останні два рядки – це відкритий виклик жінці, смілива декларація своїх почуттів, які, зазвичай, не оприлюднюються:

*There is an act that will more fully please:
Kissing and glancing, soothing, all make way
But to the acting of this private play:
Name it I would; but, being blushing red,
The rest I'll speak when we meet both in bed.*

Тому й тон твору – відвертий, грайливий, чуттєвий та схвилований. Приватна спрямованість цієї поезії підкреслюється ще й використанням особистих займенників *"we"*, *"us"*. Ключовим концептом вірша є образ гри – *"private play"* – саме приватної гри, наслідком якої є насолода для обох сторін. Звідси й персоніфікація кохання, що присутня у дев'ятому рядку, кохання, якому подобаються ці ігри, але воно не наважується назвати речі своїми іменами. Це не петраркістське почуття, яке змушує закоханих страждати через неможливість близькості.

Цікаво зазначити, що Р. Геррік, на відміну від своїх античних попередників у царині любовної поезії, зокрема

Плінія Молодшого, Катулла, Марціала та Овідія, уникає вербалізації інтимних проявів тілесності. Якщо еротомантики незрідка вдавалися до фізіологічних описів (за що, як відомо, Катулл отримав прізвисько «розпутний»), то автор «Гесперід» неодноразово відверто заявляє про те, що є речі, про які не прийнято, або навіть непристойно говорити. Тож, обходячи такі «небезпечні» моменти, Р. Геррік, а згодом й інші поети-«кавалери» вдаються до прийому евфемізації, наслідком якої стає ряснота емблематичних метафор.

Однією з найулюбленіших метафор цього типу було ототожнення любовної спокуси з грою. Подібна гра, "*role-playing*", що зустрічається у проаналізованій поезії, є близькою до того різновиду психологічної гри, якій американський психолог Е. Берн дав назву «Кавалер». В цю гру, за його словами, грають багато поетів, але першими були саме англійці. Перед усім він називає Герріка та Лавлейса. Поет намагається викликати еротичні почуття у жінки не стільки власною особою (зовнішністю, статусом, поведінкою), скільки своєю поезією³.

Прикметно, що в поезії Герріка ліричний герой дуже часто не доводить розпочату гру до завершення: текст вірша закінчується на піковій ноті й читачеві надається можливість самому домислити, додумати, дофантазувати.

Ліричний герой у творах Р. Герріка є доволі різним: він може з'являтися перед читачем як напрочуд ніжний та чуттєвий чоловік, що обожає жінку-богиню, дотримуючись тим самим платонічного культу обожнення жіночої статі ("*To Electra*"); він може виконувати роль мудрого наставника і виступати у подобі священнослужителя ("*Corinna's going a-maying*"). Ліричний герой «Гесперід» іноді постає як грайливий, але не зовсім сміливий у висловлюванні власних бажань закоханий ("*To Anthea*"); а досить часто він наділений рисами відвертого вуайориста, який отримує насолоду від підглядування за купанням Джулії чи від погляду на її груди та білизну ("*Upon the nipples of Julia's breast*"). Нерідко це – фетишист, що отримує

³ Стрельская А. В. Английская поэзия второй половины XVII века: формирование стиля и эстетики рококо. От барокко до постмодернизма. Днепропетровск, 1997. С. 37–43.

І. Історико-літературний процес

задоволення від споглядання найрізноманітніших предметів жіночого туалету, причому жінка може бути навіть відсутньою:

*A sweet disorder in the dress
Kindles in clothes a wantonness...
An erring lace, which here and there
Enthralls the crimson stomacher;
... A winning wave, deserving note,
In the tempestuous petticoat...*

Цю тенденцію згодом підхопить сучасник Р. Герріка – інший поет-«кавалер» Т. Кер'ю, в ліричних віршах якого жінка буде репрезентована окремими частинами тіла. Таке оприявлення тілесності, коли цілісний образ героїні замінений її губами, очима чи іншими частинами тіла, стане доволі типовим художнім прийомом в літературі рококо.

У більшості віршів «Гесперід» автор намагається зберігати власну ідентичність, уникаючи автофікціоналізації. Навіть у найеротичніших пасажах він, зазвичай, відводить собі роль спостерігача, не приймаючи активної участі у любовній грі. Втім, його задоволення від споглядання жіночої краси, від контактів з її запахам і звуками її голосу не є меншим. На думку Е. Гібборі, поезія Р. Герріка має, водночас, естетичний та сексуальний характер⁴.

Разом із тим, поет може називати жінок «сміттям» (*"in-laid garbage"*) або навчає чоловіків, як поводитися з непокірною жінкою за допомогою миртової мотузки: *"If she struggle still / I have mirtle rods, (at will / For to tame, though not to kill"* (*"To the rose"*, song – 98).

У «Гесперидах» Р. Геррік, як зазначає Л. Семлер, то обожає жінку, то низводить її до рівня речі⁵. Цій збірці також характерне майже фетишистське зосередження на мушлях, одязі й прикрасах, що було властиве, за словами дослідниці, усім «кавалерам». Е. Майнер зазначає, що саме автор «Гесперід» вперше запровадив поетичний мотив, який отримав назву «прикрашення жінки», і як приклад його втілення науковець

⁴ Guibbory A. No Lust there's like to Poetry : Herrick's Passion for Poetry. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 81.

⁵ Semler L. E. Robert Herrick, the Human Figure, and the English Mannerist Aesthetic. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 1995. Vol. 35, № 1. P. 105.

наводить Геррікові поезії – присвяти мушкам, розам, родимкам та одягу⁶.

Згідно з результатами досліджень М. Пейса, більшість жіночих образів цієї збірки списані з реальності: 158 з них мали свої прототипи, якими виступали дружини та доньки друзів поета⁷.

Щодо зовнішності жіночих образів, то можна стверджувати, що здебільшого вона постає об'єктом прискіпливої естетизації. Взірцем довершеності є образ Джулії, який зустрічається у 50 віршах збірки. Р. Геррік змальовує жінку як стиглий смачний плід фруктового дерева або як неперевершені об'єкти мистецтва. Уявлення про жіночу вроду найбільш яскраво маніфестовані у «Лілії в кристалі» ("*The lilly in a chrystal*"). Тут жіноча краса представлена як краса природи, що зазнала трансформації за допомогою мистецтва. У даному віршованому творі Геррік зазначає, що сама природа не є настільки приємною (*pleasing*), тож її принади варто посилити найрізноманітнішими прикрасами. Безперечно, в такій інтерпретації краси відчувається вплив маньєристичної естетики, для якої удосконалення природного було одним із ключових імперативів. Як слушно зазначили Р. Росс та, пізніше, Р. Роллін, Геррік наголошує на важливості того, щоб мистецтво відшліфовувало природу⁸.

Цьому принципу підпорядковано й одну з хрестоматійно відомих поезій Герріка «Задоволення у безпорядку» ("*Delight in disorder*"), в якій поет захоплюється чарівністю безладу, що є не природним, а скоріше штучним, навмисно створеним кокеткою, яка бажає причарувати власних кавалерів. Саме такий безлад поет протиставляє мистецтву, що є "*too precise in every part*", й тим самим він віддаляється від класицистичної традиції Бена Джонсона з

⁶ Miner E. The Cavalier Ideal of the Good Life. *Ben Jonson and the cavalier poets* / ed. Hugh Maclean. New York : W. W. Norton & Company inc., 1975. P. 467.

⁷ Herrick R. *Delight In Disorder*. Crescent Moon Publishing, 2008. P. 10.

⁸ Rollin R. *Sweet Numbers and Sour Readers : Trends and Perspectives in Herrick Criticism. Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 5.

I. Історико-літературний процес

його комедією *"Epision"*. Ідеалом Герріка є не імітація природи, а захоплююча погляд *"wild civility"*, своєрідний етикет безладу.

Саме тому лілея чи троянда, хоча вона й прекрасні самі по собі, є ще більш вражаючими, коли вони занурені в кришталь (*"Tomb'd in Christal stone"*), або частково прикриті (*"Cobweb – Lawne"*). Цікавою побутовою аналогією до цього флористичного образу виступає образ вершків, які для Р. Герріка набувають особливої привабливості тільки тоді, коли у них поклали вишню:

*Put Purple Grapes, or Cherries in-
To Glasse, and they will send
More beauty to commend
Then, from that cleane and subtile skin,
Then if they naked stood.*

Усе це лунає як аргумент, щоб переконати жінку, що вони будуть більш жаданими, якщо одягнуть ніжну, прозору білизну, ніж якщо вони будуть зовсім оголеними. Втім, цей пасаж навряд чи можна інтерпретувати як закид на адресу оголеного тіла. Саме в оголеності поет вбачає втілення ідеалу краси. Мистецтву ж відводиться роль своєрідного емоційно-психологічного каталізатора еротичних фантазій. Тож, з точки зору Р. Герріка, найвищого рівня жіноча врода досягає тоді, коли природне відтінюється мистецтвом. Цей тип краси втілює естетизацію фізичного начала, внаслідок якої людська чуттєвість з категорії суто онтологічної спроможна піднятися до більш високого рівня.

Як відзначає П. Дженкінс, Р. Герріка цікавить споглядання незвичних оптичних ефектів (вишні під склом, камінці у потоці води). Суниця у вершках захоплює його погляд, оскільки вона *"wantoning with it"*. Мистецтво, поєднане з природою *"stirs / More love"* у людині, краще за *"proper excellence"* природи⁹.

Думається, що Р. Геррік був першим із поетів-«кавалерів», якому вдалося так майстерно передати всю гаму

⁹ Swardson H. R. Herrick and the Ceremony of Mirth. *Poetry and the Fountain of Light: Observations on the Conflict between Christian and Classical Traditions in Seventeenth-Century Poetry*. University of Missouri Press, 1962. P. 42.

почуттів та емоцій, що її може отримувати людина від вуайоризму. Об'єктом прискіпливого розглядування в «Гесперідах» виступають не лише предмети матеріального світу, але й жіночі образи, які інколи метонімічно дефрагментуються.

У поезіях – присвятах Джулії Р. Геррік розглядає її не тільки як сексуальний об'єкт, але й як витвір мистецтва. У «Мистецтві понад природою, Джулії» (*"Art above nature, to Julia"*), одяг та витончена зачіска жінки, здається, зачаровують поета не менше, а то й більше, ніж сама вона. Коли він бачить окремі елементи її вбрання (*"Dress/ Of flowers set in comliness", "the ascent of curious lace", "airy silks"*), то зізнається собі, що його очі і його серце потрапляють в полон мистецтва більшою мірою, ніж у полон природи (*"eye and heart/ Dotes less on Nature, then on Art"*). Очевидно, що Р. Геррік так само, як і інші «кавалерів», естетизує сексуальне начало.

Водночас варто зауважити, що жінка як об'єкт еротичного споглядання у «Гесперідах» інколи настільки емблематизується, що стає, на думку Н. Шенфілд, схожою на річ (*a thing*)¹⁰: *"Trust me, I will not hurt ye, / This I may do (perhaps) as a glide by, / Cast on my Girles a glance and loving eye". ("To his lovely mistresses")*. Ця дослідниця, праці якої репрезентують феміністичну традицію прочитання поезій Р. Герріка, по суті, звинувачує поета у тотальному фалоцентризмі. Вона вважає, що всі жінки, які представлені у його творах, є силоміць введеними у стан пасивності та мовчання, їхні образи редуковані до частин тіла й вони постають як жертви насильства. Такий погляд на інтерпретацію жіночих образів у «Гесперідах» досить поширений у сучасному науковому дискурсі. Одним із прикладів творів, на які посилаються дослідники, що дотримуються подібної точки зору (М. Бейкер, Г. Мічі та ін.), вважається поезія «Виноградна лоза» (*"The Vine"*), яку В. Моленкотт вважає художньою репрезентацією

¹⁰ Schanfield L. Using Sexism to Enlighten: Robert Herrick and Other "Wanton Amblers". *WILLA*. 1998. Vol. VII. P. 4.

І. Історико-літературний процес

сексуального насильства¹¹.

Саме цей твір Р. Герріка є, як думається, найпровокаційнішим та найвідвертішим. Навіть сьогодні він спроможний шокувати своєю неоднозначністю і, водночас, вражає дивовижною поетичною віртуозністю в репрезентації еротичних мотивів. Це вірш – фантазія, примара, сон про кохану жінку. В його художньому просторі панує атмосфера напівмороку та тиші, яка створюється першими рядками поезії ("*I dream'd*"). Всі бажання ліричного героя, який повністю ототожнюється з автором (використовуються особові займенники "*I*", "*my*", "*me*"), спрямовані лише на отримання еротичного задоволення ("*fleeting pleasures*").

Не можна занадто серйозно ставитися до змісту поезії, адже відомо, що грайливий, жартівливий тон був ознакою куртуазної поетичної традиції. Враховуючи швидкоплинність життя та молодості, поети вважали за краще писати про пустощі та скороминушу насолоду, яка, на їхню думку, може бути єдиною винагородою. Р. Геррік лише грає з образами та поняттями, а популярний в поезії бароко мотив сну покликаний забезпечити йому надійне реноме. Поет-священик лише описує свої фантазії, подаючи їх як сновидіння.

Звідси й тон поезії – грайливий тон любовного виснаження, скороминущих любовних розваг, напівтемряви сну, мрії, нездійсненої, але такої бажаної. У цьому можна переконатися завдяки лексичним образам, використаним автором: "*vine*", "*dream'd*", "*my tendrils*", "*my soft nerv'lits*", "*Young Bacchus*", "*my curls*".

Основна колізія вірша, ймовірно, була підказана поетові «Метаморфозами» Овідія: ліричний герой чи то засинає, чи то уявляє собі, що його тіло дивним чином перетворилося на виноградну лозу, яка «мандрує» по тілу коханої жінки, не проминаючи найінтимніших куточків. Загальна тональність вірша є не стільки ліричною, скільки агресивно-маскулінною. У творі вимальовується образ самовпевненого, сильного,

¹¹ Mollenkott V. R. Herrick and the Cleansing of Perception. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 198.

егоїстичного чоловіка, який чітко знає чого бажає, і не звертає майже ніякої уваги на тих, завдяки кому його бажання можуть здійснитися. Тут мається на увазі його ставлення до жінки, образ якої також присутній у канві твору, але він є зовсім млявим і нечітким. Ліричний герой звертається до неї лише як: *"my Lucia"*, *"my dainty Lucia"* – і це використання присвійного займенника підкреслює її приналежність коханцеві, для якого вона є лише об'єктом еротичних бажань. Це зайвий раз підтверджується тим, що всі дієслова, які використовує ліричний герой стосовно себе, належать до однієї семантичної групи: *"crawling"*, *"enthral'l'd"*, *"(I) writhing hung"*, *"behung"*, *"craul"* – він обіймає, хапає, зв'язує її. І така інтенція відчутна ще з перших рядків: *"I dream'd this mortal part of mine / Was metamorphoz'd to a Vine; / Which crawling one and every way, / Enthral'l'd my dainty Lucia"*.

Центральною метафорою, на якій вибудовується вуайористично-еротичний сюжет, постає образ виноградної лози, яка, скручуючись, повзе по тілу жінки, котру ліричний герой називає *"my dainty Lucia"*. Використаний ним епітет покликаний акцентувати увагу читачів на концепті насолоди. До того ж, саме образ виноградної лози – водночас ніжної й агресивної – дозволяє авторові передати всю амбівалентність фізичної пристрасті. Уявляючи себе примхливою і свавільною природною субстанцією (*vine*) ліричний герой не просто обіймає кохану, але й опановує нею. Використане Р. Герріком дієслово *"enthral"* – «поневолити», «підкорити» можна інтерпретувати як прояв маскуліної агресії: лоза ніби уявляє жінку, не звертаючи уваги на її власні бажання. Вона постає виключно як об'єкт, а не суб'єкт сексуальної насолоди.

Далі ліричний герой продовжує описувати уявні дії: *"Me thought, her long small legs and thighs / I with my Tendrils did surprize; / Her Belly, Buttocks, and her Waste / By my soft Nervlit's were embraced"*. Вуайоризм Герріка відчутно проступає тут у самій манері опису жіночої тілесності. Окремі частини тіла стають об'єктами поетичної персоніфікації, яка згодом буде одним із найпоширеніших художніх прийомів в мистецтві рококо. В контексті інтимності як провідної

I. Історико-літературний процес

тональності твору варто звернути увагу на дієслово *"did surprize"*, що посилюється допоміжним дієсловом. Воно не вписується у загальну тональність вірша і створює враження, що герой мало опікується станом та емоціями своєї коханої. Мотив поневолення, що вперше з'явився у четвертому рядку, тут набирає нової сили.

У наступних рядках ми знаходимо дещо несподіваний поворот: *"About her head I writhing hung, / And with rich clusters (hid among / The leaves) her temples I behung:"*. Використання амбівалентного за семантикою образу виноградної лози, яка змієвидно обвиває жіноче тіло з голови до ніг, спонукає читача до домислювання: чи є ця лоза приємною для жінки, чи, може, вона несе в собі загрозу. Адже, залишається непроясненим, що саме заховано межі листям: чи то виноградні грона, що прикрашають змієвидну лозу, чи то біблійний Змій, який обвиває жіноче тіло. Перед нами алюзія до біблійного мотиву спокуси Єви.

Крім біблійних образів ми знаходимо згадку про міфологічного бога Бахуса, який асоціюється з вином і плотськими утіхами: *"So that my Lucia seem'd to me / Young Bacchus ravished by his tree"*.

Подальші описи призводять до відчутного прирощення маскулітної агресії: *"And arms and hands they did enthrall: / So that she could not freely stir, / (All parts there made one prisoner)"*. І зрештою, ліричний герой сам вимовляє те слово, яке доволі влучно й водночас метафорично, характеризує стан його коханої – *"prisoner"*. Адже насправді у цій ситуації вона залишається лише полонянкою його бажань. Водночас, грайливий тон твору і той факт, що все описуване постає як сновидіння, не дають підстав вбачати у намірах ліричного героя справжній прояв насильства. Р. Геррік так само, як і інші поети-«кавалери», був гедоністом, і як для будь-якого гедоніста, для нього найголовнішим задишалось *"fleeting pleasures"*, й нічого більше. Тому й закінчує він свою поезію відвертим викликом, підтверджуючи свою репутацію розпусника:

*But when I crept with leaves to hide
Those parts, which maids keep unespy'd,*

*Such fleeting pleasures there I took,
That with the fancie I awook;
And found (Ah me!) this flesh of mine
More like a Stock then like a Vine.*

Цей вірш, який можна вважати найбільш віртуозним збірцем еротичної лірики Р. Герріка, дає підстави говорити, що поет доволі серйозно ставився до свого власного суспільного статусу. В його натурі органічно уживалися поет і священик. Як священик, він не міг дозволити собі тих вольностей, які були доступні звичайній людині. Тож, репрезентуючи власні еротичні фантазії як сон, він захищає себе від можливих звинувачень у розпусті. Як віртуозний майстер любовної лірики, він створює оригінальний поетичний образ, що свідчить про багатство його фантазії та мистецьку винахідливість. Тут ми зустрічаємо той самий принцип "*inventio*" – придумки, вигадки, який так високо цінували поети і літературні критики від Аристотеля до Шекспіра.

Отже, Р. Герріка, як автора любовної лірики, літературні критики називають і наївним мрійником, що вигадував жінок та сексуальні пригоди, і сексуально-психопатичною особистістю, сенсуалістом, вуайористом, фетишистом. На думку Р. Ролліна, його репутація як ліричного поета постраждала через те, що деякі літературознавці не беруть до уваги той факт, що уявлення про кохання, як, до речі, й принципи його зображення у мистецтві, є історично детермінованими. Ті критики й читачі, які розглядають кохання у рамках романтичного культу воз'єднання героя та його коханої, звинувачують англійського поета у зверхності та поверховості почуттів, тоді як він намагався залишити місце для почуттів читача, для того, що той міг привнести у текст самостійно¹². Стрижневим для еротичного дискурсу Р. Герріка залишається мотив гри, іноді й доволі ризикованої. Саме цей мотив, з одного боку, дозволив поетові розширити кордони соціально-дозволеної норми, а з іншого – закріпив за ним репутацію новатора, який найбільш яскраво втілював його у власному поетичному доробку.

¹² Rollin R. B. Op. cit. P. 25

I. Історико-літературний процес

Список літератури:

- Стрельская А. В. Английская поэзия второй половины XVII века: формирование стиля и эстетики рококо. От барокко до постмодернизма. Днепропетровск, 1997. С. 37–43.
- Ben Jonson. Timber or Discoveries. *Ben Jonson and the cavalier poets* / ed. Hugh Maclean. New York : W. W. Norton & Company inc., 1975. P. 401–417.
- Herrick R. Delight In Disorder. Crescent Moon Publishing, 2008. 108 p.
- Guibbory A. No Lust there's like to Poetry : Herrick's Passion for Poetry. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 79–87.
- Miner E. The Cavalier Ideal of the Good Life. *Ben Jonson and the cavalier poets* / ed. Hugh Maclean. New York : W. W. Norton & Company inc., 1975. P. 465–479.
- Mollenkott V. R. Herrick and the Cleansing of Perception. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 197–209.
- Robert Herrick. *The Cambridge History of English and American literature : an encyclopedia in 18 volumes*— ed. A. W. Ward, A. R. Waller. New York : Putnam's Sons, 1907–21. Vol. 7 URL: <http://www.bartleby.com/br/211.html>.
- Rollin R. Sweet Numbers and Sour Readers : Trends and Perspectives in Herrick Criticism. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 3–11.
- Schanfield L. Using Sexism to Enlighten: Robert Herrick and Other "Wanton Amblers". *WILLA*. 1998. Vol. VII. P. 3–7.
- Semler L. E. Robert Herrick, the Human Figure, and the English Mannerist Aesthetic. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 1995. Vol. 35, № 1.
- Swardson H. R. Herrick and the Ceremony of Mirth. *Poetry and the Fountain of Light : Observations on the Conflict between Christian and Classical Traditions in Seventeenth-Century Poetry*. University of Missouri Press, 1962. P. 40–63.

References:

- Strel'skaya A. V. Angliyskaya poeziya vtoroy poloviny XVII veka: formirovaniye stilya i estetiki rokoko. Ot barokko do postmodernizma. Dnepropetrovsk, 1997. S. 37–43.
- Ben Jonson. Timber or Discoveries. *Ben Jonson and the cavalier poets* / ed. Hugh Maclean. New York : W. W. Norton & Company inc., 1975. P. 401–417.
- Herrick R. Delight In Disorder. Crescent Moon Publishing, 2008. 108 p.
- Guibbory A. No Lust there's like to Poetry : Herrick's Passion for Poetry. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 79–87.
- Miner E. The Cavalier Ideal of the Good Life. *Ben Jonson and the cavalier poets* / ed. Hugh Maclean. New York : W. W. Norton & Company inc., 1975. P. 465–479.
- Mollenkott V. R. Herrick and the Cleansing of Perception. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 197–209.
- Robert Herrick. *The Cambridge History of English and American literature : an encyclopedia in 18 volumes*— ed. A. W. Ward, A. R. Waller. New York : Putnam's Sons, 1907–21. Vol. 7 URL: <http://www.bartleby.com/br/211.html>.

Rollin R. Sweet Numbers and Sour Readers : Trends and Perspectives in Herrick Criticism. *Trust to Good Verses: Herrick Tercentenary Essays*. Pittsburgh : University of Pittsburgh Press, 1978. P. 3–11.

Schanfield L. Using Sexism to Enlighten: Robert Herrick and Other "Wanton Amblers". *WILLA*. 1998. Vol. VII. P. 3–7.

Semler L. E. Robert Herrick, the Human Figure, and the English Mannerist Aesthetic. *Studies in English Literature, 1500-1900*. 1995. Vol. 35, № 1. 105,

Swardson H. R. Herrick and the Ceremony of Mirth. *Poetry and the Fountain of Light : Observations on the Conflict between Christian and Classical Traditions in Seventeenth-Century Poetry*. University of Missouri Press, 1962. P. 40–63.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-3

УДК 821.134.2.09:791.43

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4354-3294>

Пронкевич Олександр
(Львів)

Актуалізація «коду Сервантеса» в телесеріалі «Міністерство часу»

Завдання статті – розглянути природу і складові елементи «коду Сервантеса» у світовій культурі, який визначається як увесь комплекс повідомлень, тематичних комплексів, жанрових конвенцій, поетикальних ознак, філософських думок і життєвих практик, пов'язаних із людиною і письменником Сервантесом. Своєю чергою, «код Сервантеса» складається із цілої низки субкодів, які утворюють власні традиції. Теоретичні положення розвідки проілюстровано на матеріалі телевізійного серіалу «Міністерство Часу».

Ключові слова: культурний код, Сервантес, субкод, міф, масова культура, література і кінематограф.

Останнім часом у літературі й літературознавчих студіях активізувалось використання терміна «код». Пошук в Інтернеті демонструє, що є «код української літератури», «код Біблії», «ренесансно-бароковий код», «код магічного реалізму», «культурний літературний код читача», «код класичної літератури», «антропологічний код», «культурний код нації» тощо. Цей список можна продовжувати безкінечно. Є й специфічні коди, пов'язані з іменами видатних класиків світової літератури: «Код Шекспіра» (так

називається друга серія третього сезону серіалу «Доктор Хто» (2007)), «код Достоєвського», «код Данте». У цій статті мова піде про ще одне явище подібного типу – «код Сервантеса». Подальший виклад – спроба осмислити цей феномен у теоретичному плані, а в якості ілюстрації слугуватиме популярний телесеріал «Міністерство Часу», який виходить на іспанському телебаченні протягом останніх років.

Розвідку треба розпочати з тлумачення поняття «код». Як правило, «кодом» у семіотичі називається певний спосіб організації повідомлення, розкриваючи (дешифруючи) який, реципієнт з'ясовує для себе адресовані йому смисли. Проте у випадку з «кодом Сервантеса» йдеться про дещо інше, а саме про величезну кількість повідомлень, тематичних комплексів, жанрових конвенцій, поетикальних ознак, філософських думок і життєвих практик, пов'язаних із людиною і письменником Сервантесом. Тут доречно використати термін «культурний код», тобто систему знаків, які організують культурну картину світу певної нації (Іспанії) і всього людства.

Цей глобальний код складається з п'ятих субкодів: 1) система кодових конвенцій, що породжує **творчість Мігеля де Сервантеса Сааведри** загалом, яка включає велику й малу прозу, драматургічні тексти, а також поезію; 2) окрему роль у сервантесівському кодотворенні відіграє твір «Дон Кіхот», що поділяється на два томи, які деякі критики називають двома різними романами, об'єднаними тими самими героями; це **субкод «Дон Кіхота»**; 3) культурні коди, що оформлюють **«донкіхотський міф»**, який бере початок на сторінках роману Сервантеса, а потім виходить за його межі, ведучи самостійне існування у витворах мистецтва інших авторів; насамперед, це образ Дон Кіхота та інших персонажів знаменитого роману, але не тільки; 4) субкодом культури є сама **особистість Сервантеса** – людини зі своєю біографією та долею, яка сьогодні уособлює цілу парадигму поведінки для тих, хто визнає Сервантеса взірцем честі, гідності й креативності; 5) останнім субкодом є

II. Репетція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

сервантесівський міф, тобто перетворення письменника на символічного репрезентанта певних цінностей або якостей, причому деякі реальні факти біографії автора втрачають значення або самий життєвий фактаж переписується відповідно до ідеологічних потреб і культурних завдань. Цей міф як конкурує з «донкіхотським міфом», так і переплітається з ним.

Розпочати характеристику першого субкоду варто зі слів Сергія Борщевського, найвідомішого перекладача іспаномовної літератури в Україні, який зауважив: «Сервантес як письменник перебуває в тіні "Дон Кіхота"». Проте з таким судженням важко погодитись, адже в Іспанії та інших країнах світу Сервантес сприймається як письменник, що оновлював художні коди в різних родах і видах літератури. Це новаторство яскраво проявилось у царині драматургії. Протягом тривалого часу твори, написані Сервантесом для театру, сприймалися як несценічні, особливо порівняно з «новою комедією» Лопе де Веги. Проте зараз ситуація змінилася: саме в постмодерністську добу історики літератури зуміли розгледіти такий елемент поетики п'єс Сервантеса, як метатеатральність, що є неодмінною ознакою коду сучасної драматургії. Від «Педро де Урдемаласа» і «Театру чудес» іде лінія, яка зв'язує іспанський театр Золотої доби з «театром парадоксу» ХХ століття.

Не менш новаторськими виявилися «Повчальні новели». В них Сервантес повністю переосмислив систему конвенцій, які вважалися взірцевими для короткої прози за часів Ренесансу. Він творив глибоку філософську й психологічну прозу знову ж таки з елементами металітератури. Так «кодифікують» свої художні повідомлення постмодерністські автори сучасності. Без перебільшення можна стверджувати, що «сервантесівський субкод» «Повчальної новели» породив власну традицію, починаючи від Марії де Сайсас-і-Сотомайор і закінчуючи Мігелем де Унамуно, Каміло Хосе Селою, Хорхе Луїсом Борхесом та іншими авторами ХХ і ХХІ століття.

Історія літератури свідчить, що поки не всі твори Сервантеса породили свої субкоди, але процес проникнення художніх знахідок дона Мігеля в практику письменства ще далекий від завершення, і є всі підстави припустити, що в майбутньому відбудеться подальше розширення зони впливу «коду Сервантеса» у світовій літературі.

Другий субкод – «Дон Кіхот». Звичайно, найбільший внесок у формування унікального «коду Сервантеса» зробив роман «Дон Кіхот». Твір вирізняється надзвичайно складною наративною фактурою, дивовижною жанровою природою, безкінечною інтертекстуальною грою тощо. Він сам по собі є кодом світової культури, адже вплинув на поезику неосяжного корпусу словесної і несловесної продукції, яка розвиває літературні новації, започатковані Сервантесом. У цей ряд можна поставити просвітницьку, романтичну, реалістичну, модерністську прозу, але також інші мистецтва, наприклад, кіно, живопис тощо. Важко знайти інший твір світової літератури, який краще, ніж «Дон Кіхот», міг би слугувати прототипом романного коду доби постмодерності з її принципами нонселекції, пародії та гри.

Усередині «Дон Кіхота» діє Дон Кіхот – персонаж роману, як його зображено у творі. Він також репрезентує чимало суто сервантесівських кодотвірних принципів. Серед них першим слід назвати діалектичне ставлення автора до свого протагоніста, який постає персонажем із протейною природою. Ще одним принципом сервантесівського коду є наявність так званої «донкіхотської пари» – співіснування двох взаємно протиставлених, як тілесно, так і духовно, персонажів, які одночасно заперечують і доповнюють один одного. Цей принцип можна також назвати «донкіхотським соматичним кодом», оскільки обидва персонажі мають чіткі тілесні характеристики. Пара персонажів із контрастною тілесною конституцією і протилежними духовними прагненнями, можливо, і не є винаходом самого Сервантеса, але саме завдяки письменнику вона міцно увійшла в культурну пам'ять людства і продовжує жити в численних перевтіленнях.

II. Репетція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Успіх роману значною мірою пояснюється тим, що Сервантес був візуальним автором. Найкраще ці особливості субкоду «Дон Кіхота» і Дон Кіхота без лапок зуміли зрозуміти кінематографісти. Зокрема, іспанський режисер Мануель Гутьєррес Арагон, який здійснив екранізації обох томів «Дон Кіхота», зауважує: «Роман – це персонаж. Найбільший успіх Сервантеса – це персонаж. Дон Кіхот – надзвичайно візуальний персонаж. Це літературний герой, якого, читаючи твір, легко можна візуалізувати»¹. Сказане стосується будь-якого іншого персонажа або епізоду твору. Невипадково «Дон Кіхот» є абсолютним світовим рекордсменом за кількістю фільмів, знятих за його мотивами.

Наступним субкодом глобального «коду Сервантеса» є літературні міфи, породжені письменником. Під міфом тут слід розуміти існування персонажів Сервантеса в доробку інших митців, мислителів, творців реклами тощо. Звичайно, найбільш відомим є «донкіхотський міф». Е. Клоуз влучно описав це явище: «Дон Кіхот, герой – це міфічна постать; і як така він стає об'єктом вільної ре-інтерпретації; істина міфу – подібно до істини будь-якої історичної події або особистості – полягає в тому, що донкіхотський ідеал назавжди вкорінюється у свідомість тих, хто проживає його наново»². Відомо, що практично одразу після того, як вийшов перший том, Дон Кіхот, Санчо Панса, Дульсінея почали з'являтися у літературних текстах, у витворах живопису, скульптурі. У ХХ ст. цю тенденцію розвинули кінематограф, ідеологічні доктрини, класична і популярна музика, реклама, завдяки яким герої письменника отримали нове життя. Дон Кіхот і Санчо Панса, а також інші персонажі (Дульсінея, герцоги, навіть Сід Ахмет Бен-Інхелі) самі по собі є самодостатніми субкодами, які визначають принципи структурування культурної символіки і навіть моделей

¹ Pronkevich O. "Don Quijote es un héroe ambiguo": entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón. *VI Congreso de Hispanistas de Ucrania. Actas. Mykolayiv, 25 y 26 de septiembre de 2015.* Lviv : Astrolabio. P. 14.

² Close A. *The Romantic Approach to Don Quijote: (A Critical History of the Romantic Tradition of the "Quixote" Criticisim).* London : Cambridge University Press, 1978. P. 148.

життєвої (побутової) поведінки. Таким чином, субкод «донкіхотського міфу» у світовій культурі – це твори мистецтв і продукти культурної індустрії про Дон Кіхота та інших героїв роману. Усі вони, кожен по-своєму, розвивають певний донкіхотський «архетип» або набір «архетипів», які реактуалізують певну «модель життя» у тих чи інших культурних ситуаціях. В основу субкоду «донкіхотського міфу» покладено модель так званого «романтичного Дон Кіхота», який є результатом герменевтичного принципу читання роману, запропонованого німецькими романтиками³. Вони інтерпретували твір як метафізичну алегорію, що змальовує конфлікт між Ідеалізмом і Матеріалізмом. Найбільш знані версії «донкіхотського міфу», прочитані в термінах романтичного кодотворення, – есе Івана Тургенєва «Гамлет і Дон Кіхот» та «Життя Дон Кіхота і Санчо» Мігеля де Унамуно.

Тут варто зауважити, що не тільки роман «Дон Кіхот» спроможний породжувати власні міфологічні субкоди. Таку властивість мають й інші твори Сервантеса, зокрема, п'єса «Нумансія», яку під час Громадянської війни переписав Рафаель Альберті. В цьому творі втіленням непереможних благородних чеснот є республіканці, а ворогами демократичної Іспанії – франкісти.

Невід'ємною частиною загального «коду Сервантеса» є сама особистість письменника, яка не тільки все більше привертає увагу дослідників, а й впливає на розуміння митцями і – ширше – інтелектуалами свого місця в культурі й житті. Сервантес сьогодні є уособленням етичної парадигми, яка кодифікує поведінку особистості, що своєю креативністю і наполегливістю намагається протистояти несприятливим обставинам. Ці обставини всім відомі: нестача коштів, брак свободи, невизнання з боку оточення. З погляду сучасної людини, особливо письменника, чиї твори активно друкуються і продаються, Сервантес – невдаха. Він був героєм, але цього ніхто не визнавав. Замість винагороди він отримав каліцтво. Він був взірцем гідності у полоні, але,

³ Ibid.

II. Репетція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

повернувшись до Іспанії, потрапив у в'язницю. Він хотів бути першим у театрі, але його обійшов Лопе де Вега. У нього вкрали другий том «Дон Кіхота», який йому довелося переписувати. Письменницька і людська біографія Сервантеса може видаватися суцільною поразкою, якщо б не одна обставина – створені ним книги живуть вже чотириста років.

I, нарешті, субкод міфічного Сервантеса. Річ у тім, що особистість письменника зазнає такої самої міфологізації, як і постать його персонажа Дон Кіхота. Найвідоміший приклад цього явища – есе Хосе Ортеги-і-Гассета «Роздуми про "Дона Кіхота"»⁴. Як відомо, в цій книзі філософ оголосив найвищим досягненням іспанського національного духу не персонажа Дон Кіхота, а «Дон Кіхота», а ще точніше – його автора Сервантеса. Для Ортеги письменник уособлює небачену ні до нього, ні після нього повноту іспанського життя. Посилаючись на його приклад, філософ обґрунтовує принципи розбудови коду іспанської національної ідентичності. Ця ідея була підхоплена ідеологами і пропагандистами й надала поштовх до створення цілої низки есе, пам'ятників, фільмів, у яких Сервантес фактично постає центром культурного коду Іспанії. Найвідоміший приклад візуального втілення цього коду – пам'ятник письменнику в Мадриді. Тут Сервантес представлений як божество в оточенні своїх персонажів, не тільки Дон Кіхота і Санчо Панси, а й багатьох інших. За цією моделлю кодифікується весь культурний канон Іспанії, вся система освіти, туристичні індустрії, художні практики, система літературних премій тощо.

Отже, «код Сервантеса» постає як складне багатопланове явище, що складається з цілої низки субкодів, які визначають широке коло літературних, мистецьких і життєвих практик. Деякі з них виявляються настільки потужними, що набувають глобальних рис, тобто охоплюють усю світову культуру, як елітарну, так і масову. Водночас кожного разу,

⁴ Ортега-і-Гассет Х. Роздуми про «Дона Кіхота». *Хосе Ортега-і-Гассет* / пер. з ісп. Галини Верби. Київ: Дух і літера, 2012. 216 с.

звертаючись до творів, ідеологій, життєвих прикладів, у той чи інший спосіб пов'язаних із Сервантесом, необхідно пам'ятати, що конфігурація проявів схарактеризованих вище субкодів «коду Сервантеса» має свою національну й індивідуальну специфіку і що самі ці субкоди взаємодіють і конкурують між собою. Нарешті, кожен із зазначених субкодів, як і «код Сервантеса» загалом, мають властивість до саморозвитку і пристосування до оновлюваних комунікативних умов, структуруючи все нові й нові художні й нехудожні тексти, саме людське існування.

Доказом продуктивності вищезгаданих взаємодії та конкуренції субкодів «коду Сервантеса» є телефільм «Час ідальго», третя серія другого сезону серіалу «Міністерство Часу». Увесь проєкт названо так, тому що він розповідає про діяльність установи, яка відповідає за те, щоб історія йшла так, як вона насправді йшла. Коли до Міністерства надходять повідомлення про відхилення подій від загальноновизнаної траєкторії, на виправлення ситуації відряджається трійка співробітників-слідчих, запрошених на роботу в різні періоди минулого. Вони вживають заходів, аби скерувати історію в потрібне річище. За жанром телесеріал поєднує риси квесту, фентезі, детективу, пригодницького кіно. Обравши таку форму, його творці знайшли спосіб стимулювати інтерес молодого покоління до вивчення іспанської духовної спадщини.

Епізод, присвячений Сервантесу, розпочинається з того, що керівник Міністерства одержує повідомлення з 1604 року про те, що письменник не віддав «Дон Кіхота» до друку. Він продав рукопис твору за великі гроші якимось англійцям, оскільки сподівався за отримані кошти поставити свої п'єси і набути славу як драматург. Він вирішив стати театральним антрепренером і втратив інтерес до роману. Команда у складі Алонсо, військового, який потрапив до Міністерства у XVI ст. під час війни у Фландрії, Амелії, каталонської інтелектуалки кінця XIX ст., і Пачино, борця з наркоторгівлею у 80-х рр. XX ст., відбуває у початок XVII ст., аби зробити так, щоб рукопис безсмертної книги не

II. Репетиція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

зник і потрапив до видавця протягом перших тижнів 1605 року. Вони не можуть досягти своєї мети, рукопис повернути неможливо, внаслідок чого текст роману вже починає зникати у виданнях ХХІ століття. Їм нічого не залишається, як взяти Сервантеса з собою у майбутнє. Тут сервантесівські мотиви перетинаються з кальдеронівськими. Письменник прокидається у своєму домі в Алькала-де-Енарес у сучасній Іспанії та бачить, яку славу йому принесли його твори, і насамперед «Дон Кіхот». Наприкінці екскурсії Алонсо і Пачино дають йому випити снодійне, і Сервантес знову засинає. Опинившись у своєму часу, він сідає за стіл і наново пише текст геніального твору. Таким чином, історія йде тим курсом, яким вона повинна була йти.

В епізоді «Час ідальго» дотепно використано всі субкоди «Сервантесівського коду».

Творчість Сервантеса-драматурга. В серіалі Сервантес ставить п'єсу «Алжирська каторга», що увійшла до книги «Вісім комедій і вісім інтермедій, які ніколи не були поставлені» (1615). Пачино веде розшук, а Алонсо і Амелія інтегруються в трупу з метою зірвати виставу, аби примусити Сервантеса відмовитись від театру і потім переконати його знову зайнятися «Дон Кіхотом». Глядач бачить перед собою корраль – місце, де гралися п'єси за часів Золотої доби. Сервантес побудував його власним коштом. Амелія є професійним істориком літератури, фахівцем з епохи Золотої доби. Вона знає закони, які регулюють діяльність театрів, і майстерно використовує цю інформацію у своїй роботі. Алонсо і Амелія сперечаються з Сервантесом з приводу того, як треба грати п'єсу, ставлять йому недоречні запитання, саботують репетиції, провокують заколот трупи, аби реалізувати свій план, але все марно. Як каже ще один співробітник Міністерства Хіль Перес, який безпосередньо працює в часі Золотої доби: «Сервантес захопився донкіхотством у зв'язку з цим театром».

Вибір авторами телесеріалу саме цього тексту Сервантеса не випадковий. Він містить посилання на цілий шар тем, проблем, образів і сюжетних колізій, які є

невід'ємною частиною «коду Сервантеса» у світовій літературі. Це «невільницький дискурс», представлений в інших текстах автора: у ранній комедії «Алжирські звичаї» (1580-ті рр.), у вставній новелі з «Дон Кіхота», в якій ідеться про пригоди алжирського невольника, і в «повчальній новелі» «Великодушний коханець». Сучасний телеглядач може бачити, як Сервантес репетирує знамениту сцену, що зображує кохання багатой мавританки до полоненого християнина. Цей епізод є невід'ємною частиною міжкультурного і міжконфесійного діалогу у світовій літературі, який іспанський письменник розпочав одним із перших. Крім того, під час роботи з акторами Сервантес проголошує вірність вірі, ідеалам свободи й гідності, які надихають борців із деспотизмом.

Субкод «Дон Кіхота». Роман «Дон Кіхот» з'являється у серіалі як матеріальний об'єкт – це рукопис, який треба повернути. Як з'ясовується, його придбали злочинці-американці, які зухвало проникли в час Сервантеса, видавши себе за англійців, і забрали манускрипт із собою в наше сьогодні, аби перепродати його колекціонерам. В той же час, глядач може бачити читача, який хронологічно наближений до тієї історичної епохи, коли було написано роман. Це Алонсо, який жив приблизно за 35 років до виходу в світ першого тому. Він читає роман і вихваляє його: «Боже! Яка чудова книга!». Одного разу текст «Дон Кіхота» спрацьовує як підказка для того, щоб знайти Сервантеса, коли той, розчарований своїми життєвими поразками, намагається вбити себе. Він збирається повторити те, що зробив Христом у романі «Дон Кіхот», – повіситись на дубі. Алонсо, Амелія й Пачино прямують до місця, де ростуть дуби, і витягують Сервантеса з зашморгу. Таким чином, субкод «Дон Кіхота» представлений в епізоді побіжно, але його присутність все ж таки відчувається і грає важливу роль у поетиці фільму.

Субкод «донкіхотського міфу». Сам по собі «донкіхотський міф» в епізоді є одночасно предметом

II. Репетиція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

іронічної гри і пієтету. З першим типом сприйняття глядач має справу в сцені, коли слідчі отримують завдання від свого шефа. Виявляється, що Алонсо не читав роман і не знає про Дон Кіхота, тому що жив за 35 років до того моменту, коли книгу було написано. В той же час Пачино, співробітник, найнятий у ХХ ст., точно знає, хто такий Дон Кіхот, але він також не читав твір. Він каже: «Я починав кілька разів». Саме так спрацьовує міф про Дон Кіхота: практично всі знають, хто він такий і навіть як виглядає, але більшість людей не відкривали роман.

Другий випадок іронічного переосмислення донкіхотського міфу трапляється в сцені, коли керівник Міністерства проглядає флешку злочинців-американців, яку викрав хлопчик-кишеньковий злодій і яку передав у ХХІ століття Хіль Перес. Серед збережених документів можна побачити ілюстрації Гюстава Доре до роману «Дон Кіхот», які відіграли вирішальну роль для встановлення візуальної гегемонії іконографічної моделі сприйняття персонажа у світовій культурі. Споглядання гравюр керівник Міністерства супроводжує жартівливим побажанням, щоб роман Сервантеса видавався в електронній формі, тому що у такому випадку було б збережено багато дерев. Цей вислів містить натяк на те, що «Дон Кіхот», як твір, що найчастіше перевидається, мимоволі «винен» у винищенні лісів на планеті Земля.

Пієтет у сприйнятті «донкіхотського міфу» виражається у сценах, коли співробітники Міністерства беруть Сервантеса з собою у теперішній час, аби той побачив, яке значення має твір для людства. Сервантес замирає перед вітриною книжкового магазину. Він дивиться на різні видання «Дон Кіхота» і чує коментар Амелії: «Ваша книга найбільш перекладена після Біблії». Далі вона цитує знамениті слова Ф. Достоевського з приводу «Дон Кіхота». Як тло на екрані проєктуються образи пам'ятника Дон Кіхоту і Санчо Пансі в Алкала-де-Енарес, епізоди з фільмів, присвячених персонажу, ілюстрації і банкноти з його образом, портрет самого Сервантеса.

Субкод біографії Сервантеса. В діалогах персонажів згадується чимало фактів життя Сервантеса: алжирське ув'язнення, поранення в праву руку, яка висохла і втратила здатність рухатись. Ця деталь відіграє велику роль під час сцени самогубства («Нещаслива ліва руко! Не підведи мене зараз!»). Це дає змогу відтягти момент, коли зашморг вб'є його, і трійка слідчих виграє час, аби врятувати Сервантеса.

Значна увага у фільмі зосереджена на суперництві Сервантеса і Лопе де Веги. Воно також подане в іронічні формі. Творець «Собаки на сні» посідає в епізоді «Час ідальго» таке значне місце, що з повним правом може вважатися ще одним головним героєм, адже паралельно з боротьбою за текст «Дон Кіхота» у фільмі розгортається сюжет із порятунком рукописів Лопе, які американці також хочуть купити. Як і в житті, два генія змагаються один з одним. В одному з епізодів Хіль Перес представляється посланцем від Лопе де Веги і навіть демонструє документ, на якому стоїть підпис Лопе, підроблений Пачино. Хіль Перес пропонує акторам настільки вигідні умови, що ті спочатку погоджуються кинути трупу Сервантеса і перейти до його опонента. В такий спосіб співробітник Міністерства Часу намагається допомогти колегам зірвати постановку «Алжирської каторги». Складається враження, що знову Сервантес програє змагання Лопе. Проте Алонсо, який співчуває Сервантесу, пропонує йому використати своє красномовство, щоб затримати акторів. Сервантес виголошує блискучу промову, в якій стисло викладає критику «нової комедії» і обстоює своє розуміння театру, яке було авангардним на той час. «Публіка стає кращою, якщо їй дати хороший текст!» – каже він. З цього приводу Хіль Перес зазначає: «Одразу можна помітити, що він не пише для телебачення!». Врешті-решт Сервантес за допомогою Алонсо зумів переконати акторів залишитися з ним. Цей двобій із Лопе де Вегою він виграв.

Проте влаштувати прем'єру «Алжирської каторги» Сервантес так і не зміг. Він довів репетиційний процес п'єси до кінця, але напередодні прем'єри король Іспанії Філіп III

II. Репетція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

видав наказ, який заборонив усі театральні вистави у зв'язку зі смертю мешканця Алькала-де-Енарес. Причиною цієї смерті мимоволі став Алонсо. Його впізнав один солдат, із яким він служив у Фландрії. Між колишніми знайомими виникла суперечка, що переросла у бійку, під час якої старий солдат пережив сердечний напад і помер прямо перед входом до корралу. Закриття театрів стало ще одним ударом для Сервантеса. Розчарований у житті, він намагається вбити себе, але його рятують співробітники Міністерства. У цих складних перипетіях сюжету неважко розгледіти портрет письменника. Він представлений в епізоді «Час ідальго» як бідний автор, якого переслідує доля. Це геніальний невдаха, хворий на марнославство, який страждає від заздрощів до Лопе де Веги й не може реалізуватися в житті.

Субкод «сервантесівського міфу». Проте саме тут і починається у фільмі «сервантесівський міф», адже попри всі негаразди письменник показаний як благородна людина, яка стоїчно опирається несправедливості долі та виявляє вміння творити геніальні книги за жахливих умов. Навіть факт зникнення рукопису «Дон Кіхота» сприяє появі тексту роману ще кращої якості. Життєва історія Сервантеса в кінокартині закінчується апофеозом: Амелія промовляє перед пам'ятником письменнику в Алькала-де-Енарес: «Ви на менше не заслуговуєте. Ваш роман – найголовніший в історії людства! А в усьому світі іспанська мова відома як мова Сервантеса!».

Отже, творці фільму дотепно «обіграють» всі складові «коду Сервантеса», про які йшлося вище: тут фігурує його драматургічний доробок, його біографія, донкіхотський міф, «Дон Кіхот» як роман і, нарешті, «сервантесівський міф». Звичайно, кожен із субкодів використано в різних обсягах. Найбільш задіяною є біографія письменника, але інші субкоди створюють тло, на якому велич Сервантеса розкривається яскраво і переконливо. Важливо також відзначити сам факт використання «коду Сервантеса» в такому типі розважальної аудіовізуальної продукції, як телесеріал. Очевидно, це стає можливим завдяки тому, що

інформація про різні аспекти життя і творчості письменника набула поширення серед усіх верств населення Іспанії. В такий спосіб відбувається активне формування іспанської національної громадянської релігії, центральною постаттю якої є Сервантес: він буквально об'єднує різні частини країни, зшиваючи її в єдине ціле.

Список літератури:

Ортега-і-Гассет Х. Роздуми про «Дона Кіхота». *Хосе Ортега-і-Гассет / пер. з ісп. Галини Верби. Київ Дух і літера, 2012. 216 с.*

Close A. The Romantic Approach to Don Quijote: (A Critical History of the Romantic Tradition of the “Quixote” Criticism). London : Cambridge University Press, 1978. 312 p.

Pronkevich O. “Don Quijote es un héroe ambiguo”: entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón. *VI Congreso de Hispanistas de Ucrania. Actas. Mykolayiv, 25 y 26 de septiembre de 2015. Lviv : Astrolibio. P. 11–23.*

References:

Ortega-i-Hasset Kh. Rozdumy pro «Dona Kikhota». Khose Ortega-i-Hasset / per. z isp. Halyny Verby. Kyiv Dukh i litera, 2012. 216 s.

Close A. The Romantic Approach to Don Quijote: (A Critical History of the Romantic Tradition of the “Quixote” Criticism). London : Cambridge University Press, 1978. 312 p.

Pronkevich O. “Don Quijote es un héroe ambiguo”: entrevista a Manuel Gutiérrez Aragón. *VI Congreso de Hispanistas de Ucrania. Actas. Mykolayiv, 25 y 26 de septiembre de 2015. Lviv : Astrolibio. P. 11–23.*

III. Шекспірівський дискурс

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-4

УДК: 821.111Шек:615.851

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8905-6769>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-5364-5046>

Торкут Наталія (Запоріжжя)

Квасниця Ольга (Львів)

Продуктивність міждисциплінарного модусу сучасних шекспірівських студій: «Коріолан» як об'єкт бібліо-і психотерапії

У статті римська п'єса В. Шекспіра «Коріолан» постає як об'єкт бібліо-і психотерапії, демонструючи продуктивність міждисциплінарного підходу, який передбачає залучення розлогого шерегу філологічних і арт-терапевтичних практик та методик, спрямованих на психокорекцію особистості, зокрема пропрацювання складних психо-емоційних станів особистості в час нівітньої російсько-української війни. Особливу увагу авторки приділяють цілям і можливостям арт-терапії із використанням шекспірівських текстів, зокрема аналізу проблемно-тематичного спектру п'єси «Коріолан» за допомогою психодинамічного методу, що дозволило виокремити у тексті твору наділені арт-терапевтичним потенціалом поетикальні елементи (конфліктні ситуації, колізії, образи, художні тропи) та розширити репертуар психотерапевтичних практик з проєкцією на український досвід.

Ключові слова: *Вільям Шекспір, бібліотерапія, психотерапія, травма, п'єса «Коріолан», поетикальні елементи, патерни поведінки, стратегія пильного читання.*

В історії світової й української наукової думки Шекспірівські твори є багатогранним предметом

кросдисциплінарного вивчення: протягом багатьох десятиліть вони викликають перманентний інтерес не лише шекспірознавців-філологів і театрознавців, але й істориків¹, політологів², юристів³, економістів⁴, психологів⁵ та ін. Для

¹ Для істориків твори Шекспіра цікаві не лише як художнє відображення певних ментальних стереотипів та колективних уявлень, характерних для англійського соціуму часів правління Єлизавети I та Якова I, але і як втілення специфічного розуміння історії, яке було притаманне європейській свідомості в період пізнього Середньовіччя і вплинуло на ренесансну історіографію і літературу. В цьому плані на особливу увагу заслуговують праці М. Барга (Барг М. А. Шекспир и история. Москва : Наука, 1976), Е. Бопіс (Boris E. Z. Shakespeare's English Kings, the People, and the Law: A Study in the Relationship between the Tudor Constitution and the English History Plays. Rutherford, New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press, 1978). Е. Гедфілда (Hadfield A. Shakespeare and Renaissance Politics. Bloomsbury Academic, 2004).

² Політологи вивчають кореляцію ідей Шекспіра з політичною думкою тогочася та приділяють велику увагу виявленню складених у його текстах смислотворчих ресурсів, які можуть використовуватися в сучасному політичному дискурсі, про що йдеться у працях Леонідаса Донскіна, зокрема у виданій за його участі колективній монографії: Politics Otherwise: Shakespeare As Social and Political Critique / Ed by L. Donskis, J. D. Mininger. Amsterdam & New York : Rodopi, 2012. Великий інтерес представляє також інтернет-ресурс <https://thegreatthinkers.org/shakespeare-and-politics/multimedia/>, де викладено низку лекцій відомого американського професора Пола Кантора про художню репрезентацію політичних аспектів у різножанрових п'єсах Шекспіра.

³ На значення Шекспірівських п'єс для фахівців із юриспруденції заговорили ще наприкінці XIX століття, чому значною мірою сприяла поява науково-популярної монографії німецького професора Йозефа Колера, в якій проблематика «Венеціанського купця» і «Гамлета» розглядаються крізь призму правових теорій і конвенцій різних епох та різних національних традицій цивільного, спадкового і сімейного права (Kohler J. Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, 2. Auflage mit einem Bildnis des Verfassers. Berlin und Leipzig : Walther Rothschild, 1919). Серед сучасних праць на цю тематику варто згадати докторську дисертацію Назіфи Іслам, що викладена на ресурсі Трінті коледжу (Islam N. Critical analysis of the role of law in Shakespeare's 'The merchant of Venice'. *Trinity college law review online*. URL: <https://trinitycollegelawreview.org/wcontent/uploads/2016/04/Merchant-of-Venice-1.pdf>), монографію Ендрю Зерчера (Zurcher A. Shakespeare and Law. London : Bloomsbury, 2010) та колективну працю: Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions / Ed. by B. Cormack, M. C. Nussbaum, and R. Strier. University of Chicago Press, 2016.

⁴ До аналізу економічних аспектів у творах В. Шекспіра зверталися Д. Кіш-Гудлінг (Kish-Goodling D. M. Using The Merchant of Venice in teaching monetary economics. *Journal of Economic Education*. 1998. V. 29, 4. P. 330–339. URL: <http://gustavofranco.com.br/uploads/files/using-the-merchant-of-venice.pdf>), М. Нетцлоф (Netzlöff M. The Lead Casket: Capital, Mercantilism, and The Merchant of Venice. *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism. Early Modern Cultural Studies* / Ed. L. Woodbridge. New York : Palgrave Macmillan. 2003. P. 159–176), Л. Пеццоло (Pezzolo L. The Venetian Economy. *A Companion to Venetian History, 1400–1797* / Ed. E. R. Dursteler: Leiden, Boston : Brill, 2014. P. 255–289), Д. Пуга (Puga D. International trade and institutional change: medieval Venice's response to globalization. *The Quarterly Journal of Economics*. 2014, March. P. 753–821), С. Ворд (Ward C. B. The Value of Commerce in The Merchant of Venice. 2016. URL: http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/1278).

III. Шекспірівський дискурс

істориків твори Шекспіра цікаві не лише як художнє відображення певних ментальних стереотипів та колективних уявлень, характерних для англійського соціуму часів правління Єлизавети I та Якова I, але і як втілення специфічного розуміння історії, яке було притаманне європейській свідомості в період пізнього Середньовіччя і вплинуло на ренесансну історіографію і літературу. В цьому плані на особливу увагу заслуговують праці М. Барга, Е. Боріс, Е. Гетфілда. Політологи вивчають кореляцію ідей Шекспіра з політичною думкою тогочасся та приділяють велику увагу виявленню закладених у його текстах смислотворчих ресурсів, які можуть використовуватися в сучасному політичному дискурсі, про що йдеться у працях Леонідаса Донскінса, зокрема у редактованій ним колективній монографії “Politics Otherwise: Shakespeare As Social and Political Critique” (New York, 2012). Великий інтерес викликає також інтернет-ресурс “Great Thinkers. Shakespeare and Politics” (<https://thegreatthinkers.org/shakespeare-and-politics/multimedia/>), де викладено низку лекцій відомого американського професора Пола Кантора про художню репрезентацію політичних аспектів у різножанрових п’єсах Шекспіра. Про значення Шекспірівських п’єс для фахівців із юриспруденції заговорили ще наприкінці XIX століття, чому значною мірою сприяла поява науково-популярної монографії німецького професора Йозефа Колера, в якій проблематика «Венеціанського купця» і «Гамлета» розглядалися крізь призму правових теорій і конвенцій різних епох та різних національних традицій цивільного, спадкового і сімейного права. Серед сучасних праць на цю тематику варто згадати, докторську дисертацію Назіфи Іслам, що викладена на ресурсі Трініті коледжу, монографію Ендрю Зерчера «Шекспір і право», та колективну працю

⁵ Див.: Plummer Th. G. Diagnosing and Treating the Ophelia Syndrome. Provo, Utah : Brigham Young University, 1991; Laub D., Podell D. Art and Trauma. *International Journal of Psychoanalysis*. 1995. Vol. 76. P. 991–1005; Hartman G. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies*. 2003. No. 3. P. 257–274; Coriat I. The Hysteria of Lady Macbeth. URL: <http://www.shakespeare-online.com/plays/macbeth/macbethsleepwalking.html>.

«Шекспір і право. Дисципліни і професії» (2016). До аналізу різних економічних аспектів у творах Барда і вивчення специфіки художнього відображення Шекспіром економічних відносин в ренесансній Італії та Англії зверталися такі науковці, як: Д. Кіш-Гудлінг М. Нецлоф, Л. Пеццоло, Д. Пуга, С. Ворд та ін.

Вельми показовими у цьому плані є вже навіть назви деяких монографій, що окреслюють зв'язок особистості англійського ренесансного драматурга з різними сферами людської діяльності. Серед них, зокрема, праці Мередіт Скури «Шекспір-актор і цілі гри»⁶, Паоли Пуґліатті «Шекспір-історик»⁷, Ентоні Наттел «Шекспір-мислитель»⁸, колективна монографія «Шекспір-політичний мислитель», що вийшла під редакцією Джона Елвіса і Томаса Дж. Веста⁹

До творів Барда сьогодні активно звертаються представники таких популярних міждисциплінарних методологій, як екокритика¹⁰, гендеристика¹¹, студії пам'яті¹², теорія травми¹³ та ін. Антропологічний напрямок сучасних шекспірознавчих студій включає також і такі зони наукового інтересу, як дослідження творів Шекспіра в світлі теорії емоцій¹⁴ та вивчення ренесансних уявлень про людське тіло,

⁶ Skura M. A. *Shakespeare the Actor and the Purposes of Playing*. Chicago and London : University of Chicago Press, 1993.

⁷ Pugliatti P. *Shakespeare the Historian*, London : Macmillan, 1996.

⁸ Nuttal A. D. *Shakespeare the Thinker*. New Haven, CT : Yale University Press, 2007.

⁹ *Shakespeare as Political Thinker* / Ed. Alvis John and Thomas G. West. Durham, North Carolina : Carolina Academic Press, 1981.

¹⁰ Egan G. *Green Shakespeare From Ecopolitics to Ecocriticism*. Milton Park, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2006; Estok S. *Theory from the Fringes : Animals, Ecocriticism, Shakespeare Mosaic. An Interdisciplinary Critical Journal*. 2007. Vol. 40. No. 1. P. 61–78; Bruckner L., Brayton D. *Ecocritical Shakespeare*. Surrey : Ashgate Publishing : Routledge, 2011.

¹¹ Lowe L. "Say I Play the Man I Am": Gender and Politics in "Coriolanus". *The Kenyon Review. New Series*. 1986. Vol. 8. No. 4 (Autumn). P. 86–95.

¹² Ассман А. Простори спогаду. Функції та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2014; Erll A., Nünning A. Where literature and memory meet : towards a systematic approach to the concepts of memory used in cultural studies. *Literature, Literary history, and cultural memory* / ed. by Grabes H. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2005. Vol. 21. P. 261–295.

¹³ Hartman G. *Op. cit.* ; LaCapra D. *Writing History, Writing Trauma*. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001; Laub D., Podell D. *Op. cit.*

¹⁴ Див. зокрема: *Shakespeare and Emotions. Inheritances, Enactments, Legacies* / ed. by R. S. White, M. Houlihan, K. O'Loughlin. Basingstoke, Hants : Palgrave Macmillan, 2015.

III. Шекспірівський дискурс

його анатомію, хвороби й методи лікування через твори Шекспіра¹⁵.

Все частіше Шекспірівська творчість привертає до себе увагу представників медицини. Так, приміром, група вчених Ліверпульського університету, очолювана професорами Нейлом Робертсом і Філіпом Девісом, досліджувала роботу людського мозку в процесі сприйняття Шекспірових текстів. Як продемонстрував аналіз електроенцефалограм і магнітно-резонансні обстеження людського мозку в процесі читання творів англійського генія, його мова, якій притаманні різноманітні функціональні зсуви (наприклад, абсолютно несподіване використання іменників як дієслів), помітно інтенсифікує мозкову діяльність реципієнтів¹⁶.

На думку Ф. Девіса цей міждисциплінарний проєкт корисний і для науки про мозок, оскільки він дає можливість зрозуміти, як працюють миттєві сценарії людського розуму, і для літературних студій, адже ілюструє кореляцію літератури з первинним людським мисленням¹⁷. Цей акцент набуває особливої значущості в контексті тотального сучасного захоплення практиками, пов'язаними з роботою штучного інтелекту. Надзвичайно потужний в аспекті

¹⁵ Hillman D. Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body. Palgrave Macmillan; 2007; Блондель Г. Медичний дискурс в «Зимовій казці» В. Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2021. Вип. 33–34, С. 14–30.

¹⁶ Професор Філіп Девіс зі Школи англійської мови Ліверпульського університету зазначав: «Мозок реагує на прочитання такої фрази, як "he godded me" («він обожнював мене») з трагедії «Коріолан», подібно до того, як ми збираємо пазл. Якщо відразу ж видно, які шматочки підходять один до одного, гра стає нудною, але якщо шматочки не підходять один до одного, хоча ми знаємо, що вони повинні підходити, мозок збуджується. Вставляючи дивні слова у, здавалося б, звичайні речення, Шекспір дивує мозок і таким чином застає його знеацька, що викликає раптовий сплеск активності – відчуття драми, створеної з найпростіших речей». Професор Ніл Робертс з Університетського науково-дослідного центру магнітного резонансу та аналізу зображень (MARIARC) пояснює: «Вплив на мозок трохи схожий на магічний трюк; ми знаємо, що означає трюк, але не знаємо, як він стався. Замість того, щоб бути збентеженим цим у негативному сенсі, мозок збуджується позитивно. Коли ми розуміємо значення слова, сигнатура мозку залишається відносно спокійною, але коли слово змінює граматику всього речення, показники мозку раптово досягають піку. Тоді мозок змушений простежити процес свого мислення, щоб зрозуміти, що він повинен зробити з цим незвичним словом». Детальніше про цей медичний проєкт див.: Reading Shakespeare has dramatic effect on human brain. URL: <https://medicalxpress.com/news/2006-12-shakespeare-effect-human-brain.html>.

¹⁷ Ibid.

накопичення інформації і продукування компілятивних моделей, штучний інтелект значно поступається «живому» людському мозку в здатності створювати ефект несподіваних комбінацій, власне у креативності найвищого ступеню, уособленням якої постає, приміром, творчість геніального англійця.

На перехресті філологічної, мистецтвознавчої, психологічної й суто медичної площин дослідницького інтересу до творчості Шекспіра сформувалася шекспірівська арт-терапія – потужний міждисциплінарний метод, що включає доволі розлогий перелік арт-терапевтичних практик і методик, спрямованих на пропрацювання складних психо-емоційних станів з метою покращення якості життя людини.

Цей досвід має незаперечну цінність для України, народ якої від 2014 року героїчно виборює своє право на життя у жорстокій війні з російською федерацією. В умовах розпочатого 24 лютого 2022 року повномасштабного вторгнення, що призвело до великих людських жертв, руйнації звичного способу життя всієї нації, українська культурна свідомість намагається проживати і одночасно осмислювати трагічний досвід військової агресії у різних мистецьких проєкціях¹⁸. Це дозволяє конструктивно реагувати на травму, вентилувати весь спектр накопичених емоцій, усвідомлювати набутий досвід та продовжувати жити й вести боротьбу за свою незалежність. Яскравим прикладом реалізації психотерапевтичного потенціалу шекспірівського тексту є постановка вистави «Дванадцята ніч», здійснена актором і режисером Олексієм Гнатковським в рамках проєкту, ініційованого ветераном АТО Ігорем

¹⁸ Показовим є той факт, що українські митці продовжують створювати художні тексти, картини, музичні твори, ставити театральні вистави й знімати фільми. Публічні виступи поетів і музикантів, які відбуваються у бомбосховищах і шелтерах, збирають аншлаги, а театри на Заході нашої країни, значна частина яких з перших днів повномасштабної війни перетворилися на прихистки для біженців з окупованих територій, продовжують свою творчу діяльність. Письменники друкують книги, які волонтери доставляють на фронт і поширюють в госпіталях та реабілітаційних центрах. Все це засвідчує, що в Україні в час страшної геноцидної війни «Музи не мовчать», а митці усвідомлюють вагомість власної функції в часи екзистенційних випробувань. Див., приміром: *Війна 2022: щоденники, есеї, поезія. Антологія*. Львів : Видавництво Старого Лева; Варшава : «Нова Польща», 2022.

III. Шекспірівський дискурс

Касьяном. Мета цього проєкту з промовистою назвою «Project W: Veterans, Volunteers and William», результатом якого стало створення аматорської англійської постановки комедії Шекспіра з «вкрапленнями» живого досвіду проживання / переживання війни, полягала в тому, щоб «долучити ветеранів до соціально-культурного життя країни через мистецтво»¹⁹. Ветеранський театр виконав вкрай важливу соціокультурну місію: створюючи можливості розкриття внутрішнього потенціалу ветеранів і волонтерів, які брали безпосередню участь в АТО/ООС²⁰, він привернув увагу до їхньої реабілітації та ресоціалізації, а також сприяв поширенню їхнього позитивного іміджу за межами України.

В умовах повномасштабної війни різноманітні форми роботи з травмою набувають все більшої соціальної затребуваності, адже й кількість людей, яким необхідна психологічна і психотерапевтична допомога збільшилася у десятки разів²¹, а сам діапазон травматичного досвіду значно розширився. Така ситуація ставить на часі і наукове осмислення проблематики, пов'язаної з арт-терапевтичним дискурсом.

Вибір **теми** нашої дослідницької розвідки зумовлений нагальною потребою систематизації досвіду, накопиченого сучасною арт-терапією, зокрема, шекспірівською, що може стати підґрунтям для подальшої імплікації певних теоретико-методологічних спостережень у практичну діяльність арт-терапевтів.

Об'єктом уваги постає психотерапевтичний потенціал текстів Шекспіра як джерела бібліотерапії (з грецьк. «книголікування»), тобто терапії мистецтвом, коли книги мають цілющий вплив на думки та емоції читача. Під «арт-терапією» маємо на увазі особливу форму психокорекції особистості, засновану на творчому самовираженні

¹⁹ Костюк Б. Project W: як Вільям Шекспір українським ветеранам допомагає.
URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/veteranskyj-teatr/29701464.html>.

²⁰ АТО – антитерористична операція. ООС – операція об'єднаних сил.

²¹ Згідно з даними авторитетних медичних та соціологічних досліджень, понад 70 % українців під час повномасштабної війни перебувають у стресі, а понад 50 % – відчувають постійну тривогу.

індивідуума чи групи людей за допомогою різних видів мистецтва: театру, літературної творчості, живопису, скульптури, гончарства, музики, хореографії та ін.

Основними цілями арт-терапії є самовираження (емоцій і почуттів, пов'язаних з переживаннями проблем), розширення особистого досвіду самопізнання, пошук своєї індивідуальності, неповторності й значущості, зміцнення власної ідентичності, внутрішня інтеграція особистості, активний пошук нових адаптивних форм взаємодії зі світом, набуття психологічної гнучкості.

Термін «арт-терапія» був запроваджений у науковий обіг наприкінці 1930-х років британським художником, педагогом і письменником Адріаном Кейтом Гремом Гіллом, автором широковідомої монографії «Мистецтво проти хвороб»²². Безпосередній учасник Першої світової війни, він наголошував на тому, що війна здійснює руйнівний вплив не лише на фізичне тіло, але й на психіку людини, тож психологічне відновлення є не менш, а можливо, й більш важливим компонентом реабілітації, оскільки воно відкриває перспективу якісного майбутнього²³. А. Гілл наполягав на тому, що арт-терапія має бути невід'ємною складовою Національної служби охорони здоров'я, оскільки поширення арт-терапевтичних практик здатне стати запобіжником руйнівних агресивних станів, а зрештою, і запобіжником воєн.

Згідно із загальноприйнятою аксіомою арт-терапії, спонтанна творча діяльність дозволяє виразити неусвідомлені аспекти психічного життя, тож центральною фігурою в арт-терапевтичному процесі постає не пацієнт як хвора людина, а особистість, яка здатна до рефлексії, саморозвитку і розширення діапазону власних можливостей. Як слушно наголошує К. Тісдейл, завдання арт-терапевтичної роботи полягає у розкритті логіки, причин і мотивів тих чи інших

²² Своєї ідеї А. Гілл успішно втілював у життя після Другої світової війни, працюючи в реабілітаційних центрах і психіатричних закладах, переконливо доводячи результативність арт-терапії. У 1964 році його було обрано Президентом щойно створеної Британської асоціації арт-терапевтів.

²³ Сучасна наука називає цей феномен «пост-травматичним ростом».

III. Шекспірівський дискурс

раніше неусвідомлюваних вчинків, оскільки чим краще людина розуміє саму себе і вплив власної особистості на навколишніх, тим вища її здатність осмислювати порушення власної поведінки²⁴. Арт-терапія пропонує людині висловити свої емоції, почуття за допомогою власного креативного потенціалу, використовуючи різні форми, як-от: музичну терапію, ігрову терапію, драмотерапію, казкотерапію, бібліотерапію, танцювальну терапію, тілесно-рухову терапію, арт-терапію тощо.

Творчість Вільяма Шекспіра, п'єси якого не сходять зі світових театральних сцен, постають привабливим об'єктом інтермедіальних (музичних, живописних, кінематографічних та ін.) проєкцій та слугують невичерпним джерелом інтертекстуальності, виявляється продуктивним ґрунтом для розробки арт-терапевтичних стратегій. Сучасна наука має цінний досвід використання текстів В. Шекспіра з психотерапевтичною метою. Так, дослідники Мюррей Кокс та Аліса Тейлгард видали фундаментальну монографічну працю «Shakespeare as prompter. The Amending imagination and the therapeutic process» (1994), на сторінках якої запропоновано оригінальний підхід, спрямований на відновлення/відкриття прихованих емоцій шляхом залучення метафоричної мови В. Шекспіра²⁵. Спираючись на психоаналітичні теорії З. Фрейда і К. Г. Юнга, а також акумулюючи шекспірознавчу аналітику з практичними напрацюваннями в галузі арт-терапії, ці вчені розширили стратегії використання поетичної енергії текстів англійського генія в арт-терапевтичному дискурсі.

Психотерапевтична методологія, яка ґрунтується на ідеї активізації емпатії реципієнта в процесі сприйняття Шекспірових драм, відкрила перспективи відновлення / перебудови структури особистості індивідуума, що врешті-решт уможливило подальшу успішну адаптацію травмованої особистості в соціумі. Шекспірові трагедії, в яких репре-

²⁴ Teasdale C. Art Therapy as a Shared Forensic Investigation. *Inscape*. 1997. Vol. 2. № 2. P. 32–40.

²⁵ Cox M. Shakespeare as Prompter. The Amending Imagination and Therapeutic Process. Bristol : Jessica Kingsley Publishers, 1994.

зентовано мотиви внутрішнього катастрофізму («Гамлет», «Король Лір»), вигнання («Ричард II», «Коріолан»), гендерного насильства («Отелло», «Зимова казка», «Венера і Адоніс», «Лукреція» та ін.) можуть використовуватись у арт-терапевтичній роботі, спрямованій на розкриття логіки і причин раніше неусвідомлюваних вчинків.

Як наголошувалося вище, в сучасному шекспірознавстві останніх років все більшої популярності набуває міждисциплінарний ракурс висвітлення проблеми травми в творчості Великого Барда, а це, своєю чергою, стає невичерпним джерелом оригінальних ідей та нестандартних рішень для психологів-практиків.

Одним із таких джерел є фундаментальна монографія американської дослідниці Л. С. Старкс-Естес «Жорстокість, травма і добросесність в шекспірівських римських поемах і п'єсах», в якій переконливо продемонстровано, як саме Шекспір трансформував широковідомі Овідієві сюжети, перетворюючи їх на художнє осмислення «взаємовідносини між жорстокістю, травмою і тілом»²⁶.

Про доречність використання Шекспірових творів для розуміння природи війни та її впливу на людську психіку йдеться у колективній монографії «Шекспір і війна», виданій під редакцією професорів Роса Кінга та Пола Франсена у 2008 році²⁷. Ця ґрунтовна праця не тільки висвітлює специфіку поліаспектних шекспірівських інтерпретацій війни, але й досліджує, як саме використовувалися постановки окремих п'єс у різних соціополітичних контекстах, зокрема в нацистській Німеччині, в Данії часів Другої світової війни, в Румунії періоду Холодної війни. Представлена на сторінках цієї книги глибока аналітика шекспірівських творів і апеляція до досвіду їх театральних постановок здатна інспірувати арт-терапевтів на пошуки того текстового матеріалу, який може бути використаний для

²⁶ Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays: Transforming Ovid. New York : Palgrave Macmillan, 2015.

²⁷ Shakespeare and War / Ed. by R. King, P. Franssen. Eastbourne : Palgrave Macmillan, 2008.

III. Шекспірівський дискурс

психоемоційної корекції особистостей і груп, травмованих війною.

У цьому контексті особливої ваги набувають інтелектуальні здобутки шекспірознавців, які працюють на перехресті літературознавства і психології та вивчають специфіку художньої репрезентації травматичного досвіду у творах В. Шекспіра. Так, приміром, Джеффри Блек у праці «Elements of Tragedy» аналізує літературні засоби, за допомогою яких англійський драматург у своїх трагедіях: «Макбет», «Король Лір», «Гамлет» та «Отелло» описує посттравматичний стресовий розлад²⁸. Заслуговує на увагу вже згадувана монографія Ніка Дейла «Shakespeare on the Brain»²⁹, де розглядається вплив творчості геніального англійця на мисленнєву діяльність реципієнтів.

Корисною є також і написана під безпосереднім впливом фройдівського психоаналізу стаття «Істерія леді Макбет» Ісадора Коріата, який запропонував вивчати особливості поведінки дійових осіб за певними симптомами³⁰. Суголосною за цільовими установками виявляється й праця сучасного вченого Томаса Дж. Пламмера «Діагностика і лікування синдрому Офелії»³¹, в якій йдеться про наявність у творах В. Шекспіра прямих натяків на можливий психологічний розлад певного персонажа. Аналізу людської природи через театральні інтерпретації шекспірівських п'єс присвячена колективна монографія «Шекспір і характер. Теорія, історія, вистави і театральні персони», підготовлена П. Ячніним і Дж. Слайдс³². Представлені в ній статті відкривають нові міждисциплінарні горизонти характерологічних досліджень і водночас становлять певний інтерес для психотерапевтичної практики.

²⁸ Black J. Elements of Tragedy.

URL: students.cis.uab.edu/black790/Shakespeare%20Home.html.

²⁹ Dale N. Shakespeare on the Brain.

URL: http://www2.warwick.ac.uk/knowledge/themes/05/shakespeare_brain/.

³⁰ Coriat I. Op. cit.

³¹ Plummer Th. G. Op. cit.

³² Shakespeare and Character. Theory, History, Performance and Theatrical Persons. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2009.

Тож, на нашу думку, Шекспірові тексти – це невичерпне джерело для пошуку відповідей на екзистенційні питання і водночас продуктивний компендіум терапевтичних практик.

В українському контексті в часі війни рівень психічної напруги і стресу, який переріс у дистрес – надзвичайно високий. Людина опиняється в ситуації постійної невизначеності, яка негативно впливає на опірні сили організму, зокрема психіки. Тому пошук засобів, які б допомагали людині гідно пережити випробування і що більше передати досвід іншим – завдання для кожного з нас.

У цьому контексті предметом нашої розвідки стала п'єса «Коріолан», що завершує «римську трилогію» Шекспіра («Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра»). У кожній з римських п'єс Шекспіра головний герой самоздійснюється в суспільному вимірі, переживаючи при цьому глибоку особистісну психодраму.

«У боротьбі з утвердженням «принципом цезаризму» зазнає трагічної поразки Брут, віднайти втрачену цілісність в умовах ворожої йому дійсності Риму часів Октавія намагається Антоній, гине Коріолан, вступивши у нерозв'язний конфлікт з Римською державою»³³. У кожній з цих п'єс сюжетна лінія розгортається довкола конфлікту особистості та суспільства, яке їй неспівмірне, яке її не розуміє.

На думку Олени Алексеєнко, «Для Коріолана ... єдино можлива форма активності – дія в ім'я Риму. Його кредо воїнська доблесть, яку герой сприймає і як пристрасть, і як обов'язок римлянина»³⁴. Водночас коментатор до трагедії зазначає: «Усі свої героїчні діяння Кай Марцій вершить власне не в ім'я Риму, а заради дотримання абстрактного кодексу воїнської честі й слави. Суспільне втрачає для героя самоцінність, поглинається особистим, індивідуальним»³⁵.

³³ Алексеєнко О. Коріолан. Шекспір В. Зібрання творів у 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 681.

³⁴ Там само. С. 682.

³⁵ Там само.

III. Шекспірівський дискурс

Це твердження про конфлікт між двома умовними частками особистості Кориолана спонукає до психологічних рефлексій, які можуть стати основою для подальших психотерапевтичних практик. Виникає низка запитань, пошуки відповідей на які можуть виявитися цікавими і продуктивними в аспекті розуміння конфліктної ситуації, як от: що саме спричинило психологічну кризу Кориолана? Хто і що штовхнули героя на гостро драматичний конфлікт? Якими були мотиви Кориолана на різних етапах розвитку катастрофічної ситуації і, зрештою, який це має стосунок до психотерапії та української дійсності?

Почнемо з останнього. Трагедія «Кориолан» – це один із портретів українського сьогодення, у яке значна частина суспільства не дуже хоче вдивлятися, бо за цим прийде усвідомлення, яке вимагатиме адекватної дії.

Думається, що Кориолан – це колективний образ українського воїна новітнього часу, який повертається з фронту і не розуміє, що діється в суспільстві, яке часто схильне не помічати всієї трагічності того, що відбувається у країні. Мешканці тих регіонів, де немає такого гострого відчуття щохвилиної небезпеки, як поблизу зони бойових дій, перебувають у стані відносного психологічного комфорту, і далеко не завжди схильні до емпатії та проактивної індивідуальної чи суспільної позиції. У контексті пасивної байдужості такого «нового оточення» у військового, який ризикував життям, спізнав біль втрат і пережив трагедії смертей, закономірно виникає питання, за що він боровся, якщо ті, заради кого загинули його побратими, не можуть/не бажають його зрозуміти (sic!). Українська дійсність постає жорстоко несправедливою. За який Рим, тобто за яку Україну, він воював?

Так, з одного боку, мусимо визнати, що українська армія нині найбільш боєздатна у світі, в Європі так точно. Але, з іншого боку, війна має непривабливий бік, а саме травмування цивільного населення і військових, як фізично, так і психічно. Останнє залишається в латентному стані, а це

відтерміновані наслідки в часі як для окремої людини, так і для нації в цілому.

Ефективна психотерапевтична допомога ветеранам бойових дій, які внаслідок впливу екстраординарних стресових бойових чинників потрапляють до групи підвищеного ризику розвитку психосоціальної дезадаптації, є надзвичайно актуальним завданням, до розв'язання якого може бути залучена бібліотерапія та інші види психотерапії. Літературно-художні твори, зокрема і п'єси Шекспіра та їх театральні постановки, спроможні стати засобом прояснення певної конфліктної ситуації. Сприймаючи мистецький «продукт», який викликає певні асоціації та відкриває шляхи розуміння самого себе й Іншого, дає можливість опрацювати травматичний досвід, реципієнт отримує шанс усвідомити те, що тривалий час залишалося неусвідомленим / малозрозумілим / непоміченим. Це своєю чергою створює підґрунтя для гармонізації стосунків між членами соціуму і слугує передумовою успішного подолання зокрема пост-травматичного стресового розладу.

Згідно з результатами наукових досліджень, які проводилися після масштабних воєн, зокрема у В'єтнамі, Іраку та інших гарячих точках, ПТСР вражає близько 20–30% цивільних та військових, однак важливим є той факт, що це не є вирок, це не психічна інвалідизація на все життя. Тобто за належної фахової психотерапевтичної допомоги, зокрема в методі травмофокусованої терапії та EMDR³⁶, людина може зцілитися від пережитої травми. Однак ми маємо бути готові до того, що військові, ветерани матимуть відповідні симптоми, як-от: труднощі з емоційною регуляцією, нестійку самооцінку, почуття самотності, бажання ізолюватися від соціуму, втрату сенсу життя, суїцидальні тенденції та ін. Тому повернення до так званого «нормального життя» для когось стає вкрай важким або взагалі неможливим. Людина опиняється сам на сам зі своєю проблемою. Хтось страждає на депресію, на тривожний

³⁶ EMDR – *Eye Movement Desensibilization and Reprocessing* – перекладається, як десенсибілізація та репроцесуалізація (опрацювання травми) рухом очей.

III. Шекспірівський дискурс

розлад, на ПТСР, і без кваліфікованої психотерапевтичної допомоги людина собі не порадить. Когось звільнили з попереднього місця праці, поки він воював. Хтось втратив сім'ю. Хтось не міг отримати статусу учасника бойових дій (відповідно соціальних гарантій) як член добровольчих формувань, який брав участь у захисті незалежності та суверенітету України під час АТО (такий закон набув чинності лише 2020 року).

Людина почуває себе НЕПОТРІБНОЮ передовсім державі, суспільству, вона, як і Коріолан, має гостру потребу УСПРАВЕДЛИВЛЕННЯ. Та якщо для Шекспірового протагоніста, як підкреслює Олена Алексєєнко, «війна – найбільш адекватна сфера самовияву індивідуальності»³⁷, то для українського військового – це найбільш прийнятний вимір існування, де життя є чітко структурованим, зрозумілим і збагненним: є ворог і є Батьківщина, є свої і чужі, світ чорно-білий, але контрольований і зрозумілий.

А після повернення – все різко змінюється. Світ і люди в ньому, навіть найрідніші, стають чужими, тими, хто НЕ РОЗУМІЄ того, хто повернувся з війни. І те нерозуміння є емоційно вкрай виснажливим. Відтак людина опиняється в екзистенційному вакуумі. Хтось не бачить сенсу життя, хтось в його перманентному пошуку, а хтось його цілковито втратив і втікає у деструктивні коупінг-стратегії – алкоголь, наркотики, суїцид.

Світовий досвід показує, що після війни відсоток людей з девіантною поведінкою зростає і тут велика відповідальність лежить на суспільстві в цілому і на кожному з нас. Адже нам треба не лише виграти війну, а й повернутися до здорового суспільного життя.

Тому шекспірівські тексти набувають актуалізації та нового прочитання наявних в них смислів, алюзій, кодів у різних контекстах, починаючи від індивідуальних смисложиттєвих пошуків особистості (екзистенційні колізії, проблеми кохання і зради, життя і смерті, влади і відповідальності, злочину й кари та ін.) і завершуючи

³⁷ Алексєєнко О. Цит. вид. С. 683.

суспільно-політичною сферою. Вони здатні стати пересторогою, яка маркує і увиразнює проблему. Акценти, які можуть бути зроблені в процесі арт-терапевтичної інтерпретації Шекспірових творів (програвання, перегляду, коментованого читання), спроможні підвести свідомість реципієнта до думки про необхідність пошуку зрілої відповіді, а не уникнення чи заперечення, які є примітивним/незрілим захисним механізмом психіки. Ця відповідь передбачає як адекватні рішення з боку особистості, так і відповідальні кроки з боку суспільства й держави.

«Коріолан» В. Шекспіра наділений потужним антропокреативним потенціалом, тобто здатний «стимулювати (провокувати, запускати, підживлювати) розвиток **рефлексивної** налаштованості людини, що допомагає їй «бути у злагоді зі світом і самим собою», долати екзистенційний відчай у часи складних випробувань, а також надає тієї життєдайної духовної сили, яку християнський мислитель Пауль Тілліх назвав «можливістю бути» («courage to be»)³⁸. Саме рефлексивна налаштованість – це шлях до усвідомлення проблеми, а відтак до її вирішення, що є однією з цілей психотерапевтичної роботи.

Розглянемо проблемно-тематичний спектр цієї римської п'єси за допомогою психодинамічного методу з урахуванням тих викликів, що постають перед українською спільнотою в час геноцидної війни, яку веде російська федерація. Поєднання стратегії пильного читання з базовими установками психодинамічного методу (оприятити, вивести на рівень усвідомлюваності приховані причини дисгармонії, мотивацію вибору певних патернів поведінки, а також окреслити зони травматичного досвіду та ін.) уможлиблює виокремлення в тексті «Коріолана» тих поетикальних елементів (конфліктних ситуацій, колізій, образів, художніх тропів), які наділені арт-терапевтичним потенціалом.

³⁸ Торкут Н. Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра. *Ренесансі студії*. Запоріжжя, 2016. Вип. 25–26. С. 164.

III. Шекспірівський дискурс

У цій римській п'єсі ми бачимо розгортання низки конфліктів:

- між героєм і натовпом, який не здатний адекватно оцінити його героїзм та заслуги перед Римом;
- між прямолінійним воїном, який не вміє/не бажає «загравати» з масами і трибунами, які тонко розуміють психологію черні й здатні вправно нею маніпулювати;
- між індивідуумом, який плекає в собі ідеал римськості як найвищу з чеснот, і римським соціумом, який сповідує проминальні цінності й керується прагматичними спонуканими;
- між маскулініним началом як стрижневою основою его протагоніста-воїна та його емоціями, почуттями й родинними зв'язками;
- гостра несправедливість суспільства стосовно Коріолана з огляду на його звитяги і заслуги перед Римом.

Щодо мотивів і колізій «Коріолана», які заслуговують на увагу в контексті нашого дослідження, то серед них варто зупинитися на:

- мотиві вигнання, який передбачає гостре відчуття відкидання, непотрібності, марноти того всього, що було вчинено заради ідеї Риму; депривацію і травматичну втрату сім'ї, дому, Батьківщини;
- колізії, спричиненої нерозумінням навколишніми психо-емоційного стану Коріолана, який відмовляється показати свої рани натовпу і стає жертвою політичних маніпуляцій з боку трибунів та зрадницької позиції сенату;
- неусвідомленні протагоністом структури власної особистості, а відтак нездатності передбачити наслідки помсти для самого себе.

Що нового можна запропонувати з погляду психології і психотерапії у прочитанні «Коріолана»? Передовсім те, що складна і багатогранна постать Кая Марція у своїй амбівалентності приховує внутрішній конфлікт особистості.

Ризикнемо припустити, що Коріолан – як створений поетичною уявою Шекспіра літературний персонаж – може

бути віднесений до категорії, яку сучасна психологія визначає як «мазохістичний тип особистості». Цей феномен, що на сьогодні вивчений доволі повно, не має нічого спільного з поширеним трактуванням мазохізму як способу отримання задоволення від болю. У цьому випадку йдеться про людину з мазохістичною конституцією особистості, якій притаманні саморуйнівні, мазохістичні патерни поведінки, що спричинюють страждання. Одразу уточнимо, що тут не йдеться про сексуальний контекст, у випадку Кая Марція це моральний мазохізм, неусвідомлений драйв героїзму. Як зазначає психоаналітик Ненсі Мак-Вільямс, «морально-мазохістична поведінка не обов'язково є патологічною, навіть якщо вона є самозреченням у найширшому сенсі слова. Інколи мораль наказує, щоб ми страждали заради чогось вартіснішого, ніж наш короточасний індивідуальний комфорт»³⁹.

В історії людства, як і в українському досвіді, є чимало прикладів морального мазохізму, коли люди ризикують своїм здоров'ям і навіть життям заради суспільного блага. Приміром, «Махатма Ганді, Мати Тереза – в особистості яких можна припустити наявність сильної мазохістичної тенденції, продемонстрували героїчне самозречення, навіть святість, присвячуючи себе цілям, більш величним, ніж їхнє власне «Я»⁴⁰. Зрештою, саме у цьому самозреченні і самопосягті, навіть у стражданні, людина віднаходить сенс своєї екзистенції.

Для ілюстрації описаного вище типу особистості протагоніста наведемо фрагмент з тексту, коли Марцій веде війсьکو на вольсків:

Марцій: *Підуть лиш ті,*

Хто сам зголотиться. Напевне є

Між вас такі, що не бояться крові –

Брудної та гидотливої фарби, –

Такі, кому дорожча мужня смерть

³⁹ Мак-Вільямс Н. Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе / Пер. с англ. Москва : Класс, 2007. С. 332.

⁴⁰ Там само. С. 333.

III. Шекспірівський дискурс

*За нице та безславне животіння,
Кому дорожча за життя вітчизна*⁴¹.

До зовнішньої похвали Кай Марцій байдужий, навіть тоді, коли здобуває Коріюли (до слова, нарцисичний тип особистості за таких обставин отримував би підтвердження власної цінності). У цьому плані доволі показовою є реакція Марція на глорифікацію, до якої вдається Коміній, об'єктивно оцінюючи його заслуги і відвагу:

Коміній: *Спасибі вам, боги, що має Рим такого воїна!*

Марцій: *Робив я те, що й ви, сповняв звичайний*

Обов'язок – вітчизну боронив.

Мої діяння кожен перевершив,

*Хто бився чесно*⁴².

З одного боку, така реакція Марція свідчить про те, що в його ієрархії цінностей захист батьківщини від ворогів є вищою чеснотою. З іншого, – він вважає, що ця моральна максима є універсальною нормою, і, на його думку, вона притаманна не лише йому одному. Тим самим Марцій, який дійсно проявив чудеса військової доблесті й героїзму, знецінює сам себе. Таке знецінення згодом дає можливість ним маніпулювати. Мудрий і досвідчений у суспільних взаєминах Коміній добре усвідомлює ті ризики й небезпеки, які приховує такий поведінковий патерн, про що свідчать його слова:

*Не повинна скромність
Могилою твоїх заслуг ставати:
Своїх героїв мусить знати Рим.
Приховування гірше від злодійства,
Для воїна це – наклеп! Замовчання
Того, що гідне похвали, – це скромність,
Але погана дуже. Ти послухай,
Що я про тебе воїнам скажу.
Це не хвальба, не нагорода, друже,
А просто визнання твоїх заслуг*⁴³.

⁴¹ Шекспір В. Коріюлан / Переклав Д. Павличко.. Шекспір В. Зібрання творів у 6 т. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 548.

⁴² Там само. С. 551.

⁴³ Там само.

Ідея про приналежність Марція до типу особистостей, який згодом отримає назву «мазохістичного», доволі чітко артикульована Комінієм:

*Ти надто скромний,
Жорстокий до своєї слави. Правду
З невдячністю приймаєш. Як і далі
Себе ганьбити й дратувати нас
Ти будеш, закуєм тебе в кайдани
Як божевільного, що прагне вбити
Себе. Тоді тихцем порозмовляєм.
Тому — хай знає цілий світ, як ми
Це знаємо, — Кай Марцій заслужив
Вінок звияжця»⁴⁴.*

Чому Кай Марцій не потребує публічної глорифікації і навіть не хоче згадувати своїх заслуг? Чому воліє мовчати про це? В українських реаліях, коли військові повертаються з фронту, вони практично нікому не розповідають про життя на фронті, про бої. Чому?

Одна з відповідей, що цей трагічний досвід дуже важко переживається на рівні емоцій. Що більше, травматично. Тобто, по суті, виникає небезпека повернення до травми, або ж повторна травматизація. А у тих осіб, які страждають на ПТСР, і поготів.

Тож текст Шекспіра можна розглядати як яскраву (малозрозумілу широкому загалу, але переконливу) ілюстрацію психологічного стану воїна після повернення з війни.

Марцій: *Ятряться в мене рани і болять,
Як згадувати їх*⁴⁵.

А звідси ризики нерозуміння особистості з боку соціуму: хтось розуміє таку поведінку воїна, а хтось, через тотальне нерозуміння, відмовляється від контакту, дистанціюється, по суті відкидаючи героя з його проблемами, викреслюючи його з власного комунікативного середовища чи спільного суспільного простору.

⁴⁴ Там само. С. 551–552.

⁴⁵ Там само. С. 551.

III. Шекспірівський дискурс

«Шекспірівський Коріолан здатний викликати у реципієнта щире співчуття насамперед внаслідок того, що його внутрішній титанізм, оцінюваний інколи як брак людяності, вступає в активне протистояння з ницістю та нікчемністю того соціуму, в якому він перебуває. І плебс, і римські трибуни Сіціній Велут та Юній Брут, і вольски (Адріан, вартові, Тулл Авфідій) – усі вони значно поступаються Коріоланові як на особистісному рівні, так і у здатності на героїчний вчинок. Навіть сміливий і відважний полководець вольсків Тулл Авфідій виявляється дріб'язково заздрисним і не витримує випробування «мідними трубами»⁴⁶.

У сучасному українському контексті особливої значущості набуває розуміння логіки поведінки військового, який відмовляється від компромісів у тих питаннях, які для нього є пріоритетними і пов'язані з його розумінням цінностей та індивідуальними спогадами про біль втрат. У цьому він, до певної міри, є подібним до Кая Марція. Протагоніст Шекспіра «не може грати за чужими правилами, якщо вони суперечать його власним уявленням про особисту честь і благо Рима. Він не приховує власних поглядів, не бажає діяти на догоду оточенню»⁴⁷.

Не менш важливим для української арт-терапії може стати, на нашу думку, розуміння природи конфлікту шекспірівського Коріолана з суспільним оточенням, який зображений драматургом виразно і рельєфно. Якщо у Плутарха Кай Марцій – грубий воїн, який зневажає народ через власну зарозумілість і пиху, то у Шекспіра він наділений доволі розлогим переліком позитивних рис, які унеможливають однозначно негативну інтерпретацію його ставлення до народу.

Шекспір пропонує настільки переконливе портретне зображення римського плебсу, який з дивовижною легкістю змінює власне ставлення до героя і з ентузіазмом піддається маніпулятивним практиками з боку трибунів, що симпатії

⁴⁶ Торкут Н. Цит. вид. С. 187.

⁴⁷ Там само, С. 187.

реципієнта в конфліктній ситуації «герой – натовп» все ж таки на боці Коріолана. Сама ця ситуація дозволяє провести певні асоціативні паралелі з нашим сьогоденням: учасники бойових дій, які потрапляють у напівзабутий контекст мирного життя, дуже складно адаптуються до цих умов. Коли оточення не бажає не тільки прийняти цінності, сповідувані героєм, а навіть визнати їх існування (показовою в цьому плані є позиція окремих представників соціуму, які прагнуть самоствердження за рахунок приниження ветеранів чи артикуляції власної «інакшості» в стилі «ми не народжені для війни»), трагедія «Коріолан» здатна слугувати застереженням проти можливого суспільного конфлікту.

Дуже цікавим прикладом проєкції власної тіні, тобто неусвідомлених негативних рис на іншу особу, є розмова Сіцінія і Брута з Мененієм про Коріолана:

Мененій: *Чи має Марції якусь таку ваду, якої не маєте ви?*

Брут: *Йому не бракує жодної вади, він має всі.*

Сіціній: *Особливо тиху.*

Брут: *А хвальковитістю він перевищує всіх.*

Мененій: *Тоді це дивно. Чи ви знаєте, як вас ганьблять у місті люди, маю на увазі людей високого роду? Знаєте?*

Сіціній і Брут: *Як, за що нас ганьблять?*

Мененій: *Ви щойно говорили про гордоці... Я продовжу, але чи не будете ображатись?*

Сіціній і Брут: *Ні, ні, кажи.*

Мененій: *Невелика біда, якщо й образитесь. Адже через найменшу дрібницю у вас уривається терпець. Ну й зліться собі, якщо вам подобається. Отже, ви засуджуєте Марція за гордоці?*

Брут: *Не тільки ми.*

Мененій: *Знаю, ви самі мало на що здатні, але маєте багато помічників. Інакше ваші вчинки були б дуже нехитрі. Ваші розумові здібності занадто мізерні, щоб ви самотужки спромоглися на щось. Ви говорите про гордоці! О, якби ви могли глянути на себе збоку і гарно роздивитися свої доброчесні натуре. О, якби ви могли!*

Брут: *І що тоді?*

III. Шекспірівський дискурс

Мененій: *Що? Тоді б ви пізнали двох негодящих, зарозумілих, лютих, повсякчас ображених трибунів, іншими словами, дурнів, яких ще не бачив Рим!*⁴⁸.

«Проекція в своїх згубних формах несе небезпечне нерозуміння і величезні збитки міжособистісним стосункам. У тих випадках, коли спроектовані позиції серйозно спотворюють об'єкт або коли спроектований зміст складається зі заперечних і різко негативних частин власного «Я», виникають всілякі проблеми...»⁴⁹.

Саме це і підштовхне підступних трибунів Сіцінія та Брута на дискредитацію Коріолана, підбурення і бунт проти нього народу, суд над ним, і, як наслідок, вигнання героя з Риму, заради якого він ризикував життям.

Дискурс вигнання (індивідуального чи колективного) – це ще одна масштабна проблема до обговорення. Однак зупинимось лише на тих алузіях, які красномовні в українському контексті в часі новітньої російсько-української війни.

Пригадаймо події весни 2014 року, коли українську армію виганяло так зване місцеве населення з тепер уже окупованих територій, як жінки і діти зупиняли українські танки. Якими емблематичними постають з огляду на ці асоціативні паралелі слова перестороги Коріолана: «Постала непокора, що державу поруйнувала.». Суто психологічна матриця безпеки від ігнорування власної тіні (темного боку) контурно проглядається у зверненні Коріолана до сенаторів і трибунів. Він наголошує на тому, які руйнівні наслідки для людей і держави в цілому може мати те, що правителі Риму не бажають визнати власні негативні риси, тим самим наражаючи державу на небезпеку:

*Клянусь перед богами і людьми,
Що мовлю правду. Там, де є дві влади,
І перша в другій бачить справедливо
Нікчемство, її друга першу безпідставно
Разить; де розум, титул, родовитість –*

⁴⁸ Шекспір В. Цит. вид. С. 555–556..

⁴⁹ Мак-Вільямс Н. Цит. вид. С. 145.

*Ніщо без голосів юрби й підтримки
Тупої більшості, – там зневажають
Потреби істинні, там розлад повний.
Я вас молю явити ум, не наляк;
Вас, хто порядок більше, аніж зміни
В державі любить, хто прожити ладен"
Життя нехай коротше, та чесніше,
Хто сміливіше небезпечні ліки,
Ніж вірну смерть, прийме, вас я благаю –
Негайно вирвіть натовпу язик!
Хай він солодкого не лиже трійла!
Своїм приниженням ви справедливість
**Скалічите, позбавите державу
Тієї сили, цілісності й честі,
Що створюють добро, й порядкувати
В ній буде зло!»**⁵⁰.*

Коріолана судять, звинувачуючи у неповазі до народу, позбавляють посади консула: йому пригадують і поведінку під час хлібного бунту, і небажання оголити рани свої публічно. Брут і Сіціній добре знали його характер і поведінковий патерн. В емоційному аспекті люди з мазохістичною структурою особистості реагують не за логікою розуму, а за особливою емоційною логікою, тут превалює палітра таких емоційних реакцій, як гнів, образа, обурення. Саме цим вороги Коріолана і скористалися:

Брут до Еділа:

Йди!

Відразу

Збуди в нім лють, він звик перемагати;

Роздратувавшись, дійде до нестями,

Все, що на серці, викладе, не спиниш

Тоді його нічим, а саме цього

*Нам треба, щоб йому зламати карк»*⁵¹.

Серед захисних і адаптивних механізмів у такого типу людей домінують інтроекція, ідеалізація та емоційне відреагування назовні. Як зауважує Н. Мак-Вільямс,

⁵⁰ Шекспір В. Цит. вид. С. 580–581.

⁵¹ Там само. С. 594.

III. Шекспірівський дискурс

«моральні мазохісти також використовують моралізацію, щоб **впоратися зі своїми внутрішніми переживаннями**»⁵². Вони за словами авторки, більш активні і їхня поведінка відображає потребу щось зробити зі своїми почуттями, що протидіяло б стану деморалізації, пасивності та ізоляції.

У випадку Коріюлана – це відреагування назовні стану тривоги і тривалого очікування вироку, тому такий тип особистості сам вибирає собі покарання:

*Хай оголосять смерть мені, хай шкіру
Здеруть із мене, хай мені присудять
Вигнання, хай замкнуть мене в темницю
На смертний голод, все одно не буду
Благати милосердя в них! Своєї
Сміливості я не продам за блага,
Які вони дадуть, хай задля цього
Сказати мав би я лише «добридень!»⁵³*

Регуляція самооцінки в такого типу особистості відбувається за рахунок стійкої терплячості за поганого поводження з нею. За словами Н. Мак-Вільямс, «люди з морально-мазохістичною структурою особистості часто справляють враження претензійних і презирливих, екзальтованих у своєму стражданні й таких, які зневажають простих смертних, що не можуть терпіти горе з такою ж витонченістю»⁵⁴. І може скластися враження, що вони отримують задоволення від страждання, однак коректніше буде зазначити, що «у цьому вони знаходять компенсаторну основу для **підтримки власної самоповаги**»⁵⁵.

Тож проблема особистісного самовизначення, яка є однією із ключових проблем цієї шекспірівської трагедії, перманентно актуалізується в сучасному українському контексті: «Коріюлан вважає себе справжнім носієм істинних чеснот, що втілюються у концепті римськості (romanitas), і саме тому він старанно прагне зберігати власну ідентичність,

⁵² Мак-Вільямс Н. Цит. вид. С. 336.

⁵³ Шекспір В. Цит. вид. С. 597.

⁵⁴ Мак-Вільямс Н. Цит. вид. С. 344.

⁵⁵ Там само.

залишатися самим собою (справжнім римлянином) навіть у ситуації вигнання»⁵⁶:

*Про мене ви почуєте, але
Ніхто не скаже, що змінився Марцій,
Що іншим став!*⁵⁷

Як формується такий тип особистості?

Як пише Ненсі Мак-Вільямс, «Чимало батьків виконують свою роль лише функціонально, втім, вони можуть взаємодіяти, якщо їхній дитині завдано болю чи вона перебуває в небезпеці. Їхні діти в цілому відчують себе покинутими ... але знають, що якщо вони страждатимуть, то зможуть отримати трохи турботи»⁵⁸. Ось цитата Волумнії, матері Коріолана: *«Коли він був ще тендітним хлопчиком, єдиною дитиною мого лона, коли отроцькою вродою привертав до себе погляди, коли жодна мати не пустила б від себе й на годину свого сина, хоч би її благали всі королі світу, – я з радістю дозволяла йому йти на будь-яку небезпеку, де можна було здобути славу. Я знала, він створений для слави, що повинна будити й бентежити його душу, інакше він буде подібний лише до гарненької картини, якою прикрашають стіну. Я сама його послала на жорстоку війну, і він повернувся, гордо несучи голову, оповиту вінком з дубового листя»*⁵⁹.

Коріолана вигнано. Пристає він до вольсків, відтак з помсти йде з колишніми ворогами на Рим. Так. Це зрада. Але з яких мотивів? Адже зрозуміти – не означає виправдати. Як слушно наголошував свого часу шекспірознавець О. Анікст: «Шекспір не раз зображав акти зради. Скрізь вона була свідомою нищоті тих, хто її здійснював. Спонукальними мотивами були користолобство, самозахист, честолюбство. Тут ми маємо випадок зради через принцип, за переконанням. Коріолан не дрібний зрадник, не жалюгідний

⁵⁶ Торкут Н. Цит. вид. С. 183.

⁵⁷ Шекспір В. Цит. вид. С. 600.

⁵⁸ Мак-Вільямс Н. Цит. вид. С. 340.

⁵⁹ Шекспір В. Цит. вид. С. 539.

III. Шекспірівський дискурс

боягуз, навіть у своїй зраді він залишається по-своєму мужнім і величним»⁶⁰.

Місто охоплює страх руйнування. Вороги раптом схаменулися і готові вести перемовини про перемир'я. Ні вмовляння Комінія, вірного друга, ні прохання Мененія, який любив його як батько, не спроможні вплинути на Коріолана. Навіть матері та дружині він відповідає з гніву серця:

*Не говори мені,
Що я поводжусь не по-людськи, гніву
Мого не намагайся вгамувати
Чи тлумити мою жагу відомсти
Студеною розважливістю*⁶¹.

Значущою для сучасного українського контексту постає також і гендарна ситуація, змальована Шекспіром у «Коріолані». Вона, безперечно, заслуговує на те, щоб стати об'єктом самостійної наукової розвідки, важливої для психотерапії. Тут дозволимо собі окреслити її лише побіжно. Психологічна драма Коріолана як носія яскраво вираженого маскулінного начала бере свій початок у складних взаєминах із матір'ю. Як син, психологічно повністю залежний від думки матері про себе, він постійно прагне самоствердження через доведення власної мужності. Це ще один чинник, що штовхає Коріолана на військові подвиги і позбавляє його здатності до будь-яких компромісів. «Тож природно, що серед численних аргументів, до яких вдаються римляни, аби зупинити похід Коріолана на чолі війська вольсків, спрацьовують не апеляції до дружби, пам'яті або милосердя, а саме ті слова матері героя, які корелюють з його ідентичністю у різних її іпостасях – римлянина, сина і батька»⁶².

Втім, такий тип характеру, як Коріолан, воліє відмовитися від влади (завоювання Риму) заради любові. Любові, якої так неусвідомлено потребував передовсім від

⁶⁰ Аникст А. А. Творчество В. Шекспира. Москва : Художественная литература, 1963. С. 528.

⁶¹ Шекспір В. Цит. вид. С. 629.

⁶² Торкут Н. Цит. вид. С. 190.

матері, любові, яка його прирече врешті на смерть. Коло замикається.

Коріолан:

О мамо, мамо!

Що ти зробила? Небо відчинилось,

Боги зглядаються на небувалу

На світі сцену і сміються, мамо!

Ти здобула для Рима перемогу,

Але наклкала біду на сина,

Загрозу, мабуть, смертну! Та нехай!

Авфідію, оскільки я не можу

Як слід провадити війни цієї,

*Я підтишу негайно мир*⁶³.

Фінал трагічний. Рим врятовано. Вольски вбивають Коріолана і віддають честь «шляхетній цій людині». Очевидна розбіжність долі Риму і долі героя, який тривалий час доводив власну відданість ідеалам римськості, з одного боку, свідчить про трагічну напруженість фіналу п'єси, а з іншого, спонукає замислитися над тим, яким став і буде надалі той Рим, де римськість перестала бути чеснотою.

Тож бібліотерапія (читання з проєкцією на власну екзистенційну ситуацію) здатна сприяти вибудовуванню шляхів розв'язання надскладних життєвих колізій з урахуванням набутого в процесі рецепції корекційного досвіду (емоційного, психологічного, інтелектуального, соціального та ін.). А світова класика, в тому числі твори Вільяма Шекспіра, не тільки уможливує зниження психічної напруженості кожного з нас, але й відкриває широкі можливості подолання індивідуальних і колективних травм, демонструючи продуктивність міждисциплінарного альянсу філології і психології.

Список літератури:

Алексєєнко О. Коріолан. *Шекспір В. Зібрання творів у 6 т.* Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 681–686.

Аникст А. А. Творчество В. Шекспира. Москва : Художественная литература, 1963.

⁶³ Шекспір В. Цит. вид. С. 632.

III. Шекспірівський дискурс

Ассман А. Простори спогаду. Функції та трансформації культурної пам'яті. Київ : Ніка-Центр, 2014.

Барг М. А. Шекспир и история. Москва : Наука, 1976.

Блондель Г. Медичний дискурс в «Зимовій казці» В. Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2021. Вип. 33–34. С. 14–30.

Війна 2022: щоденники, есеї, поезія. Антологія. Львів : Видавництво Старого Лева; Варшава : «Нова Польща», 2022.

Костюк Б. Project W: як Вільям Шекспір українським ветеранам допомагає. URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/veteranskyj-teatr/29701464.html>.

Мак-Вільямс Н. Психоаналитическая диагностика: Понимание структуры личности в клиническом процессе / пер. с англ. Москва : Класс, 2007.

Торкут Н. Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2016. Вип. 25–26. С. 159–193.

Шекспір В. Кориолан / Переклад Д. Павличко. *Шекспір В. Зібрання творів у 6 т.* Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 527–641.

Black J. Elements of Tragedy.
URL: <https://students.cis.uab.edu/black790/Shakespeare%20Home.html>.

Boris E. Z. Shakespeare's English Kings, the People, and the Law: A Study in the Relationship between the Tudor Constitution and the English History Plays. Rutherford, New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press, 1978.

Bruckner L., Brayton D. Ecocritical Shakespeare. Surrey : Ashgate Publishing : Routledge, 2011.

Coriati I. *The Hysteria of Lady Macbeth*. URL: <http://www.shakespeare-online.com/plays/macbeth/macbethsleepwalking.html>.

Cox M. Shakespeare as Prompter. The Amending Imagination and Therapeutic Process. Bristol : Jessica Kingsley Publishers, 1994.

Dale N. Shakespeare on the Brain.
URL: http://www2.warwick.ac.uk/knowledge/themes/05/shakespeare_brain/.

Egan G. Green Shakespeare From Ecopolitics to Ecocriticism. Milton Park, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2006.

Erl A., Nünning A. Where literature and memory meet : towards a systematic approach to the concepts of memory used in cultural studies. *Literature, Literary history, and cultural memory* / ed. by Grabes H. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2005. Vol. 21. P. 261–295.

Estok S. Theory from the Fringes : Animals, Ecocriticism, Shakespeare Mosaic. *An Interdisciplinary Critical Journal*. 2007. Vol. 40. No. 1. P. 61–78.

Hadfield A. Shakespeare and Renaissance Politics. Bloomsbury Academic, 2004.

Hartman G. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies*. 2003. No. 3. P. 257–274.

Hillman D. Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body. Palgrave Macmillan; 2007.

Islam N. Critical analysis of the role of law in Shakespeare's 'The merchant of Venice'. *Trinity college law review online*. URL: <https://trinitycollegelawreview.org/wcontent/uploads/2016/04/Merchant-of-Venice-1.pdf>.

- Kish-Goodling D. M. Using The Merchant of Venice in teaching monetary economics. *Journal of Economic Education*. 1998. V. 29, 4. P. 330–339.
URL: <http://gustavofranco.com.br/uploads/files/using-the-merchant-of-venice.pdf>.
- Kohler J. Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, 2. Auflage mit einem Bildnis des Verfassers. Berlin und Leipzig : Walther Rothschild, 1919.
- LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001.
- Laub D., Podell D. Art and Trauma. *International Journal of Psychoanalysis*. 1995. Vol. 76. P. 991–1005.
- Lowe L. "Say I Play the Man I Am": Gender and Politics in "Coriolanus". *The Kenyon Review. New Series*. 1986. Vol. 8. No. 4 (Autumn). P. 86–95.
- Netzloff M. The Lead Casket: Capital, Mercantilism, and The Merchant of Venice. *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism. Early Modern Cultural Studies* / Ed. L. Woodbridge. New York : Palgrave Macmillan. 2003. P. 159–176.
- Nuttal A. D. Shakespeare the Thinker. New Haven, CT : Yale University Press, 2007.
- Pezzolo L. The Venetian Economy. *A Companion to Venetian History, 1400–1797* / Ed. E. R. Dursteler: Leiden, Boston : Brill, 2014. P. 255–289.
- Plummer Th. G. Diagnosing and Treating the Ophelia Syndrome. Provo, Utah : Brigham Young University, 1991.
- Politics Otherwise: Shakespeare As Social and Political Critique / Ed by L. Donskis, J. D. Mininger. Amsterdam & New York : Rodopi, 2012.
- Puga D. International trade and institutional change: medieval Venice's response to globalization. *The Quarterly Journal of Economics*. 2014, March. P. 753–821.
- Pugliatti P. Shakespeare the Historian, London : Macmillan, 1996.
- Reading Shakespeare has dramatic effect on human brain.
URL: <https://medicalxpress.com/news/2006-12-shakespeare-effect-human-brain.html>.
- Skura M. A. Shakespeare the Actor and the Purposes of Playing. Chicago and London : University of Chicago Press, 1993.
- Shakespeare and Character. Theory, History, Performance and Theatrical Persons. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2009.
- Shakespeare and Emotions. Inheritances, Enactments, Legacies / ed. by R. S. White, Mark Houlahan, Katrina O'Loughlin. Basingstoke, Hants : Palgrave Macmillan, 2015.
- Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions / Ed. by B. Cormack, M. C. Nussbaum, and R. Strier. University of Chicago Press, 2016.
- Shakespeare and War / Ed. by R. King, P. Franssen. Eastbourne : Palgrave Macmillan, 2008.
- Shakespeare as Political Thinker / Ed. Alvis John and Thomas G. West. Durham, North Carolina : Carolina Academic Press, 1981.
- Teasdale C. Art Therapy as a Shared Forensic Investigation. *Inscape*. 1997. Vol. 2. № 2. P. 32–40.
- Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays: Transforming Ovid. New York : Palgrave Macmillan, 2015.

III. Шекспірівський дискурс

Ward C. B. The Value of Commerce in The Merchant of Venice. 2016.
URL: http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/1278.

Zurcher A. Shakespeare and Law. London : Bloomsbury, 2010.

References:

- Aleksieienko O. Koriolan. *Shekspir V. Zibrannia tvoriv u 6 t.* Kyiv : Dnipro, 1986. T. 5. S. 681–686.
- Anikst A. A. Tvorchestvo V. Shekspira. Moskva : Hudozhestvennaya literatura, 1963.
- Assman A. Prostory spohadu. Funktsii ta transformatsii kulturnoi pamiaty. Kyiv : Nika-Tsentr, 2014.
- Barg M. A. Shekspir i istoriya. Moskva : Nauka, 1976.
- Blondel H. Medychnyi dyskurs v «Zymovii kaztsi» V. Shekspira. *Renesansni studii.* Zaporizhzhia, 2021. Vyp. 33–34. S. 14–30.
- Viina 2022: schodennyky, esei, poeziia. Antolohiia. Lviv : Vydavnytstvo Staroho Leva; Varshava : «Nova Polshcha», 2022.
- Kostiuk B. Project W: yak Viliam Shekspir ukrainskym veteranam dopomahaie. URL: <https://www.radiosvoboda.org/amp/veteranskyj-teatr/29701464.html>.
- Mak-Vilyams N. Psihoanaliticheskaya diagnostika: Ponimanie struktury lichnosti v klinicheskoy protsesse / per. s ang. Moskva : Klass, 2007.
- Torkut N. Antropokreatyvnyi potentsial vyhnannia: uroky Shekspira. *Renesansni studii.* Zaporizhzhia, 2016. Vyp. 25–26. S. 159–193.
- Shekspir V. Koriolan / Pereklav D. Pavlychko. *Shekspir V. Zibrannia tvoriv u 6 t.* Kyiv : Dnipro, 1986. T. 5. S. 527–641.
- Black J. Elements of Tragedy.
URL: students.cis.uab.edu/black790/Shakespeare%20Home.html.
- Boris E. Z. Shakespeare's English Kings, the People, and the Law: A Study in the Relationship between the Tudor Constitution and the English History Plays. Rutherford, New Jersey : Fairleigh Dickinson University Press, 1978.
- Bruckner L., Brayton D. Ecocritical Shakespeare. Surrey : Ashgate Publishing : Routledge, 2011.
- Coriat I. *The Hysteria of Lady Macbeth.* URL: <http://www.shakespeare-online.com/plays/macbeth/macbethsleepwalking.html>.
- Cox M. Shakespeare as Prompter. The Amending Imagination and Therapeutic Process. Bristol : Jessica Kingsley Publishers, 1994.
- Dale N. Shakespeare on the Brain.
URL: http://www2.warwick.ac.uk/knowledge/themes/05/shakespeare_brain/.
- Egan G. Green Shakespeare From Ecopolitics to Ecocriticism. Milton Park, Abingdon-on-Thames : Routledge, 2006.
- Erl A., Nünning A. Where literature and memory meet : towards a systematic approach to the concepts of memory used in cultural studies. *Literature, Literary history, and cultural memory* / ed. by Grabes H. Tübingen : Gunter Narr Verlag, 2005. Vol. 21. P. 261–295.
- Estok S. Theory from the Fringes : Animals, Ecocriticism, Shakespeare Mosaic. *An Interdisciplinary Critical Journal.* 2007. Vol. 40. No. 1. P. 61–78.
- Hadfield A. Shakespeare and Renaissance Politics. Bloomsbury Academic, 2004.

- Hartman G. Trauma within the Limits of Literature. *European Journal of English Studies*. 2003. No. 3. P. 257–274.
- Hillman D. Shakespeare's Entrails: Belief, Scepticism and the Interior of the Body. Palgrave Macmillan; 2007.
- Islam N. Critical analysis of the role of law in Shakespeare's 'The merchant of Venice'. *Trinity college law review online*. URL: <https://trinitycollegelawreview.org/wcontent/uploads/2016/04/Merchant-of-Venice-1.pdf>.
- Kish-Goodling D. M. Using The Merchant of Venice in teaching monetary economics. *Journal of Economic Education*. 1998. V. 29, 4. P. 330–339. URL: <http://gustavofranco.com.br/uploads/files/using-the-merchant-of-venice.pdf>.
- Kohler J. Shakespeare vor dem Forum der Jurisprudenz, 2. Auflage mit einem Bildnis des Verfassers. Berlin und Leipzig : Walther Rothschild, 1919.
- LaCapra D. Writing History, Writing Trauma. Baltimore : Johns Hopkins University Press, 2001.
- Laub D., Podell D. Art and Trauma. *International Journal of Psychoanalysis*. 1995. Vol. 76. P. 991–1005.
- Lowe L. "Say I Play the Man I Am": Gender and Politics in "Coriolanus". *The Kenyon Review. New Series*. 1986. Vol. 8. No. 4 (Autumn). P. 86–95.
- Netzloff M. The Lead Casket: Capital, Mercantilism, and The Merchant of Venice. *Money and the Age of Shakespeare: Essays in New Economic Criticism. Early Modern Cultural Studies* / Ed. L. Woodbridge. New York : Palgrave Macmillan. 2003. P. 159–176.
- Nuttal A. D. Shakespeare the Thinker. New Haven, CT : Yale University Press, 2007.
- Pezzolo L. The Venetian Economy. *A Companion to Venetian History, 1400–1797* / Ed. E. R. Dursteler: Leiden, Boston : Brill, 2014. P. 255–289.
- Plummer Th. G. Diagnosing and Treating the Ophelia Syndrome. Provo, Utah : Brigham Young University, 1991.
- Politics Otherwise: Shakespeare As Social and Political Critique / Ed by L. Donskis, J. D. Mininger. Amsterdam & New York : Rodopi, 2012.
- Puga D. International trade and institutional change: medieval Venice's response to globalization. *The Quarterly Journal of Economics*. 2014, March. P. 753–821.
- Pugliatti P. Shakespeare the Historian, London : Macmillan, 1996.
- Reading Shakespeare has dramatic effect on human brain. URL: <https://medicalxpress.com/news/2006-12-shakespeare-effect-human-brain.html>.
- Skura M. A. Shakespeare the Actor and the Purposes of Playing. Chicago and London : University of Chicago Press, 1993.
- Shakespeare and Character. Theory, History, Performance and Theatrical Persons. Houndmills : Palgrave Macmillan, 2009.
- Shakespeare and Emotions. Inheritances, Enactments, Legacies / ed. by R. S. White, Mark Houlahan, Katrina O'Loughlin. Basingstoke, Hants : Palgrave Macmillan, 2015.
- Shakespeare and the Law. A Conversation among Disciplines and Professions / Ed. by B. Cormack, M. C. Nussbaum, and R. Strier. University of Chicago Press, 2016.
- Shakespeare and War / Ed. by R. King, P. Franssen. Eastbourne : Palgrave Macmillan, 2008.

III. Шекспірівський дискурс

Shakespeare as Political Thinker / Ed. Alvis John and Thomas G. West.
Durham, North Carolina : Carolina Academic Press, 1981.

Teasdale C. Art Therapy as a Shared Forensic Investigation. *Inscape*. 1997.
Vol. 2. № 2. P. 32–40.

Violence, Trauma, and Virtus in Shakespeare's Roman Poems and Plays:
Transforming Ovid. New York : Palgrave Macmillan, 2015.

Ward C. B. The Value of Commerce in The Merchant of Venice. 2016.
URL: http://scholarship.claremont.edu/cmc_theses/1278.

Zurcher A. Shakespeare and Law. London : Bloomsbury, 2010.

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-5

УДК: 792.071.2.027(477.54)(092)+792.027.2:821.111

ORCID 0000-0001-8329-6828

Щукіна Юлія
(Харків)

Художні особливості вистави «Отелло» Олексія Глаголіна та її місце у шекспіріані українського драматичного театру

У статті уперше в українському театрознавстві комплексно проаналізовано виставу «Отелло» на сцені Харківського академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1952). Встановлено, що ця вистава стала шостою сценічною інтерпретацією трагедії «Отелло» в українському театрі. Постановці Олексія Глаголіна було притаманним інтелігентне та не екзотичне тлумачення головного героя цієї класичної п'єси. Попри ідеологічні вимоги часу (доба сталінізму, з її вульгарно-соціологічним підходом до класичної спадщини), центр уваги режисера перебував у зоні психологічних взаємин Отелло та Яго. До недоліків вистави шевченківців слід віднести те, що вона найменшою мірою дозволяла глядачеві осягнути мотиви кохання Дездемони до мавра. Втілення їхньої сюжетної лінії акторами в партнерському сенсі було недостатньо переконливим. Разом із тим, у виставі, в якій грали переважно учні Леся Курбаса – Данило Антонович, Лесь Сердюк, Федір Радчук, Григорій Козаченко, Софія Федорцева, Юлія Фоміна, Митрофан Кононенко та ін., а асистентом режисера був березілець Сергій Ходкевич, прослідковуються закони виразності театру «Березіль»: оцидливості, ритмічності, показу фрагменту замість цілого. У статті доводиться, що вистава «Отелло» О. Глаголіна зіграла визначальну роль у підготовці трупі ХДАУДТ ім. Т. Г. Шевченка до сценічної репрезентації найскладнішої п'єси В. Шекспіра – «Гамлет» (режисер Б. Норд, 1956).

Ключові слова: «Отелло», Вільям Шекспір, Харківський академічний український драматичний театр ім. Т. Г. Шевченка, Олексій Глаголін, Мистецьке об'єднання «Березіль», Лесь Курбас.

Тема, якій присвячено статтю, є майже не дослідженою. Окремі згадки про виставу «Отелло» та часткову характеристику виконавців центральних образів знаходимо в

III. Шекспірівський дискурс

енциклопедичній довідці О. Дорофєєвої¹ про О. Глаголіна, у нарисі Ю. Станішевського² з академічного видання «Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття», а також у монографіях І. Ваніної³, І. Гайдая⁴, Л. Попової⁵ і статті Ю. Фоміної⁶. Безпосередньо виставі присвячено газетні рецензії П. Вербицького, О. Розенберга⁷ і В. Гавриленка⁸.

Мега цієї статті – привернути увагу до не заслуговано обійденою увагою театрознавців вистави з циклу української шекспіріани – «Отелло» Харківського українського академічного драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка (1952) та всебічно проаналізувати її, визначивши місце постановки в історії української сцени.

Першою шекспірівською трагедією, здійсненою на сцені українського театру Наддніпрянщини, була постановка «Макбета» Лесем Курбасом у пересувному театрі Кийдрамте, прем'єра якої відбулася у Білій Церкві (1920). Одна з провідних дослідниць творчості Курбаса Наталя Єрмакова так характеризувала місію вистави: «Перша така спроба – 1920 року – мала феноменологічну природу, відкривши Шекспірові шлях на український кін»⁹. Вона ж наголошувала на пріоритеті роботи Леся Курбаса в цій історичній костюмованій постановці над «ритмо-музичним зв'язком слова і жесту»¹⁰. Чотири роки потому геніальний режисер-новатор з істотними відмінностями як у трактуванні трагедії та її протагоніста, так і в музично-просторовому

¹ Дорофєєва О. Глаголін-Гусев Олександр Борисович. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. У 2 т.* Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 2. : Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. С. 170–171.

² Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

³ Попова Л. Г. Олександр Сердюк. Київ : Мистецтво, 1979. 128 с.

⁴ Гайдай І. Даниил Исидорович Антонович – народний артист ССРСР. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 59 с.

⁵ Попова Л. Г. Цит. вид.

⁶ Фоміна Ю. Актор – громадянин. *Вечірній Харків*. 1980. 12 бер.

⁷ Вербицький П., Розенберг О. «Отелло». *Соціалістична Харківщина*. 1952. 8 черв.

⁸ Гавриленко В. Шекспіровський спектакль. «Отелло» В. Шекспіра в театрі ім.

Т. Г. Шевченка. *Красное знамя*. 1952. 30 авг.

⁹ Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. С. 122.

¹⁰ Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С. 179.

плані, здійснив інше втілення шекспірівського твору на сцені Мистецького об'єднання «Березіль» у Києві. Н. Кузякіна та Н. Єрмакова так характеризували перестановки у виставі мінімалістичних декорацій із зазначенням місця дії: «Коли сцена із відьмами закінчилася, щит із написом та станок на очах у публіки (вистава йшла без завіси) поїхали вгору. Гонг оголосив нову картину: зверху прилетів щит із написом «Поле». Поява одного-двох станків та щита із написом означала зміну місця дії, важливу роль грало світло (відьми – у примарному синьому світлі, вихід Дункана – у білому, нічна сцена в замку зі спалахами блискавок та грою тіней)»¹¹. Всі персонажі були вдягнені в стилізований одяг з уніфікованим силуетом. Режисерські рішення, зокрема, сцени з наступом лісу на Макбета (каре рухливих щитів) та появи привида Банко на бенкеті у вигляді стовбура світла (трюхпланова мізансцена), як і розімкнутий пантомімічний режисерський фінал вистави, стали відкриттями в режисурі авангардного українського театру¹².

Від 1920-х років на сценах україномовних театрів почали виставляти й комедії авторства В. Шекспіра («Приборкання гострухи» у Київському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, 1922, «Віндзорські кумасі» в Одеському театрі Жовтневої революції, 1941, «Дванадцята ніч» у Полтавському українському театрі ім. М. Гоголя, 1939, і Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка, 1949, та «Багато галасу даремно» у Київському українському драматичному театрі ім. І. Франка 1941).

Серед основних трагедій класика світової драматургії українська сцена 1930-х років не обійшла увагою і «Ромео і Джульєтта». Першу постановку цього твору українською мовою було здійснено у Дніпропетровському (Дніпровському) ТЮГу (1938 р.).

Втім, у радянський період статистично найбільш затребуваною в українському театрі п'єсою Шекспіра виявилася трагедія «Отелло». Вперше українською мовою цю п'єсу поставив у 1923 році на сцені Театру «Української

¹¹Український театр ХХ століття. Цит. вид. С. 186.

¹² Наступна постановка за трагедією «Макбет» з'явилася на сцені Сталінського (Донецького) драматичного театру ім. Артема майже п'ятнадцять років потому (1938), що було пов'язано з роботою в цьому театрі учениці Л. Курбаса Л. Гаккебуш. З позиції сьогодення факт майже неймовірний – сповнена містицизму п'єса про криваві злочини можновладців у самому розпалі сталінських репресій!

III. Шекспірівський дискурс

бесіди» (у підконтрольному Польщі Львові) Олександр Загаров. Ця вистава відзначилася кількома вдалим акторськими роботами (Яго у виконанні Йосипа Стадника, Бранціо у втіленні Володимира Блавацького), проте в цілому і темпоритмічно, і на рівні акторського ансамблю справила враження посереднє. Дослідниця історії цього театру О. Боньковська констатувала: «Як не прикро, але вона (вистава) звучала повним дисонансом проти півторарічної діяльності О. Загарова у Львові»¹³. Перша постановка трагедії «Отелло» в УРСР відбулася в Театрі ім. М. Заньковецької – у стильово та історично реконструктивній режисурі корифея української сцени Панаса Саксаганського (1926). Ця вистава, з акторським ансамблем Бориса Романицького-Отелло, Василя Яременка-Яго і Варвари Любарт-Дездемони, стала якісною точкою відліку інтерпретації трагедії на українській сцені.

Спогади актора Йосипа Маяка¹⁴ дають підстави вважати, що Іваном Юхименком ще до постановки за цією трагедією в Харківському театрі ім. Ленінського комсомолу (1938) та новою редакцією своєї вистави у Чернівецькому українському музично-драматичному театрі (1940) було здійснено постановку «Отелло» на сцені Одеського українського музично-драматичного театру ім. Жовтневої революції.

Дві здійснені за часів німецько-фашистської окупації постановки за В. Шекспіром (обидві 1943 р.) – «Гамлет» Львівського оперного театру та «Сон літньої ночі» Запорізького українського театру, відбивали екзистенційні роздуми митців щодо становища України поміж «Гітлером та Сталіним». Прикметно, що саме в цей період український театр здійснює одразу два перші втілення творів В. Шекспіра. На жаль, перша постановка «Гамлет», попри інтелектуалізм втілення центрального образу В. Блавацьким, виявилася стильово суперечливою – надто історично-декоративним виявилось її сценографічне рішення.

Отже, вистава Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка стала вже шостим в Україні та другим у Харкові прочитанням трагедії В. Шекспіра українською мовою,

¹³ Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда»: 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с. С. 164

¹⁴ Маяк Йосип. На українській сцені. Київ, 1971. 104 с.

однак, водночас, і першим зверненням української сцени до драматургії західноєвропейського класика після сумнозвісної Постанови ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР. Заходи щодо його поліпшення» (від 12 жовтня 1946 р.). У цьому документі наголошувалося на відповідальному ставленні радянської преси, радянської критики до виховання свідомого громадянина. У постанові було покритиковано низку театрів республіки (Київський театр ім. Лесі Українки, Ворошилоградський – нині Луганський – театр російської драми та, у першу чергу, Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка) у зв'язку з тим, «що серед деякої частини працівників театрів УРСР має місце низькопоклонство перед буржуазним Заходом <...>, які проповідують буржуазну мораль, отруюють свідомість радянських людей буржуазним світоглядом»¹⁵. Тож, слід наголосити на сміливості творчої групи вистави «Отелло» на чолі з О. Глаголіним та двома авторитетними, вже відзначеними найбільшими почесними званнями в країні, виконавцями головної ролі. Нагадаємо, що постановка вистави за В. Шекспіром відбувалася в головному українському театрі Харкова буквально через рік після чергового витку сталінського терору, внаслідок якого постраждала вся театральна-критична еліта міста, звинувачена саме у вихвалянні західного мистецтва. Так, у 1950 році були заарештовані театральні критики Володимир Морський, Лев Лівшиць, Григорій Гельдфанбейн. В. Морський загинув у концентраційному таборі 1952 року.

Ініціатором постановки трагедії «Отелло» В. Шекспіра у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка з нагоди його тридцятиріччя виступив режисер-постановник театру Олексій Глаголін – безпартійний і не відзначений почесними званнями митець, чий творчі принципи послідовно розходилися з парадигмою ідеологічного репертуару. Протягом кількох років у складі «шевченківців» цей режисер переважно звертався до костюмованої європейської та російської класики, поставив «Підступність та кохання» Ф. Шиллера (1948), «Мірандоліну» К. Гольдони (1949). Як вихованець і протягом десяти років викладач

¹⁵ З Постанови ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР. Заходи щодо його поліпшення» (1946 р., жовтня 12). *Наскрізьний зріз української історії від найдавніших часів до сьогодення. History. Твоя електронна бібліотека.*
URL: <https://uahistory.com/book/xrestomatia/693.html>.

III. Шекспірівський дискурс

мейерхольдівської «біомеханіки»¹⁶. О. Глаголін, вочевидь, знав про певний «шекспірівський комплекс» вчителя, який роками виношував ідеї постановки п'єси «Гамлет», але так і не втілював жодної з них. Вибір «Отелло» був обумовлений наявністю в трупі двох потужних акторів трагедійного темпераменту на роль протагоніста та акторів-зрілих індивідуальностей на роль антигероя. Центральні ролі у виставі грали колишні березильці, які добре пам'ятали, що першою постановкою за В. Шекспіром в історії їхнього театру був курбасівський «Макбет». Втім, критика сталінського часу в рецензіях на «Отелло» уникала згадувати виставу «ворога народу» і тенденційно наголошувала на важливості шекспірівського почину «шевченківців».

Вихований головним трагіком імператорських театрів Юрієм Юрьєвим, режисерами-новаторами Всеволодом Мейерхольдом та Борисом Глаголіним (батько режисера), О. Глаголін мав бездоганні смак та професійну культуру. Перший вчитель режисера Ю. Юрьєв резонансно зіграв роль венеційського мавра у виставах на петроградській (1920) та ленінградській (1927) сценах. На репертуарний вибір харківського колективу міг вплинути і ймовірний перегляд влітку 1951 року (під час гастролей колективу в Москві) однойменної вистави Ю. Завадського з М. Мордвіновим у головній ролі. Це обумовило дещо нетипові для часів сталінізму в Україні тенденції прочитання безсмертної трагедії.

У постановці «Отелло» О. Глаголін використав переклад березильки-шевченківки Ірини Стешенко¹⁷, який, з одного боку, був стильово відповідним до першоджерела, а з іншого дозволив ансамблю відійти від патетики виконання тексту віршованої форми. Одним із завдань режисера було відшукати сучасні, природні інтонації мовлення у поетичній трагедії. На обговоренні підготовленої вистави Художньою

¹⁶ Біомеханіка – система акторських тренажів, спрямована на розвиток фізичної підготовки актора до технічного виконання режисерського завдання. Була уведена до театрального обігу СРСР Вс. Мейерхольдом на початку 1920-х років.

¹⁷ Стешенко Ірина Іванівна – онука драматурга, поета, режисера Михайла Старицького, акторка драматичного театру (працювала у Київському драматичному театрі ім. Т. Г. Шевченка, у Мистецькому об'єднанні «Березиль», Харківському театрі «Березиль»). Відома перекладачка драматургічних творів. Є авторкою перекладів таких п'єс В. Шекспіра: «Отелло, венеційський мавр», «Ромео і Джульєтта», «Двоє сеньйорів з Верони», «Комедія помилок», «Венеційський купець», «Багато галасу з нічого». Перша дружина актора Л. Сердюка.

радою, яке відбулося за півмісяця до прем'єри, навіть лунало симптоматичне застереження акторам щодо «втрати тону сценічної театральності»¹⁸. На недоліки побутового, невиразного слова вказували не тільки молодим акторам, але й досвідченій С. Федорцевій.

Підготовка «Отелло» у театрі тривала сім місяців, за залишковим принципом після випуску програмної вистави до ювілею – «Як загартовувалась сталь» за ідеологічно певним автором М. Островським. Саме цим О. Глаголін пояснював на Худраді те, що вистава є недопрацьованою: «репетиції йшли шматками, а Шекспір вимагає ансамблю»¹⁹. На жаль, в остаточно розхитаному після минулорічного переходу Мар'яна Крушельницького на посаду головного режисера Київського театру ім. І. Франка колективи навіть виокремилася частина, що виказувала упередження проти шекспірівської трагедії в ювілейний рік театру. Це виявилось в демонстративному бойкотуванні корифеями засідання Художньої ради з обговорення «Отелло». Про факт недооцінки цієї постановки в колективі опосередковано свідчить і видана чверть століття потому книга про харківський театр ім. Т. Г. Шевченка театрознавця А. Горбенка, який жодним словом не коментує другу в історії «березильців-шевченківців» виставу за трагедією Шекспіра²⁰. Дивовижним чином не включила до монографії про Л. Сердюка²¹ аналіз ролі Отелло і Л. Попова, водночас з тим, подавши його фото з однойменної вистави. В сучасній академічній театрознавчій літературі про цю виставу згадує лише Ю. Станішевський, називаючи «Отелло» О. Глаголіна в одному ряду з «Гамлетом» Б. Норда та наголошуючи на виконанні ролі мавра Л. Сердюком²².

Як свідчив молодий актор Г. Сичук, який грав епізодичного Посланця, ніхто з виконавців під час репетицій не усвідомлював, нащо театром обрано цей «класово чужинницький» матеріал. Слова неофіта можна розцінювати як свідоцтво того, що ані режисер-постановник О. Глаголін, ані режисер-асистент Сергій Ходкевич при розборі п'єси не

¹⁸ Протокол засідання Художньої ради Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. 1952. 15 трав. *Архів театру*. 20 с. С. 4.

¹⁹ Там само. С. 18.

²⁰ Горбенко А. Г. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.

²¹ Попова Л. Г. Цит. вид.

²² Нариси з історії ... С. 520.

III. Шекспірівський дискурс

акцентували в «Отелло» штучно привнесену радянською критикою тему класової боротьби. Проте, беручи до уваги стан холодної війни, в якому перебував СРСР з Європою та США, пояснення вибору цього шекспірівського твору для постановки прийшло само собою: тема дискримінації «чорних» у західному світі. Водночас з тим, навіть змушений заявити про таке розуміння матеріалу, О. Глаголін, насправді найменше цікавився цим ракурсом трагедії. Адже, за загальним визнанням, найвигідніша для розкриття теми расової дискримінації сцена – у сенаті – у цій постановці вирішувалася безбарвно. У спільній рецензії на виставу П. Вербицький і завідувач кафедри зарубіжної літератури, а ще в минулому десятилітті завідувач кафедри театрознавства Театрального інституту, доцент О. Розенберг навіть назвали сенаторів (О. Подорожній і М. Савченко), Дожа (В. Стеценко), Лодовіко (І. Жилін або О. Немзер) і Граціано (М. Микитенко) «пересічними, старенькими дідусями – бутафорією сенату»²³. Очевидно, тогочасна критика воліла бачити замість психологічно відтворених акторами патрициїв карикатурно зображених «акул капіталізму», якісь парафрази на «дядька Сема». Втім, серед цієї групи персонажів на увагу заслужив Брабанціо у виконанні заслуженого артиста України Митрофана Кононенка. Роль батька Дездемони актор був призначений грати в дубль до народного артиста СРСР, Лауреата Сталінської премії Івана Мар'яненка (М. Кононенко змушений був увійти до вистави і замінити мало не вісімдесятирічного патріарха театру за п'ять репетицій до відкритого передпоказу «Отелло»). За оцінкою критики, Брабанціо М. Кононенка бракувало аристократизму, він був «недалеким, пройнятим родовою аристократичною самозакоханістю»²⁴, втім, сцена, в якій батько виливає сенату свою образу на доньку, що втекла з мавром, була проведена актором переконливо. Шекспірівську діалектику образу Брабанціо О. Глаголін підкреслив у тому, що герой ніби і визнає військовий хист Отелло, проте категорично упереджений проти нього як зятя.

²³ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

²⁴ Гавриленко В. Цит. вид.

За свідченням дружини Д. Антоновича, акторки Ніни Герасимової, О. Глаголіна понад усе цікавила у виставі лінія Яго та Отелло²⁵.

Роль мавра грали Лауреати Сталінської премії народний артист СРСР (почесне звання отримав за рік до постановки «Отелло») Лесь Сердюк та народний артист України Данило Антонович. Останньому було на момент прем'єри вже за шістьдесят, що навіть змусило Г. Сичука висловитися на Художній раді в дусі того, що шкода – не поставили цю виставу дванадцять-п'ятнадцять років тому. Разом з тим, судячи з фото Д. Антоновича в ролі, він перебував в ідеальній професійній формі, і його віку сценічному героєві в жодному разі не можна було дати. Це був стрункий, атлетичний (проте не монументальний!), з молодечою поставою воїн. Лише нарощені брови і помірна борода трохи змінювали міміку затонованого гримом обличчя актора. Навіть характерний для вихідця з роду потуречених козаків східний розріз очей Д. Антоновича додавав його Отелло риси сценічної переконливості. Для режисера Д. Антонович був пріоритетним виконавцем ролі у виставі. Харківські критики побачили в грі корифея, що він «свідомо уникає багатьох вже усталених сценічною історією засобів розкриття цього образу», відзначали «властиву йому тактовну, стриману художню манеру»²⁶. Автор монографічного нариса про актора писав про виконання ним цієї ролі: «Для характеристики Отелло Антонович застосував весь сценічний темперамент, фарби своєї багатой акторської палітри – від скупого і виразного жесту до найтонших психологічних відтінків голосу, міміки, погляду»²⁷. Очевидно, О. Глаголіна та Д. Антоновича не цікавила екзотика образу, а приваблювало повнокровне відтворення непересічної особистості. Це буквально підтверджують слова І. Гайдая, автора монографії про Д. Антоновича, який, на думку автора: «відмовився від наголошеної театральності та показу «екзотичної» краси мавра»²⁸. Обидва виконавці ролі Отелло у виставі підкреслили тему фатальної довіри героя до людей. Навіть в специфічному, традиційному для

²⁵ Протокол засідання ... Цит. вид.

²⁶ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

²⁷ Ваніна І. Шекспір на українській сцені. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва. 1958. С. 42.

²⁸ Там само. С. 42.

III. Шекспірівський дискурс

образу гримі Д. Антонович створив образ підкреслено цивілізованої людини.

Ровесник століття Лесь Сердюк зіграв Отелло п'ятдесятирічним. Як і Д. Антонович, він грав у короткій курчавій перуці, проте трохи білів скроні. Фото Л. Сердюка в ролі Отелло зафіксували більш «дикунську» машкару – посмішку-вишкір або впертий неглибокий погляд аномально світлих очей на пігментованій шкірі мавра. Виконуючи цю роль, актор демонстрував свій яскравий темперамент і непересічні голосові ресурси. Ефектною, наче опроміненою блискавками, була сцена, де Отелло–Л. Сердюк рішучо зупиняв бійку на клинках Касіо та Монтано²⁹. Режисер композиційно повторив її малюнок в другій дії вистави, де Л. Сердюку знову випала нагода продемонструвати лідерську харизму героя. За правом талановитого воїна і володаря Отелло знову голіруч (характерний мотив роззброєння добра) припиняв бійку на Кіпрі. Тут Л. Сердюк вражаюче перекривав голосом гамір бійки та музики.

Водночас з тим, О. Глаголін прагнув взяти в береги культурних постановочних рішень бурхливу природу актора. Зокрема, дискусійно було сприйнято рішення ним сцени, в якій Яго, маніпулюючи Касіо, розігрував для Отелло «виставу» з хусткою. О. Глаголін в цій картині просто прибрав виконавця ролі мавра за лаштунки. Ймовірно, пояснення цьому можна побачити в небажанні режисера драматичної сцени йти на поводу в оперних традицій. Адже це там, виходячи з написаного Дж. Верді терцету, на сцені присутні всі троє виконавців, але двоє змушені робити вигляд, що не помічають третього. Зрештою, оперне відлуння в цій виставі й так було надто великим. Близькість Л. Сердюка оперним колам пояснював той факт, що його дружиною була мецо-сопрано народна артистка України Анастасія Левицька. Та й композитор М. Каневський склав партитуру «Отелло» Театру ім. Т. Г. Шевченка з фрагментів опери Дж. Верді, яку виконував оркестр. Таким чином, О. Глаголін сполучив у драматичній виставі шекспірівську класику з класикою опери Дж. Верді.

Як режисер-педагог, О. Глаголін досягнув значних успіхів в роботі з О. Сердюком. В. Гавриленко свідчив, що в першій розмові з Яго «Сердюк дає дивовижний в плані

²⁹ Актор Л. Сахно.

багатства візерунків складних і суперечливих почуттів»³⁰. На тамуванні емоції було вирішено ним сцену Отелло в опочивальні. Тихо, із свічкою в руці, вдивлявся Отелло в обличчя сплячої Дездемони. Він промовляв ледь чуто, наче запевняючи самого себе: «Такий мій борг... такий мій борг». О. Глаголін вирішував мізансцени таким чином, щоб унеможливити появу штампів у зображенні дикуна-ревнивця. Зокрема, режисер наразився на критику за те, що не дав акторові зіграти «обличчям» в мить удушення Дездемони, буквально перекирвавши Отелло пологом алькову. На жаль, мусимо констатувати, що після кульмінації вистави решта сценічного часу сприймалася як необов'язкова і затягнута.

На роль Яго О. Глаголін призначив одразу трьох провідних акторів театру: народного артиста України Федора Радчука, заслуженого артиста України Григорія Козаченка та Івана Костюченка. Двоє старших акторів виконували роль Яго в тандемі з Отелло—Д. Антоновичем. На виконання ролі органічним та талановитим Г. Козаченком відгуків не збереглося, хоча його виступ на Художній раді свідчить про болісний процес осягнення недосконалості проробленої ним та колегами роботи над образом Яго. Виходячи з психофізичних даних актора, Яго Г. Козаченка мав виглядати найбільш «мужицьким» серед решти харківських виконавців. Непростим був шлях до «свого Яго» і в Ф. Радчука. За півмісяці до прем'єри колектив фактично визнав його призначення на цю роль невдалим. Зокрема, відзначалися хиби сценічної мови, брак органічного пластичного рішення образу Яго, скутість (за спостереженням Г. Козаченка, Ф. Радчук «ходив сценою на прямих ногах»)³¹. Втім, і за цих умов О. Глаголін продовжив відстоювати перед колективом право Ф. Радчука грати роль антигероя трагедії. Підтвердженням педагогічного хисту режисера стало визнання ним, що актор, який добре осягав логіку типу і передавав енергію думки Яго в репетиціях, перед публікою втратив сміливість, а разом з нею загубив і вірний тон ролі, втім заслуговує на другий шанс³². Згодом автори рецензії на прем'єру віддавали належне культурі виконавця: «Ф. Радчук розкриває злочини Яго психологічно

³⁰ Гавриленко В. Цит. вид. .

³¹ Протокол засідання ... С. 4.

³² Там само. С. 18.

III. Шекспірівський дискурс

тонко, без примітивізму, нарочитості і награвання»³³. Зі статті О. Розенберга і П. Вербицького опосередковано ясно, що режисер прагнув позбавити образ Яго відтінку демонізму. Скорочуючи п'єсу, в сценічній редакції О. Глаголін прибрав сцену розмови Яго з Родріго (разом з нею відтявши від сценічного образу Яго диявольську тему ненависті та зневаги до людей взагалі). Режисер прагнув виявити діалектику образу, дати можливість глядачам відчутти за ненавистю Яго до свого головнокомандуючого звичайні людські мотиви.

Наймолодший серед виконавців ролі Яго І. Костюченко грав у парі з Лесем Сердюком. В. Гавриленко констатував, що Костюченко виглядав у виставі на рівні зі своїм іменитим партнером, окремо наголошуючи, що актор дуже переконливо проголошував монологи Яго до зали³⁴. Виконавиця ролі Біянки Юлія Фоміна багато років потому писала про І. Костюченка, що він міг тримати інтригу образу, і в ролі Яго не одразу розкривав сутність персонажа. Вона ставала зрозумілою глядачам лише під фінал вистави, одночасно з тим, як прозрівав Отелло³⁵. Звідси можна зробити висновок, що Ф. Радчук та І. Костюченко і в 1950-і продовжували послуговуватися «березільськими» законами виразності: ошадливості, перспективи, показу фрагменту замість цілого. Судячи з фото акторів в образі, разом з режисером їм вдалося покращити «породу» Яго. Портрети виказують культуру міміки, мінімальний грим, багатство психологічного «другого плану». При тому, що всі актори втілювали режисерське розуміння образу, художник вистави Василь Греченко надав їм помітно індивідуальних портретів. Яго І. Костюченко у ренесансному береті був більш схожим на іронічного поета, ніж на холоднокровного вбивцю. В акуратних вусах, локоні, що живописно вибився з-під берету, у стриманій міміці, зокрема, прикритих очах людини, яка не хоче бути «прочитаною» супостатом, не було жодної спотворюючої риси – абсолютно нейтральний портрет. Ф. Радчук, який був майже на десять років старший за І. Костюченка, виглядав у ролі Яго дуже молоджавим³⁶ і в

³³ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

³⁴ Гавриленко В. Цит. вид.

³⁵ Фоміна Ю. Цит. вид.

³⁶ Актор тонкими штрихами підводив очі, зазначав вуси, і перука-каре підкреслювала блідість його обличчя.

чомусь навіть привабливим. Не дивно, що В. Греченко до того ж вдягнув Яго в костюм, схожий на вбрання романтичного героя Касіо – зло в цій виставі камуфлювалося під добро дуже вдало.

До певної міри О. Глаголін намагався побороти сценічні стереотипи зображення Яго. Наприклад, після сцени, в якій офіцер перемиг Отелло своєю отруйною брехнею, він був не зловтішним, а ліричним.

Сценічні купюри торкнулися не лише образу Яго. У виконанні відомого згодом кіноактора Леоніда Бикова³⁷ Блазень Отелло повністю позбувся тексту ролі. Судячи з усього, О. Глаголін перевів цей цікавий образ в план пластично-пантомімічної дії. Критика обурилася фактом скорочення тексту Дездемони в першій сцені її обвинувачення Отелло. Скоріше за все, О. Глаголін усвідомлював, що така молода акторка як Рея Колосова (їй було двадцять вісім років), до того ж із ролевим діапазоном, обмеженим типажем мелодраматичної жертви, не зможе виплеснути героїчний протест у словах про те, що Яго – брехун. Можна припустити, що саме тому О. Глаголін «поставив» молодій акторці стриману міміку та пластику в сцені привселюдного ляпаса Отелло Дездемоні. Глядачі чекали від Дездемони більш виразної реакції на слово «хвойда». Та О. Глаголін прагнув, щоб Дездемона лишалася в цій сцені внутрішньо цілісною. Відреагувати ж на обвинувачення Отелло мало оточення головних героїв. Попри все зауважене, виконавський склад з Р. Колосовою був пріоритетним для режисера. Ймовірно, постановнику-естету імпонували не радянський типаж краси цієї акторки, її юнацька безпосередність, вдала вписаність фактури в історичний антураж. Вже тоді Р. Колосову вели в театрі на репертуар романтичних героїнь в «костюмованому» жанрі. Проте і колеги, і критика сходилися на думці, що малодосвідчена акторка зіграла Дездемону багато в чому формально, без уваги до деталей, цілі фрагменти третьої за значенням у трагедії ролі лише окреслюючи пунктиром. Здатність Р. Колосової перебувати в ідейному та професійному партнерстві з Данилом Антоновичем,

³⁷ Биков Леонід Федорович – народний артист УРСР, актор театру, вихованець майстерні Д. Антоновича. Протягом 1950–1970-х рр. – кінорежисер та кіноактор, серед головних робіт якого: «У бій ідуть тільки «старі»» (1974), «Ати-баги, йшли солдати...» (1977).

III. Шекспірівський дискурс

видатним актором театрального призову кінця 1910-х, викликає сьогодні серйозні сумніви. Автори рецензії писали про її роботу: «Глядачеві, зрештою, незрозуміло, що примусило цю гарненьку, не дуже глибоку, смиренну дівчину покохати Отелло»³⁸. Рецензенти зрештою доходили висновку, що гра Р. Колосової знижує масштаб проблематики трагедії до рівня мелодрами.

Також роль Дездемони грала щойно відзначена званням заслуженої артистки України Ольга Валуєва. Попри те, що її типаж був подібним до Р. Колосової, акторці вже виповнилося сорок і, на думку критика, її виконанню ролі бракувало безпосередності³⁹. Разом із тим, досвідчена майстриня сцени побудувала більш об'ємний з огляду на сценічність образ жінки, здатної на рішучий вчинок і водночас блискучої венеційки (затятої танцівниці, модниці, красуні). Однак, сліду партнерських налаштувань О. Валуєвої та Л. Сердюка в пресі відшукати не вдалося – складається враження, що справжнього ансамблю вони не вибудували.

У сценічному дуеті Дездемони з Емілією кидалася в око приналежність виконавиць до різних акторських генерацій, а також збереження режисером опозиції парних «амплуа» (герой чорний мавр – героїня білявка Дездемона – друга героїня брюнетка Емілія). «Майстерно, переконливо, життєво зіграла Емілію заслужена артистка Н. Герасимова», – писав про одну з виконавиць ролі дружини Яго В. Гавриленко⁴⁰. Для народної артистки України Софії Федорцевої її Емілія стала випробуванням. Колеги закидали їй надмірну холодність у ролі. Справді, в тандемі з Р. Колосовою героїня С. Федорцевої мала вигідно відрізнитися мудрістю, життєвим досвідом і знанням людської природи. Проте Емілія у виставі до часу сприймала стосунки між своїми панами надто легковажно. Це навіть дало критиці підстави побачити в героїні «погоджувальницю», запізніле каяття якої лише під впливом трагедії Дездемони лунало у виставі на всю потужність трагедійного темпераменту С. Федорцевої. Треба також відзначити, що роль Емілії у виставі була б стрункішою,

³⁸ Вербицький П., Розенберг О. Цит. вид.

³⁹ Гавриленко В. Цит. вид.

⁴⁰ Там само.

якби О. Глаголін знайшов виразну сценічну транскрипцію внутрішній боротьбі Яго і Емілії в сцені з хусткою Дездемони.

Важко погодитися сьогодні з П. Вербицьким і О. Розенбергом щодо приналежності Яго і Родріго до одного ворожого Отелло табору. Адже спосіб відтворення цих персонажів у виставі О. Глаголіна був принципово відмінним. Родріго в «підкресленій суцільно-гротесковій манері» грав комедійний актор заслужений артист України Михайло Покотило. Створений за ескізом В. Греченка зовнішній образ Родріго виказував надмірність цього бундючного аристократа в усьому – від капелюху, що уподібнював його голову до горщика з квітами, та іспанського коміра (що так контрастував із аскетичним оздобленням одягу Отелло та Яго) до щільного гриму і накладного довгого носу. М. Покотило трактував Родріго поведівільному, зокрема, лив сльози через нещасливе кохання до Дездемони. Дивовижно іншим в межах однієї постановки та концепції виглядав Родріго молодого актора Павла Грубника. В. Гавриленко хвалив його виконання, наголошуючи на доречній, на нашу думку, подібності цього вродливого, ставного, з виправкою військового Родріго до Касіо⁴¹.

Касіо Бориса Ставицького одноставно було визнано удачею ансамблю. Молодий фактурний актор створив емоційний, привабливий щирістю образ. Попри куцість матеріалу ролі Б'янки, у цій ролі запам'яталися акторським блиском Юлія Фоміна та Стефанія Стадниківна. Коханка Касіо у виконанні Ю. Фоміної з великими «підковами» циганських сережок та в декольтованому народному вбранні була яскравою і соковитою. Граційна великоока С. Стадниківна у ролі відданої Касіо простолюдинки, покинутої задля Дездемони, виглядала більш зворушливо. Критик підкреслював вдале призначення С. Стадниківни на цю роль. Адже її Б'янка виглядала «справжньою донькою Півдня»⁴². Пустощі, веселоці легковажної жінки, ефектно виконаний в сцені з Касіо танок з бубном (балетмейстер Е. Рабинович) до часу відволікали глядача від драми Б'янки. Втім, С. Стадниківна вдало зазначила в ролі цей

⁴¹ Там само.

⁴² Там само.

III. Шекспірівський дискурс

драматичний «злам» неподіленого кохання. Цю невеличку роль грала і Олена Тимофієнко. Також балетмейстер поставив у другій дії вистави хореографічну сцену карнавалу, щоправда, сприйняту фахівцями суперечливо.

У рамках естетики театру початку 1950-х О. Глаголін та В. Греченко прагнули буквально відтворити в образі вистави зображувану добу. Детальною реконструкцією відрізнялися костюми, жіночі прикраси (зокрема, сітка з перлами, що тримала венеційську зачіску Дездемони), реквізит (кортик Яго), декорація. Художник використав в організації сценічного простору невисокий станок – сходинок – що дозволяли поділити сцену на ближній та дальній плани. Втім, у такому достовірному середовищі особливого значення набували проблеми недостатньої рельєфності сценічної мови та пасивні пошуки не побутової акторської пластики. Радикальні зусилля для того, щоб врахувати аспект глядацького сприйняття були зроблені лише в останній місяць перед прем'єрою. На передпоказі «Отелло» В. Греченкові було одногосно висловлено зауваження, що вистава дуже похмура, гнітюча, дія розгортається у сутінках (відсутній настрій Кіпра, Півдня). Втім, вже критика позитивно відгукнулася на зоровий образ вистави, відзначаючи свіжість та колорит палітри «Отелло».

І. Ваніна у монографії «Шекспір на українській сцені»⁴³ зазначає, що у повоєнне десятиліття постановки «Отелло» з'явилися також на сценах Хмельницького театру ім. М. Старицького і Сумського театру ім. М. Щепкіна. Припускаємо, що учень Леся Курбаса Микола Станіславський у Хмельницькому звернувся до цього твору у 1952 році під впливом вистави колишніх колег по театру «Березіль».

Здійснена О. Глаголіним вистава безпосередньо підготувала труп і харківських глядачів до втіленої чотири роки потому, вже за нових суспільних умов, вершини шекспірівського репертуару – «Гамлета» в постановці Бенедікта Норда. Прикметно, що в тій виставі частково були задіяні сили з постановки «Отелло» (художником знову був В. Греченко, Клавдія грав Л. Сердюк, Полонія – Д. Антонович, Гертруда – Н. Герасимова, Копача – Г. Сичук). Образ Гамлета втілював Ярослав Геляс, який

⁴³ Ваніна І. Цит. вид. С. 88.

протягом 1950–1960-х років дуже часто змушений був змінювати театральну «прописку», актор, який, за дивовижним збігом обставин, у львівському «Гамлеті» 1943 року грав другого копача.

Вже 1957 року постановку трагедії «Гамлет» здійснив у Львівському академічному українському драматичному театрі ім. М. Заньковецької учень Леся Курбаса Борис Тягно. У тексті кандидатської дисертації М. Гарбузюк так характеризувала виставу та виконавця центральної ролі: «Гамлет О. Гая був справжнім утіленням "шістдесятників" – філософ, романтик, воїн. Головна думка вистави, цілком вписуючись у парадигму постсталіністської радянської ідеології, несла в собі гуманістичний потенціал: людина як найвища цінність світу»⁴⁴.

Третьою шекспірівською постановкою періоду відлиги у провідному театрі України стала вистава Київського театру ім. І. Франка «Король Лір» (1959) Володимира Оглобліна. У ній також відбилася спадкоємність ідей Леся Курбаса. Мар'ян Крушельницький постав у ролі Ліра, Дмитро Милютенко – Блазня. Сценографом вистави був Вадим Меллер. Сміливою новацією в рамках театру радянського періоду стало трагікомічне, навіть із застосуванням елементів методу перетворення трактування образу Ліра. Справедливості заради слід зазначити, що київська вистава стала другим втіленням цієї трагедії в українському театрі. Історично першою була вистава Рівненського обласного музично-драматичного театру (1956).

Висновки.

Встановлено, що вистава «Отелло» режисера О. Глаголіна у Харківському театрі ім. Т. Г. Шевченка (1952) незаслужено обійдена увагою українського театрознавства, зокрема, тим його розділом, який системно займається вивченням сценічної шекспіріани в Україні. Вистава постала до життя у продовження значної зацікавленості саме цією трагедією В. Шекспіра українським театром 1920–1940-х років (постановки О. Загарова у львівському Театрі «Української Бесіди», П. Саксаганського в Театрі ім.

⁴⁴ Гарбузюк М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2007. С. 12.

III. Шекспірівський дискурс

М. Заньковецької (мандрівного періоду), І. Юхименка в театрах Одеси, Харкова, Чернівців).

Разом із тим, вистава «Отелло» О. Глаголіна виявилася кращою серед здійснених за цим твором В. Шекспіра у 1940–1950-і. Зокрема, виокремлює виставу шевченківців факт творчої сміливості очолюваної не головним режисером театру, а режисером-постановником творчої групи вистави. Адже серед молодих акторів, які працювали у виставі, не було одностайності щодо обрання цього «класово чужинного» матеріалу у тридцятиріччя театру. О. Глаголін спрямував колектив не в бік «класового» погляду на конфлікт у драмі про темношкірого серед білолицих. Його з художником В. Греченком «Отелло» був виставою зі смаком, без зловживання «екзотикою». В українській шекспіріані цей «Отелло» був водночас і психологічною, і підкреслено театральною виставою (пантомімічний образ Блазня мавра, танцювальний дивертисмент, цікаве сполучення шекспірівської драми з наживо виконаною оркестром театру музикою з опери Дж. Верді).

Крім того, прикметно, що вистава за еталонним твором світової класики згуртувала навколо режисерського задуму колишніх березільців (в першу чергу, Д. Антонович, Ф. Радчук, Л. Сердюк, С. Федорцева, а також І. Костюченко, М. Кононенко, М. Савченко, Ю. Фоміна), більшість з яких мали двадцятирічної давнини досвід участі або перегляду вистави «Макбет» Леся Курбаса. Асистентом режисера в роботі над «Отелло» був актор-березілець С. Ходкевич. О. Глаголін здійснив виставу за перекладом І. Стешенко, колишньої акторки театру «Березіль». Цей переклад відповідав прагненню режисера позбавити виставу декламаційності, що свідчило про бажання наблизити текст світового класика до сучасності. З відгуків про виставу стає очевидним, що підхід О. Глаголіна до постановки вирізнявся відчутним акцентом на педагогічній роботі з актором. Також важливо, що акторський ансамбль учнів Л. Курбаса і в 1950-і рр. продовжував послуговуватися березільськими законами виразності, такими як ощадливість, тримання перспективи образу, показу фрагменту замість цілого, приборкання емоції.

Частина з акторів вистави «Отелло» використали набутий у шекспірівській виставі досвід у наступній постановці – в «Гамлеті» Б. Норда (1956). До того ж, в обох

виставах художником був В. Греченко, який прагнув не лише передати в костюмах і декорації історичний антураж, але й розкрити у сценографії настроєвий діапазон твору.

Список літератури:

- Боньковська О. Львівський театр Товариства «Українська бесіда»: 1915–1924. Львів : Літопис, 2003. 342 с.
- Ваніна І. Шекспір на українській сцені. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва. 1958. 180 с.
- Вербицький П., Розенберг О. «Отелло». *Соціалістична Харківщина*. 1952. 8 черв.
- Гавриленко В. Шекспировский спектакль. «Отелло» В. Шекспира в театре им. Т. Г. Шевченко. *Красное знамя*. 1952. 30 авг.
- Гайдай И. Даниил Исидорович Антонович – народный артист СССР. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. 59 с.
- Гарбузок М. Сценічні прочитання трагедії «Гамлет» В. Шекспіра у Львівських театрах (1796–1997 рр.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.02. Київ, 2007. 18 с.
- Горбенко А. Г. Харківський театр ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Мистецтво, 1979. 200 с.
- Дорофеева О. Глаголін-Гусев Олексій Борисович. *Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. 1917–2017. До 100-річчя від дня заснування : мала енциклопедія. У 2 т.* Харків : «Водний спектр Джі-Ем-Пі», 2017. Т. 2. : Театральне мистецтво. Загальноуніверситетські кафедри і підрозділи. С. 170–171.
- Єрмакова Н. Березільська культура: історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ : Фенікс, 2012. 512 с.
- З Постанови ЦК КП(б)У «Про репертуар драматичних та оперних театрів УРСР. Заходи щодо його поліпшення» (1946 р., жовтня 12). *Наскрізний зріз української історії від найдавніших часів до сьогодення. History. Твоя електронна бібліотека*. URL: <https://uahistory.co/book/xrestomatia/693.html>.
- Маяк Йосип. На українській сцені. Київ, 1971. 104 с.
- Нариси з історії театального мистецтва України ХХ століття / Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.
- Попова Л. Г. Олександр Сердюк. Київ : Мистецтво, 1979. 128 с.
- Протокол засідання Художньої ради Харківського театру ім. Т. Г. Шевченка. 1952. 15 трав. *Архів театру*. 20 с.
- Український театр ХХ століття: Антологія вистав / За ред. М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. 944 с.
- Фоміна Ю. Актор – громадянин. *Вечірній Харків*. 1980. 12 бер.

References:

- Bonkovska O. Lvivskiy teatr Tovarystva «Ukrainska besida»: 1915–1924. Lviv : Litopys, 2003. 342 s.
- Vanina I. Shekspir na ukrainskii stseni. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva. 1958. 180 s.

III. Шекспірівський дискурс

Verbytskyi P., Rozenberh O. «Otello». *Sotsialistychna Kharkivshchyna*. 1952. 8 cherv.

Gavrilenko V. Shekspirovskiy spektakl. «Otello» V. Shekspira v teatre im. T. G. Shevchenko. Krasnoe znamya. 1952. 30 avg.

Gayday I. Daniil Isidorovich Antonovich – narodnyiy artist SSSR. Kyiv : Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSR, 1960. 59 s.

Harbuziuk M. Stsenichni prochytannia trahedii «Hamlet» V. Shekspira u Lvivskykh teatrakh (1796–1997 rr.) : avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva : 17.00.02. Kyiv, 2007. 18 s.

Horbenko A. H. Kharkivskiy teatr im. T. H. Shevchenka. Kyiv : Mystetstvo, 1979. 200 s.

Dorofieieva O. Hlaholin-Husiev Oleksii Borysovyeh. *Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv imeni I. P. Kotliarevskoho. 1917–2017. Do 100-richchia vid dnia zasnuvannia : mala entsyklopediia. U 2 t.* Kharkiv : «Vodnyi spektr Dzhi-Em-Pi», 2017. T. 2. : Teatralne mystetstvo. Zahalnouniversytetski kafedry i pidrozdily. S. 170–171.

Yermakova N. Berezilska kultura: istoriia, dosvid; Instytut problem suchasnoho mystetstva Natsionalnoi akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv : Feniks, 2012. 512 s.

Z Postanovy TsK KP(b)U «Pro repertuar dramatychnykh ta opernykh teatriv URSR. Zakhody shchodo yoho polipshennia» (1946 p., zhovtnia 12). *Naskriznyi zriz ukraïnskoi istorii vid naidavnishykh chasiv do sohodennia. History. Tvoia elektronna biblioteka*. URL: <https://uahistory.co/book/xrestomatia/693.html>.

Maiak Yosyp. Na ukrainskii stseni. Kyiv, 1971. 104 s.

Narysy z istorii teatralnoho mystetstva Ukrainy XX stolittia / Redkol.: V. Sydorenko (holova) ta in. Kyiv : Intertekhnolohiia, 2006. 1054 s.

Popova L. H. Oleksandr Serdiuk. Kyiv : Mystetstvo, 1979. 128 s.

Protokol zasidannia Khudozhnoi rady Kharkivskoho teatru im.

T. H. Shevchenka. 1952. 15 trav. *Arkhiv teatru*. 20 c.

Ukrainskyi teatr XX stolittia: Antolohiia vystav / Za red. M. Hrynshynoi. Kyiv : Feniks, 2012. 944 s.

Fomina Yu. Aktor – hromadianyn. Vechirmii Kharkiv. 1980. 12 ber.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-6

УДК: 821.111Шек (37)

ORCID: orcid.org/0000-0003-2551-9813

Дейнека Світлана
(Київ)

Художня репрезентація феномену лімінальності в римській п'єсі Вільяма Шекспіра «Коріолан»

У статті римська п'єса В. Шекспіра «Коріолан» розглядається крізь призму теорії лімінальності, зокрема, аналізуються зображені в ній лімінальні стани й простори. До римських п'єс більшість дослідників відносять також трагедії «Юлій Цезар», «Антоній і Клеопатра», сюжети яких ґрунтуються на історіографічних працях античності. Саме в цих драматичних творах, героями яких виступають реальні історичні персони, зустрічаємо доволі розлогий перелік проявів лімінальності.

Під лімінальністю розуміють «пороговість», перехідність, зміну статусу, трансформацію, що характеризуються втратою ієрархії й набуттям нових рис, нового соціального рівня. Однією з найцікавіших в аспекті лімінальності є трагедія «Коріолан», персонажі якої переживають лімінальні стани, опиняються у зовнішніх та внутрішніх лімінальних просторах, що і стало об'єктом дослідження у цій літературознавчій розвідці.

Автор статті вводить до наукового обігу такі нові термінологічні поняття, як лімінальні відносини (стосунки) та маятник лімінальності. Під лімінальними відносинами пропонується мати на увазі специфічний вид стосунків між людьми (персонажами), що характеризується алогічністю і невизначеністю. Для реципієнтів художнього твору такі стосунки залишаються не до кінця зрозумілими, що відкриває простір для розмислів та інтерпретацій, створюючи перспективу проактивного (діалогічного) сприйняття. Маятником лімінальності називаємо такий різновид

IV. Свіжий погляд на давні тексти

змін або трансформацій у міжособистісних стосунках, який характеризується неодноразовим переходом людей (персонажів) з однієї позиції на іншу та подальшим поверненням з наступної на попередню. Такі коливання можуть супроводжувати лімінальні відносини, що яскраво представлено в трагічній історії життя римського полководця Кая Марція Коріолана, якою її представив у своїй п'єсі Вільям Шекспір.

Ключові слова: Шекспір, римська п'єса, «Коріолан», лімінальність, лімінальний стан, лімінальний простір, лімінальна персона, лімінальні стосунки, маятник лімінальності, вигнання, ідентичність.

В останні десятиліття у вітчизняному та зарубіжному літературознавстві сформувалося чимало нових напрямків досліджень, що характеризуються міждисциплінарністю. Вони надзвичайно актуальні в аспекті осягнення таких феноменів, як травма, пам'ять, гендер тощо, та уможливають перепрочитання класичних текстів під новими кутами зору. Прикладом цієї тенденції може служити імплементація у шекспірознавчий дискурс здобутків теорії лімінальності, яка розробляється антропологами, соціологами, психологами.

Результатом такого збагачення дослідницького інструментарію стало вивчення творів Барда крізь призму лімінальності. В цьому контексті заслуговують на особливу увагу римські п'єси Вільяма Шекспіра, до яких більшість науковців відносять такі трагедії, як «Тіт Андронік» (1590–1593), «Юлій Цезар» (1599–1600), «Антоній та Клеопатра» (1606–1607), «Коріолан» (1607–1608). Об'єднані наявністю історичних сюжетних першоджерел та часопросторовими параметрами, що вписуються в історію Давнього Риму, вони мають низку характерних рис: спільні образи, метафори, риторичні фігури, акцентування на політичному й ідеологічному значенні Риму, концепт римськості й «римські цінності», дискурс влади і оригінальне поєднання історичного та трагічного модусів у художньому просторі¹.

¹ Детальніше про характеристику римських п'єс як специфічного жанрового різновиду Шекспірівської трагедії див. Борискіна К. Римські п'єси В. Шекспіра як об'єкт літературознавчої аналітики: наукові здобутки і перспективи. *Тези XIX Міжнародної*

Яскравим прикладом є, зокрема, трагедія «Коріолан», в якій представлено низку лімінальних ситуацій, а її персонажі переживають різноманітні лімінальні стани.

Поняття «лімінальність» уперше використав французький етнограф Арнольд ван Геннеп у книзі «Обряди переходу», 1909 р.² Згодом, вже у 1960-х роках, британський антрополог Віктор Тернер розвинув цю концепцію у своїх численних наукових працях³. Особливості застосування цього поняття в релігієзнавстві, соціології та інших сферах були детально окреслені Бйорнатом Томасеном, який структурував декілька типів лімінальних вимірів⁴. Явище лімінальності у сучасному англomовному поетичному дискурсі стало об'єктом наукових пошуків української лінгвістки Катерини Лисової⁵

Теорію лімінальності на матеріалі сучасної української драматургії розробляє літературознавиця Жанна Бортнік, у полі наукового інтересу якої перебуває літературно-театральний процес і ті трансформації на рівні драматичних жанрів, які корелюють з естетикою лімінальності⁶.

Лімінальність у художніх текстах ренесансних митців, зокрема у п'єсах Вільяма Шекспіра, неодноразово привертала до себе увагу як театрознавців, так і літературознавців.

наукової конференції молодих науковців [“Наука і вища освіта”], (21–22 квітня 2011 р.), Класичний приватний університет. Запоріжжя : КПУ, 2011. Т. 3. С. 9.

² Van Gennep A. The Rites of Passage. Translated by M. B. Vizedomand G. L. Caffee. Chicago : University of Chicago Press, 1960.

³ Див., зокрема: Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-structure. Hawthorne, NY : Aldine, 1995.

⁴ Thomassen B. The Uses and Meanings of Liminality. *International Political Anthropology*. 2009. V. 2. No. 1, P. 5–27.

⁵ Лисова К. Лінгвальні засоби вираження лімінального часу та простору в сучасній англomовній поезії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер.: Філологія. 2016. № 21. Том 2. С. 70–72.

⁶ Бортнік Ж. Театральність сучасної монодрами: психологічний і поетологічний аспекти. *Сучасні літературознавчі студії. Літературні виміри видовищних форм культури*: збірник наукових праць КНЛУ. 2017. № 14. С. 80–94.
URL: http://irbisnbu.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbu/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_; Бортнік Ж. Особливості реценції трагедії Шекспіра «Отелло» в сучасному українському театрі (на прикладі вистави «Отелло/Україна/Facebook»). *Ренесансні студії*. Видавничий дім «Гельветика». 2021. Вип. 33–34. С. 107–118; Бортнік Ж. Жанрові лімінальні трансформації в сучасній українській драмі. *Волинь філологічна: текст і контекст*. 2022. № 34. С. 169–180.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

«Пороговість» у сценічних репрезентаціях творів Шекспіра стала об'єктом кількох театрознавчих дисертацій. Так, Розалінд Лайонс, на основі досліджень, проведених у лондонському театрі «Глобус», описала особливості репрезентації амбівалентності лімінальних ситуацій у сценічних постановках Шекспіра⁷, а Бен Хаворт проаналізував «матеріальні й метафоричні репрезентації реальних фізико-географічних просторів, використаних Бардом, показуючи, як той змальовував їхнє тогочасне культурне значення»⁸.

У сучасних філологічних дисертаціях і публікаціях висвітлюються здебільшого лише деякі аспекти лімінальності в окремих п'єсах Шекспіра. Шекспірознавиці Сара Льюїс та Емма Віпдей, приміром, аналізують особливості зображення звуку, лімінального простору й часу у головних сценах «Макбета» і «Отелло»⁹, а К. Вурал Озбей виявляє відмінності лімінальності у шекспірівських творах різних жанрів¹⁰. Індійський науковець Метью Раїсун вивчає особливості змалювання образів героїв «Гамлета» у світлі теорії лімінальності, зокрема «прелімінальні, лімінальні та постлімінальні фази розвитку персонажів, як тимчасові, так і постійні»¹¹. Пакистанські дослідниці Сара Сієд Казмі та Еша тір Раазія у постмодерній перспективі розглядають пороговість і гендерну мінливість, що представлені у п'єсах «Два веронці», «Венеційський купець», «Цимбелін» та ін.¹².

⁷ Lyons R. Representing Ambiguity: Liminality And Transformation In Shakespearean Theatre: A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Anglia Ruskin University, 2016. 163 p.

⁸ Haworth B. Setting the Scene: Shakespeare's Liminal Spaces And the Contestation of Authority: A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Nottingham Trent University, 2021. P. 5.

⁹ Lewis S., Whipday E.. Sounding Offstage Worlds: Experiencing Liminal Space and Time in "Macbeth" and "Othello". *Shakespeare*. 2019. Vol. 15. No. 3. P. 272–282.

¹⁰ Vural Özbey K. Liminality In Shakespeare's "As You Like It", "Hamlet" and "Troilus and Cressida": Ph.D. Dissertation. Ankara, 2021. 338 p.

¹¹ Mathew R. Betwixt and Between: Liminality in William Shakespeare's Hamlet. URL: https://www.academia.edu/76612765/Betwixt_and_Between_Liminality_in_William_Shakespeares_Hamlet. P. 131.

¹² Syed Kazmi S., Raaziah E. tir. Liminality and Gender Fluidity in Shakespearean Dramaturgy: A Postmodern Perspective. *Journal of European Studies*. 2022. V. 38. No. 2. P. 64–74.

Едвард Беррі в контексті теорії лімінальності аналізує шекспірівські комедії¹³, а Жанг Хан – трагікомедії¹⁴.

До осмислення специфіки розуміння лімінальних станів у добу Відродження звертається Кей МакЛелланд, яка досліджує проблему насилля у творах Едмунда Спенсера і Вільяма Шекспіра, приділяючи особливу увагу художній репрезентації «підліткового віку, статі, сексуальності, психічного стану та фізичних вад»¹⁵.

Проте, римські п'єси Вільяма Шекспіра під окресленим кутом зору ще не вивчалися. Саме це й зумовило вибір теми цієї публікації, що фокусується на п'єсі «Коріолан», в художньому просторі якої наявні надзвичайно оригінальні прояви феномену лімінальності.

Мета статті полягає у тому, щоб з'ясувати специфіку зображення лімінальних станів і лімінальних просторів у трагедії В. Шекспіра «Коріолан», а також окреслити трансформацію особистісної ідентичності ключових персонажів твору.

Виклад основного матеріалу. Перш ніж розпочати аналіз художньої репрезентації феномену лімінальності в конкретному літературному творі, доцільно коротко окреслити семантику понять і термінів, які використовуються науковцями, що долучилися до розробки теорії лімінальності.

Понад століття тому, у далекому 1909 році, автор поняття «лімінальність» Арнольд ван Геннеп, про якого йшлося вище, у праці «Обряди переходу» виокремив три стадії лімінальності:

- прелімінарні практики або обряди відділення (наприклад, церемонії поховання),
- лімінарні або проміжні обряди (такі як вагітність, заручини, ініціація, усиновлення тощо),

¹³ Berry E. Rites Of Passage. From Shakespeare's Comic Rites, Cambridge : Cambridge UP, 1984.

¹⁴ Zhang H. Liminality, Mobility, and Identity in Shakespeare's Late Romances. *Journal of Literature and Art Studies*. 2021. V. 11. No. 6. P. 431–438.

¹⁵ McLelland K. Violent Liminalities in Early Modern Culture. *Inhabiting Contested Thresholds*. New York and London : Routledge, 2022. P. 3.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

- постлімінарні обряди або обряди включення, приєднання/інкорпорації (скажімо, весільні церемонії)¹⁶.

В контексті цього дослідження особливий інтерес викликає друга стадія – власне лімінальна фаза. Лімінальні стани, простори, явища знаходять своє відображення у художній літературі: завдяки поетам, письменникам і драматургам, читач може зануритися у переживання героїв, відчувати їхні емоції, разом з ними досягти катарсису, отримати певний емоційний досвід, близький до того, який набуває, скажімо, лімінар-протагоніст. Цікавою є думка Бйорна Томассена, який пише, що «лімінальні досвіди можуть бути штучно сформовані, скажімо, у ритуалах, або вони можуть просто трапитися без попереднього планування, як, наприклад, природні катаклізми»¹⁷. Він також додає, що «можна зауважити, що саме це роблять деякі художники або письменники»¹⁸. Йдеться про створення такого художнього світу, у якому митець формує уявну реальність, що веде до своєрідного «пограничного» існування.

Лімінальна персона опиняється у межовому стані та просторі, що призводить до зовнішніх та внутрішніх трансформацій. Важливою ознакою є втрата певних якостей під час перебування у стані лімінальності, а найважливішою особливістю виходу з лімінального стану є набуття нового соціального статусу. На думку Віктора Тернера, «лімінальні істоти перебувають ні тут, ні там, ні те ні се, вони – в проміжку між станами»¹⁹.

Лімінальний стан сповнений протиріч, він «вважається чи не єдиним із найбільш суперечливих та неосяжних станів, у яких може перебувати людина»²⁰. Тобто, як бачимо, втрачається не лише певна структура, змінюється система, але й трансформується уявлення про неї. Перебуваючи «на межі», індивід, безсумнівно, мислить, реагує, сприймає все,

¹⁶ Van Gennep A. Op. cit.

¹⁷ Thomassen B. Op. cit. P. 18.

¹⁸ Ibid.

¹⁹ Turner V. Op. cit. P. 359.

²⁰ Лисова К. Цит. вид. С. 71.

що відбувається довкола, абсолютно інакше²¹. Лімінальний простір відрізняється невизначеністю, це – «пограничні та витіснені на периферію (маргінальні) зони людського існування, які не можна охарактеризувати певними соціально-територіальними, суто соціальними, культурними, політичними, гендерними національними та іншими особливостями»²².

Розглянемо матеріальні та ментально-психологічні атрибути лімінальності у тексті трагедії Вільяма Шекспіра «Коріолан» (1607–1608). Цей твір, сюжет якого генетично укорінений в «Порівняльних життєписах» Плутарха, неодноразово потрапляв у поле зору українських літературознавців, про що свідчать праці Ксенії Борискіної²³, Тетяни Михед²⁴, Наталії Торкут²⁵. Оригінальні дослідницькі спостереження над специфікою структурування художнього образу протагоніста створюють надійне підґрунтя для осмислення ролі лімінальних станів у формуванні характеру Коріолана. Головний герой п'єси Кай Марцій, котрий здобув для Риму численні перемоги на полі бою, отримав друге ім'я Коріолан, підкоривши Коріюли, місто вольсків, які напали на римлян. Після повернення в Рим, йому пропонують стати консулом, але, внаслідок політичних інтриг народних трибунів, які підбурюють плебс, Кай Марцій зазнає політичного фіаско: його проголошують ворогом і виганяють з міста. Ображений, принижений, він йде у табір вольсків і готується разом із ними напасти на Рим. Біля брами – входу до міста, Коріолана зустрічають члени його родини і, під впливом палкої промови своєї матері, він вимушений відмовитися від плану помсти. Вольски сприймають таке рішення як зраду і підступно його вбивають.

²¹ Van Gennepe A. Op. cit.

²² Лисова К. Цит. вид. С. 71.

²³ Борискіна К. Цит. вид.

²⁴ Михед Т. Квантизація топосу «exile/banishment» у художньому просторі трагедій Вільяма Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2016. Вип. 25–26. С. 3–16.

²⁵ Торкут Н. Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2016. Вип. 25–26. С. 159–193.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Цей персонаж неодноразово опиняється у лімінальному стані. Після того, як йому вдається підкорити Коріюли, його починають називати Коріюланом: «*За те, що Марцій звершив подвиг ратний / Під Коріюлами, хай він віднині / На радість армій наших зветься так: / КОРІУЛАН! КАЙ МАРЦІЙ КОРІУЛАН!*»²⁶. Таким чином, протагоніст набуває нового соціального статусу. У класичний період давньої римської історії чоловічі імена, як правило, склалися із трьох (або чотирьох) частин: преномена (особистого імені), номена (спадкового родового імені), когномена (прізвиська, а пізніше – спадкового сімейного імені), агномена (другого прізвиська). Когномени могли означати походження роду, риси характеру, особливості зовнішності або пам'ятні події²⁷. Автор «Паралельних життєписів» Плутарх коротко проаналізував значення усіх імен Коріюлана: «звідси ясно видно, що його ім'я було Кай; друге ім'я, Марцій, було спільне для сімейства, чи роду; третє, яке він опісля прийняв, знаменує або подвиг, або вигляд, або вдачу, або відмінні властивості»²⁸. Тож, здобувши когномен «Коріюлан» за перемогу над містом Коріюли, Кай Марцій переходить на вищий щабель римського соціуму, здобуває ще більше слави й визнання, поваги і вищого статусу.

Наступним прикладом межового стану може служити ситуація, коли воїн Кай Марцій Коріюлан має пройти певну зовнішню і внутрішню трансформацію, щоб стати консулом. Згідно з інформацією, яку пропонує давньогрецький історик Плутарх, «у той час існував звичай, щоб той, хто домагається влади, звертався безпосередньо до громадян і брав кожного з них за руку; він мав ходити по площі в одній лише тозі (без нижнього одягу – туніки), що мало б надати його вигляду більшої смиренності і дозволяло б тому, у кого були рубці

²⁶ Шекспір В. Коріюлан. / Перекл Дмитро Павличко. *Шекспір В. Твори в шести томах.* Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 552.

²⁷ Cethin M. Names and Naming Practices of Regal and Republican Rome.
URL: <https://web.archive.org/web/20090424070511/http://heraldry.sca.org/laurel/names/roman/>.

²⁸ Plutarch's Lives. With an English Translation by Bernadotte Perrin. Alcibiades and Coriolanus. Lysander and Sulla. In eleven volumes. London : William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1959. V. IV. P. 143.

від ран, продемонструвати їх як явні ознаки своєї хоробрості»²⁹.

Ця традиція просити голосів у плебеїв, показувати їм свої рани, розповідати про подвиги була для Кая Марція принизливою, про що він прямо заявляє Мененію: *«Я вас благаю, / Звільніть мене від звичаю старого, / Не можу я на площі голим стати, / Показувати рани темним людям, / Щоб мати їх підтримку»*³⁰. До того ж, він мав вбратися у одяг, що не відповідав статусу славетного воїна, котрим був Коріюлан. Переборовши у собі це огидне приниження, він дотримується звичая: *«От він іде в одезі упокорення ...»*³¹. Як бачимо, для протагоніста цей стан рівносильний смерті, чого він не приховує: *«Солодкі голоси! / О, краще вмерти, ніж просить в народу / Зароблену хвалу і нагороду. / Чого ж я одягнув жebraцькі лахи / І визнання благаю в бідолахи? / Бо звичай так велить, до цього кличе!»*³².

Лімінальний стан переживає головний герой і тоді, коли залишає Рим і стає вигнанцем. Ця ситуація є найбільш складною у психологічному плані, адже персоналістична ідентичність Коріюлана вибудовувалася на концепті римськості як вищої чесноти для громадянина і воїна. Чисельні рани Коріюлан отримав саме захищаючи те, що було для нього найвищою цінністю, – Рим. Тож, коли плебс, підбурюваний підступними трибунами, Сіцінієм Велутом і Юнієм Брутом, позбавляє його права бути римлянином, Коріюлан переживає стан внутрішнього катастрофізму. Своєрідним психологічним захистом для протагоніста, наріжними каменями ідентичності якого є його римськість і його військова відвага³³, стають слова: *«Не ви – мене, а я вас проганяю! / Лишайтеся без свого оборонця...»*³⁴. Він відчуває ненависть до рідного міста, до його мешканців, які не відповідають його уявленням про чесноти римлянина:

²⁹ Plutarch's Lives Op. cit. P. 149.

³⁰ Шекспір В. Цит. вид. С. 567.

³¹ Там само. С. 569.

³² Там само. С. 571.

³³ Детальніше про це див.: Торкут Н. М. Цит. вид. С. 159–193.

³⁴ Шекспір В. Цит. вид. С. 598.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

«Ненавиджу те місто, де вродився»³⁵. Він прямує до табору вольсків щоб помститися римлянам. При цьому Коріолан, по суті, відмовляється (хоча й вимушено) від того, що було стрижнем його самоідентифікації.

Вже у новому статусі, як очільник війська вольсків (своїх колишніх ворогів), Коріолан приходить під брами Риму з наміром помститися мешканцям рідного міста, які нанесли йому смертельну образу. На думку української шекспірознавиці Наталії Торкут, «таке відторгнення усталених суспільних конвенцій, вихід людини із соціального середовища та розрив індивідуальних зв'язків виводять її за межі звичної системи координат»³⁶. У цьому епізоді протагоніст постає як людина, що свідомо змінила власну ідентичність: приєднавшись до війська Авфідія і очоливши похід проти Риму, він фактично став вольском, принаймні, в очах оточуючих. Саме про це йдеться у словах Волумнії, матері Коріолана: «Цей чоловік нікчемний / Прийшов на світ від вольски, не від мене, / Його дружина в Коріолах, схоже / На нього це хлоп'ятко випадково»³⁷.

Образливі для Коріолана метафори, які лунають із вуст його рідної матері, чий авторитет і високий статус завжди були для героя незаперечними, спонукають його замислитись над тим, ким він є тепер, у своїй новій ролі. По суті, він знову переживає кризу ідентичності, але на цей час не римської, а нової ідентичності, сформованої його ображеним самолюбством і переходом у табір вольсків. Виходом із лімінального стану, зумовленого потребою повернення до своєї первинної ідентичності римлянина і сина своєї матері, постає рішення Коріолана запобігти руйнуванню Риму, зупинити вольсків і укласти мир між двома ворогуючими сторонами.

Як бачимо, у п'єсі Кай Марцій Коріолан переживає декілька лімінальних станів (набуття когномену, процедура балотування на посаду консула, вигнання з Риму,

³⁵ Там само. С. 569.

³⁶ Торкут Н. М. Цит. вид. С. 165.

³⁷ Шекспір В. Цит. вид. С. 632.

приєднання до вольсків та відмова від задуму розгромити Рим). Таким чином, Шекспір показує усю складність внутрішнього конфлікту героя, що набуває вимірів психологічної катастрофи. Перед нами не лише зовнішній конфлікт між протагоністом і його оточенням, але й зображення декількох модифікацій лімінального стану, який спричинює суттєві зрушення у просторі персональної ідентичності героя.

Шекспір змальовує свого героя як надзвичайно складний тип особистості, якому притаманні, з одного боку, рішучість, сила волі, любов до Батьківщини, сильне прагнення відновити справедливість, а з іншого – гіпертрофоване честолюбство, яке породжує прагнення помститися кривдникам за будь-яку ціну.

Лімінальний простір у трагедії «Коріолан» має два виміри: зовнішній та внутрішній. Прикладом зовнішнього лімінального простору можуть служити міста Рим, Коріоли, а також Капітолій, дім Авфідія та ін. Зовнішнім можна назвати також простір комунікації воїна Коріолана та народу, якщо плебс часто змінює свої погляди, то Кай Марцій, принаймні до вигнання, зберігає твердість та вірність своїм принципам: «... *щохвилини / Ви змінюєте думку – благородним / Звете того, кого ще так недавно / Ненавиділи, підляком – того, / Кого любили*»³⁸. Чужим для головного героя є й простір політики: йому бракує дипломатичності, він надто відвертий і висловлює свої думки досить різко, називаючи городян «псами нікчемними», «тварюками», «зухвалим бидлом», «бридотниками» тощо³⁹.

Щодо внутрішнього лімінального простору, то тут можна виокремити інтимно-психологічний простір самоідентифікації Коріолана і простір його стосунків з найближчим оточенням. Світ, який з дитинства оточував протагоніста і сприймався ним як втілення ідеалу, стає для нього ворожим: «*Рідне місто / Через нікчемність вашу*

³⁸ Там само. С. 534.

³⁹ Там само. С. 533.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

зневажаю. / Стаю до нього спиною. Існує / Світ ще й за межами його»⁴⁰.

Лімінальність проявляється і у стосунках Кориолана, який очолив похід вольсків на Рим, з його матір'ю Волумнією, другом Мененієм Агриппою, дружиною та сином. Приміром, Волумнія, яка виховувала Кая Марція мужнім, хоробрим, безстрашним воїном, не бачить виправдання його зраді, що руйнує весь її материнський світ, де для сина-зрадника немає місця: *«Тобі, мій сину, доведеться перше, / Ніж нападати на свою вітчизну, / Катівською ногою наступити / На лоно матері, що привела / Тебе на світ!»⁴¹*. Тож, якщо сам Кориолан проходить всі стадії лімінальності на різних рівнях, то Волумнія, внаслідок того, що син дослухався до її прохань, на постлімінальну стадію (відмова від сина і, відповідно, від статусу матері) не виходить.

У трагедії також знаходимо певні деталі, які є ілюстрацією лімінальності у стосунках між Кориоланом та його дружиною Віргілією, а також їхнім сином. Віргілія, на відміну від Волумнії, по-іншому ставиться до бойових звитяг свого чоловіка, вона дуже боїться за його життя, боїться говорити про поранення: *«О, горе! / Скривавлене чоло! Не треба крові!»*, боїться Авфідія: *«О небеса! Рятуйте мого мужа / від лютого Авфідія!»⁴²*. Віргілія воліє залишатися вдома аж до кінця війни, вона забороняє собі розваги, ставить життя на паузу, таким чином, затримуючись на другій, власне лімінальній фазі: *«Не вийду за поріг, доки мій господар не повернеться з війни»⁴³*. Але, коли потрібно було йти до Кориолана й переконати його не нападати, вона вирушає до табору вольсків разом із Волумнією, малим Марцієм, подругою Валерією і почтом. Віргілія розуміє, як вигнання вплинуло на її чоловіка: *«Страждання / Змінило нас, тому ти так говориш»⁴⁴*. При цьому вона підтримує Волумнію, що на всіх них чекає велика біда: *«Наступиш ти*

⁴⁰ Там само. С. 598.

⁴¹ Там само. С. 630.

⁴² Там само. С. 540.

⁴³ Там само. С. 541.

⁴⁴ Там само. С. 627.

й на мене, / Бо я оце дитятко народила, / Щоб зберегти твоє ім'я в нащадках»⁴⁵.

Малий Марцій у п'есі з'являється нечасто, хоча його роль – підкреслити войовничий і незламний характер Кая Марція, адже син успадкував батькову натуру: *«його більше тягне до мечів та до барабанів, ніж до навчання»⁴⁶*, а в той момент, коли Коріолана просять відмовитися від помсти римлянам, хлопчик говорить: *«Але мене він не розтопче, / Бо я втечу, а потім буду битись, / Як виросту»⁴⁷*. Лімінальність у взаємовідносинах між ними полягає у тому, що саме малий Марцій є ніби продовженням свого батька, його маленькою копією, у ньому протагоніст може бачити себе, своє відображення, але у якийсь час він відмовляється від родини, від власного сина, начебто зрікається себе, свого майбутнього, прирікаючи своє славетне ім'я на забуття.

Яскравим прикладом перехідності в п'есі слугує дружба Коріолана з Мененієм Агріппою. До вигнання Кая Марція з Риму їхні приятельські стосунки можна було б назвати взірцевими, адже мудрий Мененій завжди підтримував Коріолана, був йому як рідний батько: *«Мене / Він батьком називав, але що з того?»⁴⁸*. Перша спроба з боку римлян домовитися із Коріоланом, щоб він не нападав на Рим, була невдалою. Тож, згодом із тим же закликком до нього звертається Мененій, який завжди був для Коріолана людиною авторитетною: *«О мій сину, мій дорогий сину! Ти готуєш вогонь для нас, та подивись на мої сльози»⁴⁹*. Втім, Марцій проганяє Мененія, даючи йому листа: *«Оскільки друзями були ми, лист / Я написав тобі, збиравсь послати, / Візьми»⁵⁰*. Авфідієві ж він говорить про своє ставлення до Мененія: *«Авфідію, із римлян всіх найбільше / Любив я цю людину, та, як бачиш...»⁵¹*, або про ставлення Мененія до

⁴⁵ Там само. С. 630.

⁴⁶ Там само. С. 541.

⁴⁷ Там само. С. 630.

⁴⁸ Там само. С. 620.

⁴⁹ Там само. С. 625.

⁵⁰ Там само.

⁵¹ Там само. С. 626.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

себе: *«Любив мене, як батько: більше – він / Обожнював мене»*⁵². Тож, як бачимо, сам Коріолан добре усвідомлює кардинальну зміну у стосунках з Мененієм Агріппою, який в очах вигнанця втрачає статус близької людини та мудрого порадника, і, як наслідок, опиняється поза межами найближчого кола.

Не менш важливими з огляду на лімінальність є й стосунки між Каєм Марцієм та Туллом Авфідієм, адже два полководці ворогуючих народів у певний момент об'єднуються задля вирішення спільного завдання – нападу на Рим. Щоправда, кожен із них переслідує власну мету. Авфідій і до того мріяв захопити Рим із навколишніми територіями, про що свідчать його слова *«Бо я збирався йти, хоч не на Рим, / Але на ваші терени»*⁵³. Марцій же обурений вчинком римлян, своїм вигнанням, прагне помсти: *«Я прийшов / З ненавистю, з жагою відомстити / Всім, хто мене прогнав!»*⁵⁴. Кай Марцій перебуває у невизначеності, він не знає, як відреагує Авфідій, він ризикує життям, прямуючи в будинок ворога, він кидає Авфідієві певний виклик: *«Як ти мене не вб'єш, то будеш дурнем; / Я все життя ненавидів тебе»*⁵⁵. Авфідій завжди бачив у Коріолані ворога, який викликав і ненависть, як очільник ворожого війська, і захоплення, як гідний суперник, і заздрість, як непереможний воїн. При зустрічі з Каєм Марцієм-вигнанцем, Авфідій, вочевидь, притлумлює власну ненависть, а його статус у стосунках із Коріоланом змінюється: вони вже не вороги, а союзники, які воюють проти спільного ворога – Риму.

Після того, як Коріолан полишив свій задум нападати на Рим, ставлення Авфідія до нього знову змінюється: він оголошує Коріолана зрадником і руками змовників вбиває його. Тож, цю ситуацію правомірно називати маятником лімінальності. Під маятником лімінальності пропонується

⁵² Там само. С. 627.

⁵³ Там само. С. 609.

⁵⁴ Там само. С. 608.

⁵⁵ Там само.

розуміти коливання межового стану, вхід у новий лімінальний стан або простір, тимчасовий вихід із нього і повернення до попереднього стану, або ж повторне проходження цього стану. У даному випадку йдеться про біполярний розвиток стосунків і психологічних станів: від непримиренної ворожості до колаборації, від ненависті до приязні, а потім від любові до зради, від дружби до вбивства, від вбивства до скорботи. Показові в цьому сенсі фінальні слова Авфідія, який вважав себе зрадченим, у гніві принизив Коріолана, чим наблизив його трагічну загибель, але потім знову вдався до апологетики: *«Вже минулася ненависть. / Я вбитий горем. Хай зі мною разом / Його піднімуть воїни найкраці. / Жалобний марш заграйте, барабани! / Сталеві списи, вістря опустіть / Додолу! І, хоч досі в Коріолах / Батьки, і вдови, й діти, через нього / Осиротілі, плачуть, – ми повинні / Віддати честь шляхетній цій людині! / Допоможіть!»*⁵⁶. Один крок відділяє Коріолана від бажання захищати Рим (любов) до бажання руйнувати його (ненависть) і знову до бажання його рятувати (любов).

Також доцільним у даному контексті видається використання поняття лімінальні стосунки, або лімінальні відносини, оскільки «межовими» можуть бути не лише персони, стани, простори, час або процеси, але й стосунки, які характеризуються невизначеністю, незрозумілістю, нелогічністю. Саме цей тип стосунків змальовує, на нашу думку, В. Шекспір, репрезентуючи маятник лімінальності через складні взаємини Коріолана і Авфідія.

Висновки. Проведене дослідження дає змогу підсумувати, що лімінальні стани переживають більшість персонажів цієї трагедії, у той чи інший час вони опиняються у різних лімінальних просторах, як зовнішніх, так і внутрішніх. Протагоніст шекспірівської п'єси, Кай Марцій опиняється у пороговому стані неодноразово. За свої військові заслуги перед Римом він отримує когномен Коріолан, змінюючи свій соціальний статус на вищий, потім

⁵⁶ Там само. С. 641.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Його пропонують обрати консулом, що ще більше підкреслює його особливу роль у суспільно-політичному житті Риму. Але політичні маніпуляції народних трибунів призводять до вигнання головного героя з Риму, що спричинює переживання ним чергового лімінального стану. Коли ж ображений Коріолан приєднується до ворожого табору вольсків і планує помститися римлянам, він свідомо відмовляється від римської ідентичності. Згодом слова матері знаходять відлуння в його душі і змушують зупинити наступ на Рим, при цьому герой, який тепер є очільником війська вольсків, знову опиняється у межовому стані.

Перебуваючи у лімінальному стані, герої втрачають набуті раніше суспільні статуси, проходять трансформацію, постають перед новою реальністю, отримують новий досвід.

У п'єсі «Коріолан» наявні два виміри лімінального простору: зовнішній та внутрішній. До зовнішнього виміру відносяться локуси, які відіграють важливу роль у житті персонажів трагедії. Внутрішній вимір лімінального простору значно складніший. Він тісно пов'язаний із інтимно-психологічною самоідентифікацією Коріолана, а також із його взаєминами з іншими дійовими особами. Стосунки протагоніста з іншими персонажами набувають статусу лімінальних тоді, коли між ними втрачається певна ієрархія, або коли ці відносини кардинально змінюються під впливом вирішальних для їхнього життя подій чи явищ. Суттєві зрушення відбуваються також і тоді, коли у когось із персонажів статус стає вищим (визнання, слава, отримання когномену, відкриття нових кар'єрних перспектив), або нижчим (вигнання, осуд, зневага). До того ж, ці стосунки інколи набувають діаметрально протилежної семантики, а згодом повертаються до вихідного положення, що дає змогу говорити про своєрідні коливання, тобто, маятник лімінальності.

Список літератури:

Борискіна К. Римські п'єси В. Шекспіра як об'єкт літературознавчої аналітики: наукові здобутки і перспективи. *Тези XIX Міжнародної наукової*

конференції молодих науковців [“Наука і вища освіта”], (21–22 квітня 2011 р.), Класичний приватний університет. Запоріжжя : КПУ, 2011. Т. 3. С. 9.

Бортнік Ж. Жанрові лімінальні трансформації в сучасній українській драмі. *Волинський філологічний текст і контекст*. 2022. № 34. С. 169–180.

Бортнік Ж. Особливості реценції трагедії Шекспіра «Отелло» в сучасному українському театрі (на прикладі вистави «Отелло/Україна/Facebook»). *Ренесансні студії*. Видавничий дім «Гельветика». 2021. Вип. 33–34. С. 107–118.

Бортнік Ж. Театральність сучасної монодрами: психологічний і поетологічний аспекти. *Сучасні літературознавчі студії. Літературні виміри видовищних форм культури*: збірник наукових праць КНЛУ. 2017. № 14. С. 80–94. URL: http://irbisnbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_

Лисова К. Лінгвальні засоби вираження лімінального часу та простору в сучасній англомовній поезії. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету*. Сер. : Філологія. 2016. № 21. Том 2. С. 70–72.

Михед Т. Квантизація топосу «exile/banishment» у художньому просторі трагедій Вільяма Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2016. Вип. 25–26. С. 3–16.

Торкут Н. Антропокреативний потенціал вигнання: уроки Шекспіра. *Ренесансні студії*. Запоріжжя : КПУ, 2016. Вип. 25–26. С. 159–193.

Шекспір В. Кориолан. / Перекл Дмитро Павличко. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 5. С. 527–641.

Berry E. Rites Of Passage. From Shakespeare's Comic Rites, Cambridge : Cambridge UP, 1984.

Cethin M. Names and Naming Practices of Regal and Republican Rome. URL: <https://web.archive.org/web/20090424070511/http://heraldry.sca.org/laurel/name/s/roman/>.

Haworth B. Setting the Scene: Shakespeare's Liminal Spaces And the Contestation of Authority: A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Nottingham Trent University, 2021. 310 p.

Lewis S., Whipday E. Sounding Offstage Worlds: Experiencing Liminal Space and Time in “Macbeth” and “Othello”. *Shakespeare*. 2019. Vol. 15. No. 3. P. 272–282.

Lyons R. Representing Ambiguity: Liminality And Transformation In Shakespearean Theatre: A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Anglia Ruskin University, 2016. 163 p.

Mathew R. Betwixt and Between: Liminality in William Shakespeare's Hamlet. URL: https://www.academia.edu/76612765/Betwixt_and_Between_Liminality_in_William_Shakespeares_Hamlet.

McLelland K. Violent Liminalities in Early Modern Culture. Inhabiting Contested Thresholds. New York and London : Routledge, 2022.

Plutarch's Lives. With an English Translation by Bernadotte Perrin. Alcibiades and Coriolanus. Lysander and Sulla. In eleven volumes. London : William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1959. V. IV.

Syed Kazmi S., Raaziah E. tir. Liminality and Gender Fluidity in Shakespearean Dramaturgy: A Postmodern Perspective. *Journal of European Studies*. 2022. V. 38. No. 2. P. 64–74.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Thomassen B. The Uses and Meanings of Liminality. *International Political Anthropology*. 2009. V. 2. No. 1, P. 5–27.

Turner V. *The Ritual Process: Structure and Anti-structure*. Hawthorne, NY : Aldine, 1995.

Van Gennep A. *The Rites of Passage*. Translated by M. B. Vizedomand G. L. Caffee. Chicago : University of Chicago Press, 1960.

Vural Özbey K. Liminality In Shakespeare's "As You Like It", "Hamlet" and "Troilus and Cressida": Ph.D. Dissertation. Ankara, 2021. 338 p.

Zhang H. Liminality, Mobility, and Identity in Shakespeare's Late Romances. *Journal of Literature and Art Studies*. 2021. V. 11. No. 6. P. 431–438.

References:

Boryskina K. Rymski piesy V. Shekspira yak ob'iekt literaturoznavchoi analityky: naukovi zdobutky i perspektyvy. *Tezy XIX Mizhnarodnoi naukovoï konferentsii molodykh naukovtsiv* ["Nauka i vyshcha osvita"], (21–22 kvitnia 2011 r.), Klasychnyi pryvatnyi universytet. Zaporizhzhia : KPU, 2011. T. 3. S. 9.

Bortnik Zh. Zhanrovi liminalni transformatsii v suchasniï ukrainiskii dramy. *Volyn filolohichna: tekst i kontekst*. 2022. № 34. S. 169–180.

Bortnik Zh. Osoblyvosti retseptsii trahedii Shekspira «Otello» v suchasnomu ukrainському teatri (na prykladi vystavy «Otello/Ukraina/Facebook»). *Renesansni studii*. Vydavnychnyi dim «Helvetyka». 2021. Vyp. 33–34. S. 107–118.

Bortnik Zh. Teatralnist suchasnoi monodramy: psykhologichnyi i poetolohichnyi aspekty. *Suchasni literaturoznavchi studii. Literaturni vymiry vydovyschchnykh form kultury: zbirnyk naukovykh prats KNLU*. 2017. № 14. S. 80–94. URL: http://irbisnubv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_.

Lysova K. Liminalni zasoby vyrazhennia liminalnoho chasu ta prostoru v suchasniï anhlomovniï poezii. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu*. Ser. : Filolohiia. 2016. № 21. Tom 2. S. 70–72.

Mykhed T. Kvantyzatsiia toposu «exile/banishment» u khudozhniomu prostori trahedii Viliama Shekspira. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : KPU, 2016. Vyp. 25–26. S. 3–16.

Torkut N. Antropokreatyvnyi potentsial vyhnannia: uroky Shekspira. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia : KPU, 2016. Vyp. 25–26. S. 159–193.

Shekspir V. Koriolan / Perekl Dmytro Pavlychko. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1986. T. 5. S. 527–641.

Berry E. *Rites Of Passage*. From Shakespeare's Comic Rites, Cambridge : Cambridge UP, 1984.

Cethin M. Names and Naming Practices of Regal and Republican Rome. URL: <https://web.archive.org/web/20090424070511/http://heraldry.sca.org/laurel/name/s/roman/>.

Haworth B. *Setting the Scene: Shakespeare's Liminal Spaces And the Contestation of Authority: A thesis for the degree of Doctor of Philosophy*. Nottingham Trent University, 2021. 310 p.

Lewis S., Whipday E.. *Sounding Offstage Worlds: Experiencing Liminal Space and Time in "Macbeth" and "Othello"*. *Shakespeare*. 2019. Vol. 15. No. 3. P. 272–282.

Lyons R. Representing Ambiguity: Liminality And Transformation In Shakespearean Theatre: A thesis for the degree of Doctor of Philosophy. Anglia Ruskin University, 2016. 163 p.

Mathew R. Betwixt and Between: Liminality in William Shakespeare's Hamlet. URL: https://www.academia.edu/76612765/Betwixt_and_Between_Liminality_in_William_Shakespeares_Hamlet.

McLelland K. Violent Liminalities in Early Modern Culture. Inhabiting Contested Thresholds. New York and London : Routledge, 2022.

Plutarch's Lives. With an English Translation by Bernadotte Perrin. Alcibiades and Coriolanus. Lysander and Sulla. In eleven volumes. London : William Heinemann LTD, Harvard University Press, 1959. V. IV.

Syed Kazmi S., Raaziah E. tir. Liminality and Gender Fluidity in Shakespearean Dramaturgy: A Postmodern Perspective. *Journal of European Studies*. 2022. V. 38. No. 2. P. 64–74.

Thomassen B. The Uses and Meanings of Liminality. *International Political Anthropology*. 2009. V. 2. No. 1, P. 5–27.

Turner V. The Ritual Process: Structure and Anti-structure. Hawthorne, NY : Aldine, 1995.

Van Gennep A. The Rites of Passage. Translated by M. B. Vizedomand G. L. Caffee. Chicago : University of Chicago Press, 1960.

Vural Özbey K. Liminality In Shakespeare's "As You Like It", "Hamlet" and "Troilus and Cressida": Ph.D. Dissertation. Ankara, 2021. 338 p.

Zhang H. Liminality, Mobility, and Identity in Shakespeare's Late Romances. *Journal of Literature and Art Studies*. 2021. V. 11. No. 6. P. 431–438.

Daroy Alys
(Melbourne, Australia)

“I would give you some violets but they withered all”: Renaissance Collections, Shakespeare and the Troubled Act of Gathering

Дерой Еліс. «Дала б я вам фіалок, та всі вони пов’яли»: колекції доби Відродження, Шекспір і проблемний процес збирання.

У статті досліджується небезпечне ставлення людини до світу природи, що криється у прагненні збирати та колекціонувати природні ресурси та цікавинки. Авторка статті розглядає суперечливі прояви збирання в культурі колекціонування Англії доби Відродження як симптоми проблемного процесу, за яким стоять конкуруючі ідеології. Ставиться питання, чи п'єси Шекспіра можуть пролити світло не лише на фрагментарний процес збирання, але й запропонувати потенційні рішення, які можуть об'єднати їх з методологічним підходом “more-than-human”. Застосовуючи презентистську, екокритичну та біокультурну оптику, авторка статті висловлює міркування щодо того, чи можуть текстові репрезентації низки образів як окреслені, відокремлені та категоризовані приклади, що уособлюють ідею збирання, уможливити нове екокритичне прочитання Шекспірового слова. Таким чином, в статті досліджується, чи може біокультурний екокритичний погляд на текстовий ландшафт Шекспіровий творів виявити потенційні рішення щодо людських стосунків із природою у світлі нинішньої екологічної кризи.

Ключові слова: Шекспір, довкілля, Ренесанс, збирання, колекція, ботаніка, екокритика, біокультура, екологія.

Introduction: The Unifying Act of *Gædrian*?

Prior to the sixteenth-century, the word ‘gather’ was pronounced unpalatised and thus more faithfully to its Old

Germanic and Old English origins of *gad* and *gædrian* respectively, meaning “union”¹. By the sixteenth-century, several meanings circulated: firstly, “that part of a dress which is gathered or drawn in”; secondly, the “pluck (heart, liver and lights) of an animal, esp. a sheep or calf”; thirdly, to “bring (persons, or occasionally animals) together; to cause to assemble in one place or company; to collect (an army, a flock, etc.)” and fourthly, “to break (new) ground”. We may see an association with landscape from gathering sheep to ‘breaking ground’, namely planting². We may further note a dual sense of coming together (through fabric, human and animal bodies) and violent separation; “pluck” referring to an animal’s parts following its slaughter³. The word is inherently contradictory—it pushes while it pulls; draws together as it tears apart. This hints at the fractured nature of the act of gathering itself, one that may be considered as stemming from a ‘hunter-gatherer’ legacy and possibly offering a glimpse of our complex relationship to the more-than-human world.

The early modern period is one in which gathering and collecting botanical resources and curiosities flourished into what has been termed the humanist-driven Botanical Renaissance⁴. A swirling current of competing drives to celebrate and possess nature may be seen to run through this “culture of collecting”⁵. This article explores Renaissance England’s historical context of gathering and development of the botanic herbal, garden and collection through examining critical narratives concerned with embedded ideological complexities. Moving to Shakespeare’s

¹ "Gather, v.". OED Online. Oxford University Press, 2021.

URL: https://www.oed.com/view/Entry/77077?rskey=LmIyPG&result=3_

² URL: <https://www.etymonline.com/word/ground-breaking>

³ R. Surflet’s 1600 *Maison Rustique* (translated by C. Estienne and J. Liébal) use the term in the sense of “You must apply vpon the head of the patient, the lungs of a sheepe newly killed, or the whole gather”, while J. Phillips *Persian Travels* (translated by J. B. Tavernier) states “three old men take a Sheep or a Goat..cut the throat of it..boil it whole, all but the Gathers”. Both cited in “gather, v.” Op. cit.

⁴ Knight L. *Of Books and Botany in Early Modern England: Seventeenth Century Plants and Print Culture*. London : Routledge, 2009.

⁵ Marjorie Swann coins the phrase in: Swann M. *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001. P. 6.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

references to gathering within the plays⁶, it then considers how ecological thinking might help to inform new perspectives on both historical legacies and our present relationship to the more-than-human world. Tabitha Carless-Frost suggests that we can “[d]isplace the human through subtle perspectival shifts” and explore the “urgent need for environmental preservation through the age-old act of gathering”⁷. With this in mind, I ask: how might examining the troubled nature of the “age-old act of gathering” through firstly, early modern collector culture⁸ and secondly, Shakespeare’s references offer such “subtle perspectival shifts” in this age of environmental crisis?

Previous Exploration

There exists a substantial ecocritical body of work examining what may be considered to be the effects of gathering plants *en masse* in terms of deforestation in Renaissance England⁹, including concerns of biodiversity loss¹⁰. This forms part of a greater discussion of the period’s proto-ecological undercurrent. Randall Martin, Steve Mentz and Dan Brayton, for example, note conceptual shifts towards global climates and currents¹¹; Todd Borlik considers the Great Chain of Being as “tangled” with vertical and horizontal hierarchies and correspondence, analogy and metaphor rather than pre-Enlightenment taxonomies of difference¹²; while Tom McFaul

⁶ Including co-authored works.

⁷ URL: <https://tabithacarlessfrost.cargo.site/Article-Material-Stories>.

⁸ Swann. Op. cit.

⁹ Borlik T. *Literature and Nature in the English Renaissance: An Ecocritical Anthology*. Cambridge : Cambridge University Press, 2019. P. 16; Nardizzi V. *Wooden Os: Shakespeare’s Theatres and England’s Trees*. Toronto : University of Toronto, 2013; Barton A. *The Shakespearean Forest*. Cambridge : Cambridge University Press, 2017; Watson R. N. *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2006.

¹⁰ Hiltner K. *Early Modern Ecology. A New Companion to English Renaissance Literature and Culture* / ed. Michael Hattaway, Chichester : Wiley Blackwell, 2010. P. 563–564.

¹¹ Martin R. *Shakespeare, Ecology and Ecocriticism. The Shakespearean World* / edited by J. L. Levenson and R. Ormsby. London : Routledge, 2017. P. 609; Brayton D. *Shakespeare’s Ocean: An Ecocritical Exploration*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012. P. 1–2; Mentz S. *At the Bottom of Shakespeare’s Ocean*. London : Continuum, 2009. P. 3–4.

¹² Borlik T. Op. cit. P. 16.

conceives of the Renaissance world as organic and alive¹³. These authoritative works are, however, concerned with the wider historical context rather than the act of gathering in itself. This discussion therefore has more in common with critical analyses of collecting, including Marjorie Swann's examination of Renaissance self-fashioning through consumptive mercantilism¹⁴; Brian Ogilvie's investigation of cognition and collections¹⁵, Leah Knight's exploration of books and plants' shared materiality¹⁶ and Rebecca Bushnell's study of the Renaissance penchant for gardens outside of the academy¹⁷. Whilst excellent resources, these texts are not, however, expressly ecocritical nor focussed on gathering *per se*.

Definitions and Interpretations.

This article is thus itself an act of gathering. Whether in the literal or literary field, gathering is a selective process and any claims of exhaustiveness are to be treated with caution. In the spirit of discovery, this discussion takes an exploratory journey through the landscapes of gathering and collecting in the early modern period. *Gathering* and *collecting* may be used synonymously to describe the process of amassing disparate material items together. There are, of course, other related terms—foraging, amassing, accumulating. In this paper, *gathering* refers to the accumulation of organic living and non-living things and/or beings (namely 'natural'), while *collecting* implies an intent to keep and display (either privately or publically) those gathered items. Both are examined as driven by human action rather than as individually-mediated processes (such as the gathering of snowflakes on an eyelash or the collection of raindrops on a sill). A more-than-human context is later explored as part of an ecological reading Shakespeare's use

¹³ MacFaul T. Shakespeare and the Natural World. Cambridge: Cambridge University Press, 2015. P. 16.

¹⁴ Swann M. Op. cit. P. 6.

¹⁵ Ogilvie B.W. The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe. Chicago : University of Chicago Press, 2008.

¹⁶ Knight. Op. cit.

¹⁷ Bushnell R. W. Green Desire: Imagining Early Modern English Gardens. Ithaca : Cornell University Press, 2003.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

of *gather*. The constructs of *nature* and the *natural world* are used as short-hand for the union, rather than division, of nature/culture. *Early modern* and *Renaissance* are referenced interchangeably to recognise privileged narratives embedded the latter whilst simultaneously drawing attention to their driving impact within the age.

The Early Modern Troubled Act of Collecting

The word *gather*'s entymological roots are in fact wound around those of *botany*. The same period first records the use in English of *botan-* (1600) from the Greek *βοτάνο* and Latin *botano* for plant via the French *botanique*, namely, “to **gather** herbs of *βοτάνη* plant”¹⁸ [my emphasis]. Renaissance England also witnessed a shift in the meaning of *collect* that too is linked to *gather*. A collection or “a gathering together”¹⁹ congregated around the church in the early middle ages, with meanings including a liturgical short prayer (c. 1225), religious assembly (1382) and “gaderingis of moneye” (c. 1384)²⁰. First documentation of the term *collector* appears in Elizabethan England and in fact begins with literature. Thomas Bentley's *Monument of Matrones* (1582) names a collector as a compiler of literary compositions in his phrase “To plaie the part of a faithfull collector by following my copies trulie”²¹. Margaret Swann argues that this shift in meaning is a direct product of Renaissance England's early modern collector culture²². How have critical narratives read the act of gathering and collecting and in what ways, if any, might they destabilise or inform a deeper understanding of the impulse to gather?

Assisted by the translation of classical texts²³, Renaissance humanist enquiry, the rise of the printing press and global

¹⁸ Ibid.

¹⁹ "Collect, n.". OED Online. June 2021. Oxford University Press. URL: <https://www.oed.com/view/Entry/36261?rskey=olIos4&result=1>

²⁰ Ibid.

²¹ Ibid.

²² Swann M. Op. cit. P. 1.

²³ Including: Theophrastus' *Historia Plantarum* and *Causae Plantae* (c. 300 BCE). URL: http://www.artandpopularculture.com/Historia_Plantarum_%28Theophrastus%29;

exploration, the period witnessed a surge of interest in the botanical²⁴. Thus, in England, we may observe the expansion of the herbal. Richard Bancke's first unillustrated *Herball* (1525)²⁵ was hence succeeded by Peter Treveris' encyclopaedic *Great Herball* (1526)²⁶, followed by William Turner's. Turner advanced the medium through incorporating his own empirical research rather than derivative "unlearned cacographees and falsely naming of herbs"²⁷. These 'literary gardens' developed in tandem with their organic counterparts within the university (see, for example, the coevolution of botanical garden and the *hortus hyema* 'winter garden' or *hortus siccus* 'dried garden' of pressed flower specimens²⁸) and private garden. In the latter half of the sixteenth-century and early seventeenth, authoritative collections continued to expand the genre, such as John Gerard's *Catalogus* (1596) of 1033 plants purportedly growing in his own Holborn garden²⁹, Nicholas Culpeper's later *Complete Herbal* (1653)³⁰

Pliny the Elder's *Naturalis historia* (77 CE), available in *Pliny's Natural History in Thirty-Seven Books: A Translation on the Basis of That by Dr. Philemon Holland, ed. 1601*. London: George Barclay, 1847–1848; Dioscorides's *De materia medica* (c. 50–70 CE).

URL: https://archive.org/details/Dioscorides_Materia_Medica and Galen's *De simplicibus* (c. 131–201 CE). URL: https://medieval.bodleian.ox.ac.uk/catalog/person_44299175.

²⁴ In mainland Europe, the literary botanical developed through seminal works such as Otto Brunfels' *Herbarium* (1530). Selections available at

URL: <https://botany.edwardworthlibrary.ie/herbals/sixteenth-century/otto-brunfels/> Leonhard Fuchs's *Herbal* (1542). Meyer, Frederick G., Emily Emmart Trueblood and John L. Heller. *The Great Herbal of Leonhard Fuch*. Stanford, Stanford University Press, 1999 and Rembert Dodoens' authoritative *Cruydeboeck* (1554, 1563) Antwerp: J. van Der Loe, 1554.

²⁵ Banckes R. A Boke of the properties of herbes called an herball. London : William Copland for Richard Kele, 1552.

²⁶ Treveris' *Great Herball* was the first to be illustrated, featuring over 450 botanical woodcuts. Treveris P. The grete herball whiche geueth perfy knowledge and understanding of all manner of herbes... Southwark : Peter Treveris, 1526.

²⁷ Turner W. *The first and seconde partes of the herbal of William Turner Doctor in Phisick...* Collen : Arnold Birchman, 1568. P. 3.

²⁸ Early botanic gardens swelled throughout Europe, including those of the University of Pisa (1544); Padua (1545); Florence (1545); Leipzig (possibly as early as 1542); Valencia (1567); Jena (1586); Leiden (1590); Montpellier (1593) and Copenhagen (1600). Like the accompanying herbal catalogues that documented their contents, these garden 'pharmacopoeias' were primarily concerned with supporting education and medical research.

²⁹ Reprinted in: *Catalogue of Plants Cultivated in the Garden of John Gerard, in the Years 1596–1599.* / Ed. Daydon Jackson, Benjamin. Cambridge: Cambridge University Press, 1876.

³⁰ Reprinted in: Culpeper N. *Culpeper's Herbal: Over 400 Herbs and Their Uses*. London : Arcturus Publishing, 2012.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

and John Parkinson's *Paradisi in Sole Paradisus Terrestris* (1629) and *Theatricum Botanicum* (1640)³¹.

As Leah Knight argues, “[p]lants and texts were both collectible objects, susceptible to encyclopaedic or selective gathering, while gardens and books were sites in which to store and display these objects”³². These literary and living botanical collections depended on: a) natural resources (from wood, metal, plant gums and ink to (upcycled) cotton and animal hides) and b) a process of gathering both plants and plant knowledge locally and abroad. There followed ideological implications and material impacts on both people and environment. Lynn White Jr.'s seminal article famously locates the roots of the ecological crisis within Judeo-Christian ideas of dominion resulting in anthropocentric privileging of human interest³³. Edward Herbert, 1st Baron Herbert of Cherbury, for example, reveals this assumption when he writes that “it is a fine study and worthy a gentleman to be a good botanic, that so he may know the nature of all herbs and plants, being our fellow creatures and *made for the use of man*” [my emphasis]³⁴. As may be expected in an age in which “natural philosophy was seen as a support to theology”³⁵, the church bells’ peal may be heard ringing throughout Renaissance collector culture. Various critics have, for instance, aligned the botanic garden as an attempt to recreate the biblical Garden of Eden³⁶. John Prest goes so far as to argue

³¹ Parkinson J. *Paradisi in sole paradisus terrestris, or, a garden of all sorts of pleasant flowers which our English ayre will permit ...* London : Humphrey Lownes and Robert Young, 1629.

³² Knight. Op. cit. P. 4.

³³ See Genesis 1:26–28: “...fill the earth and subdue it. Rule over the fish in the sea and the birds in the sky and over every living creature that moves on the ground”. URL: <https://biblia.com/bible/esv/genesis/1/28>.

³⁴ quoted in Knight. Op. cit. P. 37. Interestingly, Herbert also recognises kinship. It is also worth noting that Herbert was both devoutly religious and an avid naturalist. Despite the fact that his major work *De Veritate* (1624) was placed on the Catholic Church’s index of forbidden books for denying the Revelation in favour of deism, standard anthropocentric ideas of dominion over the Earth pervade his statement.

³⁵ Henry J. Early Modern Theology and Science. *The Oxford Handbook of Early Modern Theology, 1600–1800* / Ed. I. L. Lehner, R. A. Muller and A. G. Roeber. Oxford : Oxford UP, 2016.

³⁶ Tigner A. L. *Literature and the Renaissance Garden from Elizabeth I to Charles II*. Farnham : Ashgate, 2021; Lees-Jeffries H. *Literary Gardens from More to Marvell. A New Companion to English Renaissance Literature and Culture* / ed. by Michael Hattaway. Malden : Wiley-

that rather than a pre-Enlightenment and Industrial Revolution push for 'progress', the early modern garden was a backward glance to the past, with the Age of Discovery and Exploration characterised by a search for the "scattered pieces of creation"³⁷. Leah Knight similarly notes an undercurrent of Ademic nomenclature in the period's collections that mirrors God's instruction to Adam to name "every beast of the field, and every fowl of the air"³⁸.

Alongside notions of dominion are, however, counter perspectives of religious veneration. A brief archival search reveals titles of disparate natural elements displayed horizontally as a literary treasure chest through which the reader might rummage: from "secrets and wonders of the world. A booke right rare and straunge, containing many excellent properties, giuen to man, beastes, foules, fishes and serpents, trees, plants &c."³⁹ to "wo[n]derful and strange things, as well of humaine creatures, as beastes, fishes, foules, and serpents, trees, plants, mines of golde and siluer"⁴⁰. Richard Robinson's *Vineyard of Virtue* considers nature as "true elect church of God vpon earth" (1579)⁴¹ while Levinus Leminus' reads the Bible as concordance, detailing its herbs, plants, trees and fruits⁴². Like the herbal and botanic garden, these gathered literary collections evade simple answers, fluctuating between nature as situated within and without religious experience, straddling scientific enquiry, spiritual reflection and a desire to explore 'God's garden'. Like the sixteenth-century rise of the *kunstkabinett* or *wunderkammer* 'cabinet of curiosities' displaying the strange, rare or beautiful,

Blackwell, 2010. P. 379–395; Prest J. *The Garden of Eden: The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*. New Haven : Yale University Press, 1981.

³⁷ Prest. Op. cit. P. 1.

³⁸ Genesis 2:19 quoted in Knight. Op. cit. P. 58.

³⁹ Pliny the Elder. *Naturalis historia...* London : Thomas Hacket, 1585.

⁴⁰ Thevet A. *Singularitez de la France antarctique autrement nommée Amérique...* London : Thomas Hacket, 1567–68.

⁴¹ Robinson R. *The vineyard of vertue collected, composed, and digested into a tripartite order...* London : Thomas Dawson, 1579.

⁴² Leminus' *Herbarum* details the herbs, plants, trees and fruits present in the Bible for sacred and "better beautifying". Leminus, Levinus. *Herbarum atque arborum quae in Bibliis passim obviae sunt...* Drawn into English by Thomas Newton. London : Edmund Bollifant, 1587.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

these collections also reveal “a marked predilection for the exotic”⁴³, one which further troubles acts of gathering in the age.

“Indeed, in the seventeenth century, the exotic had become the object of desire” commanding prestige⁴⁴. Katie Whitaker calls the age a “culture of curiosity”⁴⁵ with what Knight terms a “category of bewilderment”⁴⁶. Shakespeare’s contemporary, royal gardener John Tradescant the Elder (1570–1638), for instance, not only travelled extensively collecting all manner of seeds, bulbs and plants. The list to which English gardens remain heir (perhaps at the expense of indigenous ecologies) includes tulips; irises; poppies; clematis vines; the larch tree; gladioli; wild pomegranate and lilac. Tradescant also gathered a mixture of the obscure and mythological, snaffling up shells, animals (both parts and whole), religious relics, a supposed dragon’s egg and a mermaid’s hand⁴⁷. These were displayed near his Lambeth botanic garden in a house collection echoing Noah’s known as ‘the Ark’, with public admittance for sixpence. Robert Hubert’s later literary and physical collection *Catalogue of many natural rarities* (1664)⁴⁸ including vegetables, sea plants, animals and minerals could also be visited for a fee⁴⁹. We know from the surviving catalogue that it included such novel botanical items as:

“A *Stick* like a *Serpent*”; “A *Blossome* of a *Suggar Cane*”; “An *Eare* of *Corne* or *Mace* of *Virginia* whereof one graine produces hundreds”; “A *Limon*, that represents both the secret parts of an *Hermapherodite*” and “A *Rose* of *Jerico*, that is an hundreds years old, and yet can open so wide, that it cannot well be put in ones hat, and the next day will be closed lesse then ones fist”⁵⁰.

⁴³ The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe / eds. Oliver Impey, Arthur MacGregor. Oxford : Oxford University Press, 2018. P. 737.

⁴⁴ Tigner. Op. cit. P. 170.

⁴⁵ Whitaker. Op. cit. P. 1.

⁴⁶ Knight. Op. cit. P. 19.

⁴⁷ URL: <https://www.mentalfloss.com/article/502056/retrobituaries-john-tradescant-forefather-natural-history-museum>.

⁴⁸ Reprinted in: Hubert R. A catalogue of many natural rarities ... collected by Robert Hubert... Early English Books Online. EEBO Editions, ProQuest. 2011.

⁴⁹ Hubert. Op. cit. P. 1.

⁵⁰ Hubert. Op. cit. P. 36–37.

Suffused as they with a mix of the imaginative and empirical, superstitious and mundane, Tradescant's and Hubert's collections paved the way for the present-day museum. Tradescant's Ark was expanded by his son John Tradescant the Younger then lost in a bitter court dispute to his former friend Elias Ashmole, who subsequently donated the collection to the University of Oxford. The former collection became the Ashmolean Museum, while from the later, sold to the then fledgling Royal Society, arose the collections of the British Museum⁵¹.

An optimistic spirit of discovery and its continued legacy obscures a rancorous underbelly of what Tigner terms the "horti-colonial endeavour"⁵². This may be viewed as one in which trade and market may be seen to be "emblematic of the English conception of possessing the expanding world"⁵³ and entwined with imperialism⁵⁴.

New World discovery was predicated on the pursuit of new routes for the spice trade; the slave trade facilitated and sustained the viability of colonialism. Along with general commerce, the spice trade and slave trade enabled the acquisition, transportation, and dissemination of the plants that began to populate the English garden."⁵⁵

Swann defines collection as a "form of consumption characterized by the selection, gathering together, and setting aside of a group of objects"⁵⁶. Consumption here extends to global mercantilism and colonial atrocities as part of a thirst for new lands and their inhabitants, as plants, animals and human beings were gathered into the engine of Western imperial expansionism. Gathering and collecting may here be seen to not only feed into the "Edenic fantasy" of botanical golden age, but also stimulate hunger for desirable botanical and natural world

⁵¹ Swann. Op. cit. P. 5.

⁵² Tigner. Op. cit. P. 159.

⁵³ Ibid. P. 160.

⁵⁴ Mackenzie J. M. *Imperialism and the Natural World*. Manchester Manchester University Press, 1990. P. 8.

⁵⁵ Tigner. Op. cit. P. 159.

⁵⁶ Swann. Op. cit. P. 6.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

commodities to feed a “growing population of horticultural consumers”⁵⁷. As Susan Stewart observes, “In acquiring objects, the collector replaces production with consumption: objects are naturalized into the landscape of the collection itself”⁵⁸. Absorption into the cultivated botanical landscape of early modern England allowed a stamp of ownership to be placed upon their contents. “By bringing all the plants ... into one place one could name them”⁵⁹ assisted by “colonial ‘experts’” to re-name indigenous flora and fauna as separated from indigenous knowledge systems⁶⁰. Viewed ecologically, this consumption is one in which nature is considered as human resource rather than as agential and questions of environmental justice intersect with racial and social inequalities. At the same time, these acts of gathering may simultaneously express celebration of the natural world and provide a foundation for herbal and scientific research from which we continue to benefit, revealing troubling seeming incompatibilities.

Counter Perspectives.

Brian Ogilvie goes so far as to label the classification and the catalogue of nature a “humanist invention”⁶¹. Against a cultural backdrop of renewed interest in Western classical natural history, global exploration and expansionist policy and conquest, Renaissance natural science has hence been characterised as, like a rat to its nest, feverishly gathering useful and the obscure. While early modern gathered collections reveal the various ideological tensions in line with their historical context, the human impulse to gather may be traced far further back in time. Cultural predilections for the ‘age old act’ of botanical gathering include Pleistocene rock art that “fits neither into the simplistic

⁵⁷ Tigner. Op. cit. P. 169.

⁵⁸ Stewart S. On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection. Durham : Duke University Press, 1993. P. 156.

⁵⁹ Prest. Op. cit. P. 54.

⁶⁰ Mackenzie. Op. cit. P. 3.

⁶¹ Olgivie. Op. cit.

categories of ‘foraging’ [n]or of ‘agriculture’”⁶² through to Ancient Chinese, Egyptian, Aztec, Indian, Sumerian and Assyrian, later Anglo-Saxon and Anglo-Norman compilations and both Islamic and Christian monastic herbals (as concerned with plants’ utility) and *florilegia* (ornamental features) of the Middle Ages⁶³. Furthermore, it may not be considered to be a uniquely human endeavour. Shared behaviours with certain rodents, squirrels, birds and insects as well as indicate our neurological similarities⁶⁴. While this discussion lacks the scope to adequately discuss such biological factors in depth, I suggest that the human urges to explore, gather, understand and display is linked to biocultural evolutionary perspectives on wayfinding, curiosity, survival as well as domination⁶⁵. It is with this biological and ecological perspective in mind that I consider Shakespeare’s references to gathering. How might Shakespeare’s plays comment on gathering’s multifarious tensions or offer ecologically-situated counter narratives?

“Like to a summer’s corn by tempest lodged”: Gathering Shakespeare’s References

Shakespeare ecocritic Simon Estok argues that:

[...] scholarly work that looks at themes and counts image clusters is certainly useful concordance work, but it is unlikely to do very much actually to make the world a better place. Similarly, scholarly work that observes matters of metaphor, while very likely

⁶² Veth P., Celie M., Heaney P., Ouzman S. Plants before farming: The Deep History of Plant-use and Representation in the Rock Art of Australia’s Kimberley Region. *Quaternary International*. 2018. V. 489 (30), P. 26–45.

⁶³ Prescott W. H. History of the Conquest of Mexico. New York : Harper and Brothers, 1843. P. 185–240.

⁶⁴ Recent neuroimaging of the human brain, for example, suggests that human aesthetic appreciation centres on a mesolimbic reward circuit assessing sensory objects’ hedonic value, something we may share with other species. Skov M. Aesthetic Appreciation: The View From Neuroimaging. *Empirical Studies of the Arts*. 2019. V. 37 (2), P. 222.

⁶⁵ See, for example, biophilic analyses in Kellert S. R. Nature by Design: The Practice of Biophilic Design. London: Yale University Press, 2018; Wilson E. O. Biophilia. Cambridge, M.A. : Yale University Press, 1984.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

to offer interesting takes on a given author's artistic dexterity, seems very unlikely to do much in the real world⁶⁶.

Estok is referring to the urgent environmental crisis and the need to take immediate and radical action, including through revised, impactful critical perspectives. At the time of writing, it is estimated that 1.7 Earths are required in order to sustain the growing human population. Over thirteen million hectares of forests have been cut down or burned in the past *six months* and one in four species is at critical risk of extinction, primarily due to deforestation and habitat loss⁶⁷. Now hardly seems the time to take a leisurely amble through the textual fields of image clusters and metaphor, especially not if we purport to call that frolic ecocritical. I wonder, however, if we might be somewhat 'hoisting ourselves with our own petard' when discounting the potential ecocritical value of examining such literary gathered bouquets. Offering her gathered flowers Ophelia states: "I would give you some violets, but they withered all when my father died"⁶⁸. The symbolic meaning of Ophelia's plants in light of Renaissance convention has of course been extensively discussed: rosemary for remembrance, violets for faithfulness and so forth⁶⁹. Rather than analysing authorial intent or historicist debate as to plants themselves, discussion now takes a presentist ecocritical look at Shakespeare's references to gathering

One of the major limitations of concordance work is that word searches yield only exact results, superficially raking the textual topsoil and failing to reveal deeper layers of bedrock. It is impossible for any index or table to possibly contain the full extent of what may be present within, around, in-between and throughout the text's complex mental landscape as it blurs between the printed word and the mind's eye. So it is with

⁶⁶ Estok S. C. *Theory from the Fringes: Animals, Ecocriticism, Shakespeare*. Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal. 2007. V. 40 (1). P. 70.

⁶⁷ URL: <https://www.theworldcounts.com/>.

⁶⁸ Shakespeare, William. *Hamlet* in: *The Arden Shakespeare Complete Works* / A. Thompson, D. S. Kastan and H. R. Woudhuysen eds. London : Bloomsbury, 2011. 4.5. 181–183

⁶⁹ From flowers to trees to poisonous herbs, Shakespeare's plant symbolism is detailed in relation to both Elizabethan and classical beliefs in numerous works from the nineteenth-century onwards. For a recent comprehensive source, see: Thomas V., Faircloth N. *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary*. London : Bloomsbury, 2014.

gathering. The word appears in various iterations of its root form forty-one times in the Arden *Complete Works*, but conceptually far more. Botanically speaking, Perdita's gathered bouquet of "middle summer"⁷⁰, Marina's "yellows, / The purple violets, and marigolds"⁷¹ and Ophelia's "fantastic garlands"⁷² all *imply* rather than *state* the action of gathering. If we are to include garlands as an end-product of the gathering process or herbs, then the list would become significantly longer. What of fruit? To "shake down mellow fruit"⁷³ surely implies the subsequent action of gathering them back up. The Bishop of Ely's strawberries in *Richard III* have been gathered from his garden; both figs and asp together in *Antony and Cleopatra*. Similarly, in an agricultural context, there are the "bushels of chaff"⁷⁴, the reaped corn⁷⁵ the "peck of Provender"⁷⁶. Moving to the more-than-human, animal gathering activities are visible in the "swan's nest"⁷⁷, "jay's nest"⁷⁸, "puttock's nest"⁷⁹ and the bee "tolling from every flower"⁸⁰. Like a loose thread once unstitched, the list continues to unravel.

Where Shakespeare directly uses the word 'gather' it is therefore both in an array of contexts in keeping with the aforementioned early modern usage as well as in a manner suggesting complex ecological entanglements. Take, for example, Warwick's gruesome description of murdered Gloucester's beard that "Like to a summer's corn by tempest lodged" is gathered together, matted against his strangled face⁸¹. The further juxtaposition here between the sublime and darkly beautiful image of corn tossed aside by a violent summer's storm also combines the human and landscape. This complexity is

⁷⁰ Arden. Op. cit. *The Winter's Tale*, 4.4.107.

⁷¹ Arden. Op. cit. *Pericles*, 4.1.15.

⁷² Arden. Op. cit. *Hamlet*, 4.7.168.

⁷³ Arden. Op. cit. *Coriolanus*, 4.6.1010.

⁷⁴ Arden. Op. cit. *Merchant of Venice*, 1.1.116.

⁷⁵ Arden. Op. cit. *Measure for Measure*, 4.1.76.

⁷⁶ Arden. Op. cit. *A Midsummer Night's Dream*, 4.1.31.

⁷⁷ Arden. Op. cit. *Cymbeline*, 3.4.139.

⁷⁸ Arden. Op. cit. *The Tempest*, 2.2.167.

⁷⁹ Arden. Op. cit. *Henry VI Part II*, 3.2.191.

⁸⁰ Arden. Op. cit. *Henry VI Part II*, 4.5.74.

⁸¹ Arden. Op. cit. *Henry IV Part II* 3.2.176.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

typical of the way in which Shakespeare's plays approach gathering in general. Like in the above example of Cleopatra's deadly asp hidden within the basket of sweet figs, things are seldom simply good or bad: "Thus may we gather honey from the weed / And make a moral of the devil himself"⁸².

Returning to the evolutionary link of language's development with landscape⁸³, the image of gathering is like to that of an impending storm, gathering clouds over the horizon. There is something ominous in gathering, a brooding threat that builds tension within the dialogue. The echoed prophesy of "foul sin gathering head"⁸⁴ in "The time will come, that foul sin, gathering head, / Shall break into corruption"⁸⁵ rumbles with an internal thunder. The image is frequently employed in the storm of war: "gather head"⁸⁶; "The Goths have gathered head"⁸⁷; "gather our soldiers, scattered and dispersed"⁸⁸; "gather we our forces"⁸⁹; "an army gathered"⁹⁰; "gather more"⁹¹. The dramatic build of the overhead storm may also be expressed conceptually. In the same manner that Prospero "called forth the mutinous winds"⁹², he expresses the play's climactic final in terms of "Now does my project gather to a head"⁹³. In a more subtly dangerous fashion veiled in innocence, the King instructs Rosencrantz and Guildenstern to draw Hamlet "on to pleasures and to gather / So much as from occasion you may glean"⁹⁴.

Taking an ecofeminist perspective, the storm may be viewed as a sign of feminised nature's hostility. Like the physical storm

⁸² Arden. Op. cit. *Henry V*, 4.1.12.

⁸³ There is not sufficient scope here to explore biocultural approaches to language but for a helpful summary see: Boyd B. *Why Lyrics Last: Evolution, Cognition, and Shakespeare's Sonnets*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2012.

⁸⁴ Arden. Op. cit. *Richard II*, 4.1.58.

⁸⁵ Arden. Op. cit. *Henry IV Part II*, 3.2.76–77.

⁸⁶ Arden. Op. cit. *Henry VI Part II*, 4.5.9.

⁸⁷ Arden. Op. cit. *Titus Andronicus*, 4.4.63.

⁸⁸ Arden. Op. cit. *Henry VI Part I*, 1.5.76.

⁸⁹ Arden. Op. cit. *Henry VI Part I*, 3.2.100.

⁹⁰ Arden. Op. cit. *Henry VI Part II*, 4.6.11.

⁹¹ Arden. Op. cit. *King Lear*, 4.4.34.

⁹² Arden. Op. cit. *The Tempest*, 5.1.142.

⁹³ Arden. Op. cit. *The Tempest*, 5.1.1.

⁹⁴ Arden. Op. cit. *Hamlet*, 2.2.15–16.

that frequently foreshadows catastrophic events in the plays, a messenger reports that "the French have gathered head / The Dolphin, with one Joan de Puzel joined – / A holy prophetess, new risen up"⁹⁵. The gathered army precedes the greater danger—Joan rising up as in from hell's depths. Joan as woman/nature is untamed, unpredictable, to be feared, mistrusted and brought under control. Returning to gathering in a botanical sense, this fear of the feminine may also be viewed in the depiction of *Cymbeline's* Queen act of gathering noxious plants. She instructs: "Whiles yet the dew's on ground, gather those flowers"⁹⁶. She then shortly reveals (and lies) to Cornelius: "I will try the forces / Of these thy compounds on such creatures as / We count not worth the hanging (but none human) / To try the vigour of them, / And apply allayments to their act, / And by them gather their several virtues, and effects"⁹⁷. The Queen's animal testing (and murderous intent) counter notions of feminised nature as nurturing and healing. Similarly, in *A Merchant of Venice*, Jessica refers to the herbs' healing qualities, expressing romantically to Lorenzo that "In such a night, / Medea gathered the enchanted herbs / That did renew old Aeson"⁹⁸. As critics such as Elizabeth Hutchinson have noted, "there is an obvious dark undertone to Jessica's speech here – the magic Medea uses to rejuvenate Aeson will be withheld to kill Pelias"⁹⁹.

Straying briefly from the plays, rapacious female sexual appetite is personified in Venus' seduction of Adonis as an act of gathering: "Fair flowers that are not gather'd in their prime / Rot, and consume themselves in little time"¹⁰⁰. This is a reversal of the uncomfortable early modern conceit depicting virginity as a flower to be plucked, as visible in the *Two Noble Kinsmen*. While Emilia prays to chaste Diana, a rose tree grows with a single bloom on it. "Emilia takes this to mean she will be able to remain

⁹⁵ Arden. Op. cit. *Henry VI Part I*, 1.4.99–101.

⁹⁶ Arden. Op. cit. *Cymbeline*, 1.6.1.

⁹⁷ Arden. Op. cit. *Cymbeline*, 1.6.18–23.

⁹⁸ Arden. Op. cit. *Merchant of Venice*, 5.1.12–14.

⁹⁹ Hutchinson E. Medea and "The Merchant of Venice". *Studies in English Literature 1500–1900*. 2020. V. 60 (2). P. 326.

¹⁰⁰ Arden. Op. cit. *Venus and Adonis*, 131–132.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

a virgin, “unpluck’d”¹⁰¹. The rose then falls. Returning to *Pericles’ Marina* as she gathers flowers before her capture, we may be reminded of Persephone, daughter of Demeter, goddess of the harvest and by extension, perhaps, gathering. Abducted by Hades as she gathers flowers and imprisoned in the underworld, Persephone is forced to spend one-third of the year beneath the Earth’s depths after eating one seed of the pomegranate. Like similar ‘fallen woman’ narratives following the taste of forbidden fruit, feminised nature may be viewed as ‘pure’ whilst ‘untilled’, sullied once sexually active. Remembering Cleopatra’s asp hidden in the basket of figs, dangerous femininity is here perceived as a hidden terror. Is female sexuality, like the Earth’s fecundity, both desired and feared? Will Emilia, once ‘pluck’d’, lose her innocence and become like Tamora and the Queen in *Cymbeline*, dangerous? Has the land, once tilled, felled, mined and become barren, lost its usefulness and beauty and is to be abandoned in favour of the next ‘virgin’ pasture?

Gathering is also an act of survival and source of sustenance mingled with danger. To “gather strength”¹⁰² or have “gather’d flocks of friends”¹⁰³ may sound friendly and inviting, but here relates to war. Joan mixes the two with an additional reference to agricultural bounty when she instructs soldiers to disguise themselves as corn-sellers: “Talk like the vulgar sort of market men / That come to gather money for their corn”¹⁰⁴. A perverse inversion of Demeter may here intermingle with Joan’s appropriation of nourishing corn for bloody war. From the Earth we gather food and resources—both are risky. Half way down the cliff, describes Edgar, “Hangs one that gathers samphire, dreadful trade”¹⁰⁵. It is unsurprising that by extension of the process of natural resource accumulation, the word is also associated with money. Hence, we “gather wealth”¹⁰⁶ or “gather in some

¹⁰¹ URL: <https://public.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/tnkingsmen5.html>

¹⁰² Arden. Op. cit. *Henry Sixth Part I*, 5.4.73.

¹⁰³ Arden. Op. cit. *Henry Sixth Part II*, 2.1.112.

¹⁰⁴ Arden. Op. cit. *Henry Sixth Part I*, 3.2.5.

¹⁰⁵ Arden. Op. cit. *King Lear*, 4.6.14–15.

¹⁰⁶ Arden. Op. cit. *Henry Sixth Part II* 4.10.21.

debts”¹⁰⁷ and taxes: “Among the people gather up a tenth”¹⁰⁸. Where the term is used in a straight-forward sense, it often invites ideological and ecological complications. Characters may have “gather’d honour”¹⁰⁹ or “gathered a wise council to them”¹¹⁰ like sheep to a shepherd. Whether these honours or council are revealed to be honourable or just is a matter of perspective, one which Shakespeare’s text frequently leaves open-ended.

Perhaps the most powerful way in which Shakespeare’s plays can be read ecologically through the act of gathering is through dissolution of human identity into the more-than-human. In *The Two Noble Kinsmen*, for example, the Gaoler’s Daughter’s wooer reports that fearing his execution, “she must gather flowers to bury you”¹¹¹. While gathering flowers as a mourning ritual, her descent to madness mirrors that of Ophelia’s. As the Gaoler’s Daughter collects rushes:

The place

Was knee-deep where she sat; her careless tresses
A wreath of bullrush rounded; about her stuck
 Thousand fresh-water flowers of several colours,
That methought she appeared like the fair nymph
That feeds the lake with waters, or as Iris
Newly dropped down from heaven. Rings she made
Of rushes that grew by and to ‘em spoke
The prettiest posies ...¹¹²

In the interrupted, intermediary spaces between sanity and madness, she blends with the natural world as well as the heavenly. Her hair is wreathed around bulrushes, which, together with rushes, coloured flowers and water combine like impressionist dabs on a canvass—individual but melding into one form. She is almost transfigured into Iris; perhaps Goddess of the Rainbow, perhaps the ‘material’ rainbow, more likely both. As she braids the plants into rings she speaks to them, in ‘posies’ no

¹⁰⁷ Arden. Op. cit. *The Taming of the Shrew* 4.4.25.

¹⁰⁸ Arden. Op. cit. *Henry Sixth Part I* 5.4.93.

¹⁰⁹ Arden. Op. cit. *Cymbeline* 3.1.71.

¹¹⁰ Arden. Op. cit. *Henry VIII*, 2.4.49.

¹¹¹ Arden. Op. cit. *The Two Noble Kinsmen*, 4.1.78.

¹¹² Arden. Op. cit. *The Two Noble Kinsmen*, 4.1.83–90.

less. Word and bouquet are one, just as her identity and physical form dissolve into the more-than-human.

Conclusion: “Staying with the Trouble” of Gathering

Ecologically speaking, all forms of life modify their contexts¹¹³. Like Palamon “gone to th’wood to gather mulberries”¹¹⁴, the human impulse (and indeed need) to forage may be considered to be deeply embedded. Ecological imbalance, becomes a concern however, if one particular species’ population swells to the point of domination where gathering outstrips supply, or if the *method* (such as by impactful fossil-fuelled industrialised processes) *razes* or *clears*, altogether destroying delicate ecological balance¹¹⁵. To quote Donna Haraway on the complexities underpinning the ecological crisis, “staying with the trouble”¹¹⁶ of gathering enables us to view contradictions and multiplicities without erasing them in favour of a tidier, streamlined but simplistic conclusion failing to account for a network of influences. Haraway advocates for applying *tentacular thinking* to what she terms our current *Chthulucene* age; a form of ecological systems thinking whereby we think *post* posthumously about human impact upon the environment.

Thinking ‘tentacularly’, we may thus consider apparently contradictory attitudes to nature in the early modern collection—veneration, excitement, celebration of unusual and distinct forms of life and the desire to possess, contain, control. We may view the onset of what have been labelled (prior to Haraway’s *Chthulucene*) the *Plantationocene* – colonial plantation ecologies’ inauguration of large-scale environmental destruction¹¹⁷ and *Capitalocene* – natural resource collection and trade for financial gain¹¹⁸ and their impact upon today’s climate

¹¹³ White L. Jr. The Historical Roots of our Ecological Crisis. *Science*. 1967. V. 155 (3767), P. 1203–1207.

¹¹⁴ Arden. Op. cit. *The Two Noble Kinsmen*, 4.1.68.

¹¹⁵ Zeunert J. Landscape Architecture and Environmental Sustainability: Creating Positive Change through Design. London : Bloomsbury, 2017.

¹¹⁶ Haraway D. J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London : Duke University Press, 2016.

¹¹⁷ Ibid.

¹¹⁸ Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism / ed. Malm J. W. Oakland : PM Press, 2016.

and biodiversity urgencies. We may similarly consider the legacy of Renaissance plant study, evident in the herbal, the botanic garden and even the development of ecology itself. The later 'father of ecology' Ernst Haeckel's fascination with plants, herbals and natural history collections¹¹⁹ contributed to his seminal definition of ecology as the "whole science of the relations of the organism to the environment"¹²⁰. We may further consider how these relations and legacies continue to benefit or oppress both human and more-than-human communities today and the contributing sticky, knotty entanglements of interests, ideologies and impulses. We may locate the urge to gather not only as culturally-affected but potentially biologically-mediated, reaching back far into our evolution within non-urban environments in which the motif of gathering in relation to landscape, whether for sustenance, resources, or aesthetic motives, continues to be visible within our cultural products such as texts. Staying with the trouble of gathering when reading Shakespeare's plays reveals similar complexities: emblems of innocent virginal femininity gathering flowers versus rapacious female sexual desire; gathering resources for trade or commerce; landscape images of gathering applied to both landscape and human forms.

I suggest that reading Shakespeare's plays not only through an ecocritical lens but specifically as a *collection* of image clusters offers a way by which to unsettle categorical distinctions, reveal contradictory factors of 'push and pull' whilst serving as a potential model for unity with the more-than-human world. Like a "drop of water / That in the ocean seeks another drop"¹²¹, our kinship with the more-than-human may be glimpsed through shared materiality. Rather than posthumanism and humanities, Haraway advocates for compost and *humusities* to enable the

¹¹⁹ Egerton F. N. History of Ecological Sciences, Part 47: Ernst Haeckel's Ecology *Bulletin of the Ecological Society of America*. 2013, V. 94 (3). P. 222–244.

¹²⁰ Haeckel E. *Generelle Morphologie der Organismen: Allgemeine Grundzüge der Organischen Formen; Wissenschaft, Mechanisch Begründet durch die von Charles Darwin Reformierte Deszendenz-Theorie*. Berlin : G. Reimer, 1866.

¹²¹ Arden. Op. cit. *Comedy of Errors*, 1.1.35–36.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

detumescing project of self-making and planet-destroying¹²². Shakespeare's identification of characters with landscape in a closed loop cycle returning to earth whereby "we fat all creatures else to fat us, and we fat ourselves for maggots"¹²³ accords with Haraway's "wormy pile"¹²⁴ of ecological systems thinking. Instead of viewing Renaissance acts of gathering as separating us further from nature, Shakespeare's references to gathering also situate human/nature together through material connectedness and shared fate. The image of dew drops on a lily and tears on Lavinia's face, for example, are one and the same as she like the lily almost withers back into the earth: "fresh tears / Stood on her cheeks, as doth the honey-dew / Upon a gathered lily almost withered"¹²⁵.

It should be acknowledged, however, that ecological thinking is not an instant 'cure-all'. There remain ethical complications such as incompatibilities with the animal liberation movement's considerations of animal suffering¹²⁶. Furthermore, much work needs to be done with respect to reconciling disciplinary tensions such as literary criticism and the sciences, including within ecocriticism¹²⁷. Nevertheless, the application of an ecocentric *ethic* may assist in decentering anthropocentric human interest to recognise the rights, requirements and agency of the ecosphere and its multiple inhabitants, as well as our dependence upon them. There are already positive movements in this direction. The botanical garden, once imbued with colonial exploitation, now also has an important role in plant propagation and sustainability research. Collections like Tradescant's and Hubert's with their interest in displaying the exotic gave rise to

¹²² Haraway. Op. cit. P. 32.

¹²³ Arden. Op. cit. *Hamlet*, 4.3.21–23.

¹²⁴ Haraway. Op. cit. P. 32.

¹²⁵ Arden. Op. cit. *Titus Andronicus*, 3.1.103–105.

¹²⁶ For a detailed discussion of deep ecological ethics as well as the suggestion that they be viewed through an aesthetic framework, see: Lynch T. *Deep Ecology as an Aesthetic Movement*. *Environmental Values*. 1996. V. 5 (2), P. 147–160.

¹²⁷ Glen A. Love's early ecocritical argument for evolutionary biology's integration within ecocriticism is compelling but has arguably failed to gain ecocritical traction. I am currently exploring biological ecocritical possibilities within my doctorate. For Love's argument, see: Love G. A. *Science, Anti-Science, and Ecocriticism*. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 1999. V. 6 (1), P. 65–81.

zoos and museums that now also undertake vitally important education and conservation work. The Renaissance herbal's legacy may be witnessed in perhaps the greatest 'textual' species collection of our time, the International Union for the Conservation of Nature's Red List of Threatened Species. From Renaissance seed collections and gardens, seed banks provide hope for biodiversity protection.

Gathering, however, remains a troubled act. At the time of writing, species extinction is estimated to be about 1000 and 10,000 higher than the natural 'background' rate, with 16,928 plant and animal species threatened¹²⁸. Now more than ever is the time to think more deeply about our fraught relationship to gathering: "Think we must. We must think", to quote Haraway¹²⁹. Shakespeare's references to gathering suggests such a model of thinking – one of detached from self while simultaneous attached to the fabric of landscape. Like puffs and wisps of cloud, thoughts gather then disperse: "I gather he is made"¹³⁰; "now gather and surmise"¹³¹; "from this I gather how"¹³²; "more than may be gathered by thy shape"¹³³, and with relation to emotions, to "gather patience"¹³⁴. Stripped of any individual interest or ideological overlay, this meditative state allows us to view ecological agency and process where "there is nothing either good or bad but thinking makes it so"¹³⁵.

If gathering is an action of drawing together and uniting, then perhaps its opposite is scattering. Reading ecocritically scatters meaning, unpicking narratives to turn the literary collection inside out as a process of dispersal. Ecologically speaking, gathering and dispersing are linked. One of the colloquial names for the dandelion in Renaissance England was 'chimney-sweeper'. When Guiderius sings in *Cymbeline* that

¹²⁸ The exact number is likely to be far higher, as less than three per cent of the world's described species have been assessed. URL: <https://www.iucnredlist.org/>.

¹²⁹ Strengers and Despret in Haraway. Op. cit. P. 30.

¹³⁰ Arden. Op. cit. *Comedy of Errors*, 4.3.84.

¹³¹ Arden. Op. cit. *Hamlet*, 2.2.108.

¹³² Arden. Op. cit. *The Two Noble Kinsmen*, 4.3.24.

¹³³ Arden. Op. cit. *Henry Sixth Part I*, 2.3.68.

¹³⁴ Arden. Op. cit. *Much Ado About Nothing*, 4.2.19.

¹³⁵ Arden. Op. cit. *Hamlet*, 2.2.250–251.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

“Golden lads and girls all must, / As chimney-sweepers, come to dust”¹³⁶, Shakespeare provides us with an evocative double-entendre. Life, as delicate as a dandelion spore blown in the wind, will eventually end and we, too, will return to earth. Similarly, the image of golden youth juxtaposed against the soot-encrusted chimney-sweeper may also harken to loss of innocence in an increasingly industrial age utilising exploitative practices such as child labour. The image therefore nests various constructs – human and resource exploitation; human and more-than-human fragility; the shared materiality of body and flower. As a seed containing the possibility for new life, however, the spore may still germinate offering hope.

Acknowledging gathering as a troubled act both historically and textually bursts open any sense of cohesive meaning revealing just how fraught and unstable our relationship to and understanding of the natural world may be. Through Shakespeare’s references to gathering we may glimpse this trouble but also opportunities to reassess our place upon earth and the earth within us. The act of *gædrian* may therefore be one in which we aspire to union with the more-than-human before, like Ophelia’s violets or Guiderius’ chimney-sweepers, our biodiverse world further withers and come to dust.

References:

- Anthropocene or Capitalocene? Nature, History, and the Crisis of Capitalism / ed. Malm J. W. Oakland : PM Press, 2016.
- Banckes R. A Boke of the properties of herbes called an herball. London : William Copland for Richard Kele, 1552.
- Barton A. The Shakespearean Forest. Cambridge : Cambridge University Press, 2017.
- Borlik T. Literature and Nature in the English Renaissance: An Ecocritical Anthology. Cambridge : Cambridge University Press, 2019.
- Boyd B. *Why Lyrics Last: Evolution, Cognition, and Shakespeare’s Sonnets*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 2012.
- Brayton D. *Shakespeare’s Ocean: An Ecocritical Exploration*. Charlottesville: University of Virginia Press, 2012.
- Bushnell R. W. *Green Desire: Imagining Early Modern English Gardens*. Ithaca : Cornell University Press, 2003.

¹³⁶ Arden. Op. cit. *Cybeline* 4.2.262–263.

Daroy Alys. "I would give you some violets but they withered all" ...

Catalogue of Plants Cultivated in the Garden of John Gerard, in the Years 1596–1599. / Ed. Daydon Jackson, Benjamin. Cambridge: Cambridge University Press, 1876.

Collect, n.". OED Online. June 2021. Oxford University Press.

URL: <https://www.oed.com/view/Entry/36261?rskey=ollos4&result=1>.

Culpeper N. Culpeper's Herbal: Over 400 Herbs and Their Uses. London : Arcturus Publishing, 2012.

Egerton F. N. History of Ecological Sciences, Part 47: Ernst Haeckel's Ecology *Bulletin of the Ecological Society of America*. 2013. V. 94 (3). P. 222–244.

Estok S. C. Theory from the Fringes: Animals, Ecocriticism, Shakespeare. *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal*. 2007. V. 40 (1). P. 61–78.

"Gather, v.". OED Online. Oxford University Press, 2021.

URL: <https://www.oed.com/view/Entry/77077?rskey=LmIyPG&result=3>.

Ground-breaking (adj.). URL: <https://www.etymonline.com/word/ground-breaking>.

Haeckel E. Generelle Morphologie der Organismen: Allgemeine Grundzüge der Organischen Formen; Wissenschaft, Mechanisch Begründet durch die von Charles Darwin Reformierte Deszendenz-Theorie. Berlin : G. Reimer, 1866.

Haraway D. J. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham and London : Duke University Press, 2016.

Henry J. Early Modern Theology and Science. *The Oxford Handbook of Early Modern Theology, 1600–1800* / Ed. I. L. Lehner, R. A. Muller and A. G. Roeber. Oxford : Oxford UP, 2016.

Hill A. The History and Functions of Botanic Gardens. *Annals of the Missouri Botanic Garden*. 1915. V. 2 (1,2). P. 185–240.

Hiltner K. Early Modern Ecology. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture* / ed. Michael Hattaway, Chichester : Wiley Blackwell, 2010. P. 555–568.

Hubert R. A catalogue of many natural rarities ... collected by Robert Hubert... Early English Books Online. EEBO Editions, ProQuest. 2011.

Hutchinson E. Medea and "The Merchant of Venice". *Studies in English Literature 1500–1900*. 2020. V. 60 (2). P. 232–345.

Kellert S. R. Nature by Design: The Practice of Biophilic Design. London: Yale University Press, 2018.

Knight L. Of Books and Botany in Early Modern England: Seventeenth Century Plants and Print Culture. London : Routledge, 2009.

Lees-Jeffries H. Literary Gardens from More to Marvell. *A New Companion to English Renaissance Literature and Culture* / ed. by Michael Hattaway. Malden : Wiley-Blackwell, 2010. P. 379–395.

Leminus, Levinus. Herbarum atque arborum quae in Bibliis passim obviae sunt... Drawn into English by Thomas Newton. London : Edmund Bolland, 1587.

Love G. A. Science, Anti-Science, and Ecocriticism. *Interdisciplinary Studies in Literature and Environment*. 1999. V. 6 (1), P. 65–81.

Lynch T. Deep Ecology as an Aesthetic Movement. *Environmental Values*. 1996. V. 5 (2), P. 147–160.

MacFaul T. Shakespeare and the Natural World. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Mackenzie J. M. *Imperialism and the Natural World*. Manchester : Manchester University Press, 1990.

Martin R. Shakespeare, Ecology and Ecocriticism. *The Shakespearean World* / edited by J. L. Levenson and R. Ormsby. London : Routledge, 2017. P. 606–621.

Mentz S. *At the Bottom of Shakespeare's Ocean*. London : Continuum, 2009.

Nardizzi V. *Wooden Os: Shakespeare's Theatres and England's Trees*. Toronto : University of Toronto, 2013.

Ogilvie B.W. *The Science of Describing: Natural History in Renaissance Europe*. Chicago : University of Chicago Press, 2008.

Parkinson J. *Paradisi in sole paradisis terrestriis, or, a garden of all sorts of pleasant flowers which our English ayre will permit ...* London : Humphrey Lownes and Robert Young, 1629.

Pliny the Elder. *Naturalis historia...* London : Thomas Hacket, 1585.

Prescott W. H. *History of the Conquest of Mexico*. New York : Harper and Brothers, 1843.

Prest J. *The Garden of Eden: The Botanic Garden and the Re-Creation of Paradise*. New Haven : Yale University Press, 1981.

Robinson R. *The vineyard of vertue collected, composed, and digested into a tripartite order...* London : Thomas Dawson, 1579.

Skov M. *Aesthetic Appreciation: The View From Neuroimaging*. *Empirical Studies of the Arts*. 2019. V. 37 (2). P. 220–248.

Stewart S. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham : Duke University Press, 1993.

Swann M. *Curiosities and Texts: The Culture of Collecting in Early Modern England*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2001.

The Arden Shakespeare Complete Works / Ann Thompson, David Scott Kastan and H. R. Woudhuysen eds. London : Bloomsbury, 2011.

The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe / eds. Oliver Impey, Arthur MacGregor. Oxford : Oxford University Press, 2018.

The two Noble Kinsmen.

URL: <https://public.wsu.edu/~delahoyd/shakespeare/tkinsmen5.html>.

Thevet A. *Singularitez de la France antarctique autrement nommée Amérique...* London : Thomas Hacket, 1567–68.

Thomas V., Faircloth N. *Shakespeare's Plants and Gardens: A Dictionary*. London : Bloomsbury, 2014.

Tigner A. L. *Literature and the Renaissance Garden from Elizabeth I to Charles II*. Farnham : Ashgate, 2021.

Treveris P. *The grete herball whiche geueth perfyte knowledge and understanding of all manner of herbes...* Southwark : Peter Treveris, 1526.

Turner W. *The first and seconde partes of the herbal of William Turner Doctor in Phisick...* Collen : Arnold Birchman, 1568.

Veth P., Celie M., Heaney P., Ouzman S. *Plants before farming: The Deep History of Plant-use and Representation in the Rock Art of Australia's Kimberley Region*. *Quarternary International*. 2018. V. 489 (30). P. 26–45.

Daroy Alys. “I would give you some violets but they withered all” ...

Watson R. N. *Back to Nature: The Green and the Real in the Late Renaissance.* Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2006.

White L. Jr. *The Historical Roots of our Ecological Crisis.* *Science.* 1967. V. 155 (3767), P. 1203–1207.

Wilson E. O. *Biophilia.* Cambridge, M.A. : Yale University Press, 1984.

Zeunert J. *Landscape Architecture and Environmental Sustainability: Creating Positive Change through Design.* London : Bloomsbury, 2017.

V. Полемічна трибуна

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-8

УДК: 821.112.5

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-7872-1416>

Жлуктенко Наталія
(Київ)

До питання про Ренесанс і Бароко в нідерландській літературі

Вивчення нідерландської літератури доби Ренесансу і Бароко відбувається наразі в умовах, коли системна характеристика художньої практики залежить не лише від розробки історико-культурної типології мистецьких явищ національного рівня, але заохочує до концептуалізації та зіставлення жанрових форм і літературних стилів в інших культурах Північної Європи. В українських університетських курсах ресурсом зіставлення стають риси літературного процесу не лише Нідерландів, а й Англії та Німеччини: адже саме таким чином відбувається викладання мови і літератури студентам англійської та німецької філології. У першому і поки що єдиному українському посібникові «Нарис історії нідерландської літератури» (2002) врахована ця специфічна риса. Порівняльне дослідження літературного процесу на прикладі голландського та англійського досвіду XVI–XVII ст. засноване в статті на схожих аспектах формування нових мистецьких моделей у часи радикальних політичних та духовних змін у цих країнах. Утім обраний у розвідці ракурс порівнянь обумовлений також особливими рисами нідерландської культури періоду. У панорамі художньої словесності Нідерландів періоду раннього Відродження наголошуємо на формах наступності між окремими аспектами пізнього Середньовіччя та новим часом – а саме на оновленні релігійних настанов християнства в рухові «нового благочестя», засвоєнні уроків карнавальної культури, на розвитковій діяльності митців-«редерейкерів» як чиннику впливу під час релігійних та сезонних свят. Специфічним чином у голландській культурній історії відбувався

перехід від латини як мови культури до нідерландської мови (практика Іоанна Секунда та його послідовників). Упродовж XVII ст. ренесансна традиція активно виявляла себе в естетичній думці (поява першої національної поетики Матейса де Кастелейна у 1555 р.), у зміцненні контактів нідерландських авторів з англійськими та французькими майстрами поетичного слова. Стисле зіставлення творів двох відомих поетів Яна ван дер Ноота та Г. Бредеро засвідчує подальше розширення жанрового потенціалу голландської лірики. Попри специфіку поетичного стилю кожного з авторів, практиці обох притаманний синтез словесних, живописних та музичних форм виразності. Домінанта естетичних рис ренесансного мислення в творах цього мистецького покоління готує, особливо в сегменті філософської поезії, формальні експерименти та метафізичну багатозначність літератури Бароко.

Ключові слова: типологічні зв'язки Ренесансу і Бароко в нідерландській літературі; чинники становлення ренесансних літературних практик; поетика доби Ренесансу; формування елементів барокового художнього мислення; множинність стильових форм як поетологічний принцип літератури XVII ст.

Процес вивчення і викладання нідерландської літератури в українських університетах розпочався в останніх декадах XX століття і триває дотепер, але статус спеціалізації «Нідерландська мова і література» все ще остаточно невизначений – іноді це факультатив, іноді друга чи третя іноземна мова для окремих філологічних спеціальностей. Структура і зміст літературознавчої складової цього фаху залежить від того, на студентів якого філологічного фаху курс розрахований. У КНУ імені Т. Шевченка впровадження цього предмету почалося, вочевидь, раніше інших українських вишів. Тож кафедра зарубіжної літератури ННІФ КНУ імені Т. Шевченка ще 2002 р. за підтримки посольства Королівства Нідерландів в Україні випустила колективну збірку «Нарис історії нідерландської літератури».¹ Видання було рекомендовано як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів, його позитивно оцінив один із провідних голландських літературних критиків, письменник Кейс

¹ Нарис історії нідерландської літератури / О. Б. Алексеєнко, Я. М. Довгополий, Н. Ю. Жлуктенко, Л. Я. Мірошніченко та ін. Київ : Вид-во «Юніверс», 2002. 179 с.

Вергойль.² Утім, дослідження актуальних проблем літературного і культурного розвитку Нідерландів поки що не набуло у нас системного характеру, і це стосується як сфери художнього перекладу, так і науково-критичного аналізу нідерландської літератури на різних етапах її розвитку. Художній досвід нідерландських авторів, залежно від спеціалізації, потребує контекстних зіставлень не тільки в аспектах діячності та синхронії, а й у порівнянні з розвитком західноєвропейських літератур, зокрема з відповідними етапами цього процесу в культурі країн першої філологічної спеціальності студентів.

Поєднати історичну й типологічну дослідницькі перспективи можна за умови виокремлення комплексів творів, до прикладу, в англійській та нідерландській літературах, які виникли в схожому історичному контексті та мають як подібні форми жанрово-стильових систем, так і відмінності. Тож, обираючи предмет даної розвідки, зупинимось на специфіці художнього дискурсу нідерландської літератури доби Ренесансу й Золотого віку XVII ст. у зіставленні із еволюцією літературного процесу в Англії цього періоду.

Вітчизняне літературознавство не виявляло послідовного інтересу до типології зв'язків нідерландської та англійської літератур XVI–XVII століть. Ретельний перегляд змісту фахового літературознавчого видання «Ренесансні студії» майже за весь період його існування свідчить, що з-поміж багатьох компаративних студій англійської поезії та драми цього періоду з українським, іспанським, французьким та іншими європейськими контекстами зіставлень з нідерландською літературою практично не було. Натомість у сучасних умовах російсько-української війни, в обставинах, коли нідерландське суспільство всебічно підтримує Україну політично й духовно, зокрема надає прихисток тисячам наших вимушених переселенців, відродження наукового інтересу до історії та сучасної культури Нідерландів набирає для нас особливої ваги.

² Вергойль К. Коли людина подорожує, змінюються її книги. *Всесвіт*. 2003. № 5-6.

Доба Відродження в Англії та в Нідерландах мала чимало спільних рис – в тогочасних художніх системах історики й теоретики культури вбачають утілення багатьох ренесансних практик. В обох країнах формування літератури нового типу відбувалось активно, а творчий вплив їх європейських попередників – митців та мислителів раннього Ренесансу в Італії та Франції – органічно поєднувався з розвитком власне англійських та голландських художніх рухів, течій та гуртків. Схожі риси у творчому мисленні митців Англії та Нідерландів до того ж можна пояснити подібністю турбулентних процесів тогочасного суспільного й політичного життя в цих країнах. У характеристиках англійського історичного досвіду іноді йдеться про певну стабілізацію в період правління Єлизавети I, хоч навряд це вповні відповідає процесам у Британії на межі XVI–XVII ст.: адже придворні змови та заколоти, наступ пуританства відчутно впливали на відносний баланс політичних сил та на умови суспільного життя. Це відчутно й у творчості В. Шекспіра, особливо в проблематиці та поетиці його трагедій та історичних хронік, а після смерті Барда тематика кризи продовжувала впливати на твори його молодших сучасників та наступників. Відзначимо, що розвиток ренесансної філософської та естетичної думки на цьому етапі англійської культури не припинявся й був суголосний векторам європейської художньої свідомості доби Ренесансу в цілому.

У Нідерландах точкою відліку для формування ренесансної культури є ранній етап національної історії (XV–XVI ст.), коли визначилися основні складові індивідуального та національного мислення, згодом розвинені у мистецтві Золотого віку (XVII ст.). Ця концепція в загальних рисах справедлива й дотепер, крім хіба що ідеї про так званий «кінець Ренесансу» на початку XVII ст. й витіснення цієї творчої парадигми, як у Нідерландах, так і в Англії, появою барокових форм та маньєризму. Насправді в обох національних культурах, і власне в Нідерландах процес культурного розвитку виявився складнішим. Це відчутно в

амбівалентності літературних норм, їх взаємодії у творчих практиках художніх форм, які мали синкретичний характер. Духовно-історичним тлом становлення Ренесансу в обох країнах були тривалі релігійні та суспільні конфлікти. В Англії це політичне протистояння в суспільстві різних релігійних та політичних сил; в Нідерландах же формування Ренесансу відбувалося в умовах іспанської навали. Реформація на території так званих Низинних земель стала потужним чинником об'єднання нідерландців у спільному прагненні позбутися загарбників, протистояти іспанській загрози, а зупинити її й підтримати могутній реформаційний рух голландці могли тільки особистою участю в релігійному конфлікті чи у подоланні його наслідків. Буржуазна революція 1566 р., переможний визвольний рух нідерландських патріотів-гезів, який сприяв у 1572 р. вигнанню завойовників з усіх північних територій країни, Утрехтська унія 1579 р. як юридичний засновок майбутнього створення Республіки об'єднаних провінцій були потужними чинниками як духовного життя країни, так і літературного процесу в Низинних землях.

Згадані політичні катаклізми впливали на становлення гуманістичного руху в Нідерландах. Ще в міській культурі пізнього Середньовіччя в цій країні закладено основи інтелектуальної та духовної діяльності нового типу – так виник мистецький рух «редерейкерів», що розвивався спершу серед міського населення, але згодом зміцнів та активно формував нові духовні тенденції у широких верствах нідерландців.

Становленню гуманістичного світогляду в Нідерландах сприяли також певні форми релігійного оновлення, зокрема рух прихильників «нового благочестя», заснованого на ідеях Яна ван Руйсбрука (1293–1381). У цьому річищі в Нідерландах цілеспрямовано створювали нову систему освіти, яка багато в чому суголосна ідеям ренесансного гуманізму. До конгрегацій «девотів» (тобто вірних, відданих), зокрема до Девентерської школи, яку заснував релігійний мислитель Герт Гроте, приєднувалися свого часу

такі філософи європейського рівня, як німецький теолог Микола Кузанський, німецький релігієзнавець Рудольф Агрикола, а згодом і видатний нідерландський гуманіст Еразм Роттердамський. На ранніх етапах Північного Відродження ідеї «нового благочестя» в Нідерландах засновували етичні принципи гуманізму ще й тим, що заперечували станову та корпоративну скутість, а натомість утверджували значущість індивідуального таланту, віру в природне обдарування людини, яке потрібно постійно вдосконалювати та примножувати навчанням. Місцеві гуманістичні товариства – згадані «палати редерейкерів» та об'єднання вчених у Гронінгенському монастирі Адуерд під проводом Векселя Гонфорта – сприяли поширенню книгодрукування не лише на півночі Нідерландів, а на всіх північноєвропейських землях. Стосовно руху редерейкерів відзначимо, що міська влада на всій території Нідерландів підтримувала їх діяльність фінансово, надавала пільги його учасникам, адже основним завданням прихильників «нового благочестя» було прагнення силою мистецтва спрямовувати співгромадян на добрі вчинки.

Жанрово-стильова система раннього Ренесансу в Нідерландах виглядає не настільки розмаїтою у порівнянні з рухом їхніх однодумців у романських країнах чи на англійських землях. Утім варто відзначити принцип наступності, якого дотримувалися ранні нідерландські гуманісти. Головні вживані ними літературні форми – патріотичні пісні гезів, духовна драматургія – мораліте, міраклі – збереглися ще з часів Середньовіччя. Та й національні повчальні п'єси «зіннеспели» (від Sinne – розум, смисл), як і дражливі «клухти», перейняті гротескними прийомами, продовжували карнавальні практики попередніх часів.³ Відлуння сатири й комізму клухтів згодом побачимо в деяких «Домашніх бесідах» Еразма Роттердамського. Життєлюбні конотації цих повчальних вистав до сьогодні допомагають сприймати в ренесансному контексті не тільки

³ Див.: Жлуктенко Н. Ю. Література XVI ст. *Нарис історії нідерландської літератури*. Київ: Вид. «Юніверс», 2002. С. 28–37..

літературу Нідерландів цього періоду, а й тематику живопису – як у картинах П. Брейгеля, так і у жанрових замальовках так званих «малих голландців».

У стислій панорамі художньої словесності Північного Відродження зупинимось також на моменті вибору мови творчості. З певним упередженням нерідко сприймають як стереотип традиційного мислення те, що в Нідерландах довго зберігалась тенденція вживати латину не лише як мову науки, політики та права, а й художньої літератури. Прикладом може бути поетична творчість Іоанна Секунда (Ян Еверардс, 1511–1536), який у своїх поезіях надавав перевагу саме латині.⁴ Світогляд Іоанна Секунда, між тим, був типовим для митців ренесансної «республіки вчених», яких не зупиняли кордони європейських держав. Поет навчався у Франції, недовго служив при іспанському дворі, але повсюди переймався поширенням знань творів античних, зокрема римських авторів. Іоанн Секунд перекладав нідерландською діалоги Лукіана, у власній ліриці наслідував елегіям Катутла та творчості Тібулла. Латиномовна ж поезія Секунда була переважно любовною та еротичною – згадаємо його відомий цикл «Цілулки». Подібно до Шекспіра чи Ронсара, поет присвячував поезії різним ліричним героїням, але лишався відданим ренесансному коду в змалюванні почуттів. На певний час у XVII столітті про його поетичний голос забули, але після того, як молодий Й. В. Гьоте присвятив нідерландцеві вірш «До духу Іоанна Секунда», в якому назвав його «милим, святим, великим цілувальником», про автора знову згадали, зокрема й на його батьківщині. У сучасній рецепції нідерландської ренесансної лірики Іоанну Секунду належить вагоме місце.

Ще два моменти стосовно раннього Ренесансу в Нідерландах варті уваги. Цій переважно бюргерській країні здавна притаманне ставлення до свого громадянина як до свідомої особистості в питаннях релігії й культури, і в зміцненні цієї ідеологемі важлива виховна роль належала поетичному мистецтву та його естетичним функціям.

⁴ Там само. С. 49–52.

Нагадаємо, що в голландських містах постійно проводили мистецькі фестивалі, деякі з них тривали впродовж тижнів (так, до речі, відбувається й дотепер). Місцеві редерейкери натхненно ставили вистави мораліте, міраклів, «зіннеспелів». Окремо змагалися автори популярного ліричного жанру «рефрейнів»; відбувалися не лише конкурси блазнів, як знак тривалості ще середньовічних традицій, а й змагання творців «емблематичної поезії», учасники яких мали на меті якнайкраще представити символіку тих міст, з яких походили, і які вони таким чином славили. Тож традицію мистецьких фестивалів у міській культурі не лише підтримували, а й розвивали. Мірою того, як цей ритуал поширювався, зростав інтерес учасників та слухачів до рідної, нідерландомовної поезії. Тому редерейкери зі спілки «Гілка шипшини» в Амстердамі, «Джерело» у Генті та «Левкої» з Антверпена для виступів або перекладали нідерландською свої латинські вірші, або поступово міняли мову творчості, переходили з латини на рідну мову. Знавці історії нідерландської мови наголошують, що мистецька й літературна діяльність кінця XVI ст. сприяла розвиткові національної мови, адже зміцнювала її статус. Цей чинник так само характерний і для літературного утвердження регіональної мови півночі Нідерландів, а саме фризької мови.

Ренесансна традиція активно виявляла себе в естетичній думці. Для визначення переможців у тому чи іншому поетичному конкурсі потрібно було визначити критерії досконалості творів та певні мистецькі норми. Відомий редерейкер з Ауденерде, поет і теоретик Матейс де Кастелейн (1489–1550), натхненний уже існуючими французькими зразками, уклав поетичний трактат «Мистецтво риторики» (вид. 1555 р.). Цю першу нідерландську поетику важко порівнювати із «Захистом поезії» англійця Філіпа Сідні чи естетичними ідеями Френсіса Бекона та його однодумців. Однак невелика збірка голландського критика, особливо ідеї автора стосовно емблематичної поезії, були

вагомим історичним свідченням концептуалізації творчого досвіду, якого вже набули нідерландські автори.

Лірика останньої третини XVI ст. у Нідерландах стає переважно світською. Міцніють контакти її творців з поетами з інших європейських країн, за яких би умов такі контакти не виникали. Один із відомих авторів того покоління, дворянин і переконаний кальвініст Йонкен Ян Ван дер Ноот (1539–1595) після поразки Антверпенського повстання 1567 р. був змушений емігрувати й мандрував чужими світами, зокрема в Англії та Німеччині. Діставшись Франції, Ван дер Ноот зустрівся і зблизився з П. Ронсаром та іншими поетами «Плеяди». Коли ж повернувся до рідного міста, саме він утвердив у нідерландській поезії жанри оди та сонету, а також форму александрійського вірша, яку до того часу його співвітчизники не використовували. Ян Ван дер Ноот тяжів до витонченої поетичної форми, вдавався до античних алюзій та метафор, власне поєднував у своїх творах характерне для Ренесансу ставлення до античності та метафізику барокового світосприйняття. Ноот багато експериментував з квітковими символами (наприклад, з образом троянди), до того ж відходив від їхнього алегоричного вживання і подавав їх так, щоб читач вдавався до багатозначного, радше барокового їх тлумачення.

Інші аспекти ренесансного пошуку втілювала поетична творчість амстердамця Хербранда А. Бредеро (1585–1618).⁵ Син ремісника, Х. Бредеро навчався живопису, а в поезії орієнтувався на народно-пісенну традицію. Емоційна палітра лірики Бредеро широка – від сумовитих роздумів у «Пісні прощання» до розкутих веселощів у «Мужицькій гулянці», але в його творах виразно домінує ренесансна віра в добро, в духовні сили та самоцінність особистості. Дві згадані різні поетичні долі кінця XVI – початку XVII століть свідчать не лише про розширення жанрових можливостей лірики. Все виразніше виявляється в поетичній манері нідерландських митців синтез словесних, живописних та музичних форм

⁵ Див. про це детально: Мірошниченко Л. Я. Література XVII ст. *Нарис історії нідерландської літератури*. Київ : Вид. «Юніверс», 2002. С. 56–60.

виразності. Це свідчить як про єдність естетичних рис Ренесансного світосприйняття, так і про об'єктивну готовність творців різних поколінь перехідного часу до формальних експериментів і метафізичної багатозначності поезії Бароко.

Оцінюючи в загальних рисах вже існуючі вектори сприйняття такого літературного феномену як Ренесанс і Бароко в культурі півночі Європи, Англії та Нідерландів зокрема, варто зазначити кілька загальних моментів. Як у творчості митців різних поколінь XVI–XVII ст., так і на рівні структурування моделей літературного процесу, нам варто уникати принципу так званої «відрубності/окремішності» однієї художньої системи від іншої. Саме таким підходом керувалися автори згаданого першого україномовного «Нарису історії нідерландської літератури» (2002), і цей орієнтир можна вважати вагомим і для подальшої розробки як наукових, так і перекладацьких проєктів, які б наблизили розмаїті практики нідерландських митців XVI–XVII ст. до вітчизняних читачів. Про те ж, що контакти між англійською та нідерландською культурою не припинялися в XVII ст., свідчить, наприклад, інтерес видатного англійського поета Джона Мілтона до творів голландських авторів. Під час своєї європейської мандрівки 1638–1640 рр. Мілтон відвідав не лише Італію та Францію, а й Нідерланди, зокрема зустрівся в цій країні з Гуго Гроцієм (1583–1645) – відомим гуманістом, одним із засновників міжнародного права та видатним поетом-богословом. Поетичну драму Г. Гроція «Люцифер», так само як і його поему «Адам-вигнанець» називають серед творів, які згодом могли надихнути Мілтона на створення його знаменитої поеми «Втрачений рай».

У розмаїтті мистецьких практик Нідерландів XVII ст., упродовж століття картина напрямів і течій насправді залишалася складною. Ренесанс, маньєризм, класицизм, бароко проявляли себе в діяльності митців у взаємодії. Чи домінувала якась із названих творчих систем серед інших у певний час, чи розвивалися ці художні моделі синкретично, на цьому етапі культурного розвитку Півночі Європи

У. Полемічна трибуна

множинність стилів та форм надавала і філософської ваги, і художньої досконалості.

Список літератури:

Вергойл К. Коли людина подорожує, змінюються її книги. *Vsesvit*. 2003. № 5–6.

Жлуктенко Н. Ю. Література XVI ст. *Нарис історії нідерландської літератури*. Київ : Вид. «Юніверс», 2002. С. 28–37.

Мірошниченко Л. Я. Література XVII ст. *Нарис історії нідерландської літератури*. Київ : Вид. «Юніверс», 2002. С. 55–76.

References:

Verhoil K. Koly liudyna podorozhuie, zminiuiutsia yii knyhy. *Vsesvit*. 2003. № 5–6.
Zhluktenko N. Yu. Literatura XVI st. *Narys istorii niderlandskoi literatury*. Kyiv : Vyd. «Yunivers», 2002. S. 28–37.

Miroshnychenko L. Ya. Literatura XVII st. Narys istorii niderlandskoi literatury. Kyiv : Vyd. «Yunivers», 2002. S. 55–76.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-9

УДК: 81'255.4 : 82.09(410)

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-1232-1920>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-9448-813X>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-8493-5338>

*Канчура Євгенія, Маслоva Дар'я, Осипенко Зоряна
(Житомир)*

Специфіка і механізм відтворення шекспірівської інтертекстуальності в українських перекладах Террі Пратчетта («Вищі сестри», «Пані та панове»)

У статті представлені результати аналізу прикладів шекспірівського інтертексту в українських перекладах романів Террі Пратчетта «Вищі сестри» і «Пані та панове». Розглянуто стратегії перекладачів, зокрема, опертя на канонічні приклади української шекспіріани, обґрунтовано вибір перекладачами джерела окремих інтертекстем, прокоментовано стратегію приміток перекладача й роль перекладу промовистих імен. Визначено баланс стратегій доместикації та форенізації, підкреслено тяглість перекладацького підходу та значущість проєкту для української перекладацької школи.

***Ключові слова:** Террі Пратчетт, біле знання, переклад, шекспірівській інтертекст, доместикація, форенізація.*

Перекладачі Террі Пратчетта всіма мовами світу стикаються з неабияким викликом через багатство мовної гри та інтертекстуальних прийомів автора, адекватна передача яких є запорукою збереження неповторного авторського стилю видатного представника фентезі доби

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

постмодернізму¹. Потужний проєкт Видавництва Старого Лева, започаткований у 2017 році (наразі видано вже 20 романів, робота над проєктом триває) не лише гідно справляється із такими викликами, він постає вагомим внеском у розбудову незалежного українського простору літератури фентезі, адже заклики «видайте українською» довгий час натикалися на твердження «перекласти Пратчетта українською нереально»². Слід визнати: команді проєкту здебільшого вдається передати як гру слів³, так і численні референції до популярної культури та англomовного культурного субстрату⁴. Водночас чи не найважливішим аспектом перекладачі інтертекстуальності Пратчетта є опертя на класичні зразки, такі як відсилки до Мільтона, Кольриджа, а також, і насамперед, основи основ *білого знання* носіїв англійської мови – спадщину Вільяма Шекспіра.

Роль шекспірівського інтертексту в романах про Дискосвіт зазначалася багатьма дослідниками, зокрема Крістін Нун⁵ прагне з'ясувати, чому саме «Макбет» та «Сон літньої ночі» постають магістральними претекстами для двох романів Пратчетта, Йенна Міллер⁶ аргументує вибір саме цих джерел інтертексту як найбільш промовистих ілюстрацій тези Пратчетта про пошук істини в глибині душі людини та

¹ Див. напр.: Rzyman A. The Intertextuality of Terry Pratchett's Discworld as a Major Challenge for the Translator. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2017.; Ali Abdullah Mahmood, Abdellatif K. Translation of Parodies in Terry Pratchett's Witches Abroad and Wyrd Sisters into German. *J. J. Appl. Sci.* 2010. Vol. 12, No. 1. тощо.

² Таємниці «Дискосвіту», або Як твориться серія видань Террі Пратчетта українською. 19.09.2017. *Блоги Видавництва Старого Лева*, URL: <https://starylev.com.ua/news/tayemnyci-dyskosvitu-abo-yak-tvorytsya-seriya-vydan-terri-pratchetta-ukrayinskoyu>.

³ Канчур С., Біляк І. Дискурс постмодернізму в урбаністичних романах Террі Пратчетта. *Теоретичні та прикладні засади вивчення дискурсу*: кол. мон. Житомир : Житомирська політехніка, 2020. С. 61–84.

⁴ Див. напр. Tringham D. Allusions and Cultural References: Translator Solutions in the Finnish Translation of Terry Pratchett's 'Reaper Man'. MikaEL, Kääntämisen ja tulkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu. 2014. Vol. 8, P. 170–183.

⁵ Noone K. Shakespeare in Discworld: Witches, Fantasy, and Desire. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2010. Vol. 21, no. 1 (78). P. 26–40.

⁶ Miller J. Terry Pratchett's Literary Tryst with Shakespeare's Macbeth: A Postmodernist Reading with a Humanist Guide. *Outstanding Honors Theses*. 2011. 19. URL: https://digitalcommons.usf.edu/honors_et/19.

право особистого вибору тощо. Для перекладознавчого дослідження найважливішою видається твердження Фарен Міллер про функцію шекспірівського інтертексту в романах Пратчетта як показник вкоріненості фентезійного світу в «рідний англійський ґрунт»⁷, тобто перед перекладачем постає задача передати англійськість романів так, щоб вона була упізнаваною та при цьому зберігала семантику, важливу для загального концепту твору. Зануреність коріння фентезійного світу в англійський культурний субстрат та одивнення шекспірівського претексту засобами мовної гри й постмодерністської іронії створюють голографічний ефект реальності, упізнаваності й одночасної виокремленості Дискосвіту, відмежовуючи його від реальності та постійно нагадуючи про те, що обидва світи існують у мультиверсумі Простору Бібліотеки (L-space)⁸. Таким чином перед перекладачами романів «Віщі сестри» (*Wyrd Sisters*, 1988) й «Пані та панове» (*Lords and Ladies*, 1992) постає задача: передати цитати й алюзії на твори Шекспіра так, щоб вони сприймалися українським читачем максимально наближено до сприйняття читачем англомовним, і при цьому дотриматися принципу художньої єдності й послідовності тексту роману, що можливо далеко не завжди, адже невеличкі фрагменти-інтертекстеми⁹ можуть не збігатися як структурно, так і семантично в оригіналі та в українському класичному перекладі. Зрозуміло, що провідною стратегією перекладача в такому випадку має бути опертя на канонічні українські переклади Шекспіра, до котрих, на нашу думку, належать насамперед твори, що

⁷ Miller F. Terry Pratchett: The Soul of Wit. *Contemporary Literary Criticism*. Vol. 197. Farmington Hills, Mich. : Thomson Gale, 2004. P. 211.

⁸ Про це докладніше у розділі «Шекспірівський інтертекст як елемент поезики романів про Дискосвіт»: Канчура Є. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Претчетта : дисертація ... канд. філол. наук: 10.01.04. Миколаїв, 2012. С. 78–87.

⁹ Термін «інтертекстема» як одиниця, маркер міжтекстової взаємодії, належить інструментарію лінгвістів, проте, ми вважаємо доцільним застосувати його в нашій роботі, адже аналіз перекладу спирається і на лінгвістичний аспект тексту. Термін запроваджено Г. Сютюю в роботі: Сютю Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття. Київ : КММ, 2017. 384 с., та розвинено в дисертації О. Бойко: Бойко О. О. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі : дис ... док. філос. за спец. 035 Філологія. Одеса, 2021. С. 36–37.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

пройшли випробування часом та включені до шеститомника видавництва «Дніпро» (1984/6 pp.)¹⁰, та при цьому перекладач змушений вдаватися до *лексичних* і подекуди *граматичних трансформацій*, адже інтертекстами в романах не функціонують відокремлено (як в епіграфах тощо), а вписані в мову персонажів, авторські ремарки та ін.. Апеляція до української шекспіріани може бути кваліфікована як стратегія *доместикації*, оскільки твори класика англійської літератури давно вже вкорінені в український літературний канон, і цитати з них упізнаються обізнаним читацьким загалом.

Наша розвідка презентує результати досліджень, представлених студентками бакалавріату «Житомирської Політехніки» на Всеукраїнський шекспірівський конкурс студентських дослідницьких і креативних проєктів імені Віталія Кейса в 2020 та 2021 роках (З. Осипенко та Д. Маслової)¹¹, та спирається на багаторічні спостереження за функціонуванням шекспірівського інтертексту в романах Террі Пратчетта (Є. Канчура)¹². В ході нашого міждисциплінарного дослідження ми вдавалися як до літературознавчих методів (зокрема зіставлення систем персонажів та елементів сюжету романів Пратчетта з претекстом), так і до методів перекладознавства (спостереження та визначення граматичних і лексичних трансформацій, виявлення джерел інтертекстом), залучаючи підходи дослідників інших перекладів Пратчетта (зокрема, польські переклади інтертексту Пратчетта докладно

¹⁰ Видання, яке, за влучним твердженням М. Стріхи «дозволило українцям ще наприкінці радянського періоду долучитися до елітного клубу народів, які мають повного Шекспіра»: Стріха М. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ : Дух і літера, 2020. С. 344.

¹¹ Тези робіт були представлені на конференціях молодих вчених: Osypenko Z., Kanchura Ye. Translating Allusions to Macbeth into Ukrainian: a case Study of Wyrd Sisters by Terry Pratchett. *Current Trends in Young Scientists' Research: VII All Ukrainian Scientific and Practical Conference* (April 16, 2020). Zhytomyr : Zhytomyr Polytechnic State University, 2020. P. 159–163; Маслової Д. А., Канчура Є. О. Шекспірівський інтертекст в романі «Пані та панове» Террі Пратчетта: виклики українського перекладу. *Тези Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, присвяченої Дню науки*: м. Житомир, 16–20, 26 травня 2022 року. Житомир : «Житомирська політехніка», 2022. С. 520–521.

¹² Канчура Є. Цит. вид.

проаналізовані А. Ржиманом¹³). До розуміння інтертексту ми підходимо через класифікацію Н. П'єге-Гро¹⁴.

Переклад доробку Террі Пратчетта українською ще триває, зокрема, до роботи, наскільки нам відомо, ще не потрапив третій роман про Дискосвіт «Невидні Академіки» (Unseen Academics, 2009), що також заснований на шекспірівському інтертексті. Тому, аналіз перекладацьких стратегій та спостереження за вдалими знахідками, чи, як не прикро, прорахунками перекладачів зумовлює безпосереднє **практичне застосування результатів** даного дослідження. Суттєвим фактором **актуальності** даної роботи є те, що системного аналізу механізмів відтворення шекспірівського інтертексту в українських перекладах Террі Пратчетта досі не було здійснено.

Отже, **метою** даної розвідки є аналіз прикладів шекспірівської інтертекстуальності в українських перекладах Террі Пратчетта з точки зору специфіки перекладацького підходу та механізмів відтворення інтертекстом. Відповідно, такі приклади є предметом дослідження. Об'єктом розвідки є перекладені українською мовою два романи Ланкрського циклу серії про Дискосвіт: «Віщі сестри»¹⁵, твір, який спирається насамперед на претекст «Макбета» та, додатково, на елементи «Гамлета», і роман «Пані та Панове»¹⁶, основою для якого стала комедія «Сон літньої ночі». Обидва романи містять низку алюзій та референцій до інших творів Шекспіра, зокрема хронік і комедій, але ці три п'єси є провідною інтертекстуальною базою.

Для досягнення поставленої мети ми визначаємо наступні **задачі**:

1. схарактеризувати використання Террі Пратчеттом шекспірівського інтертексту з опертям на класифікацію Наталі П'єге-Гро;

¹³ Rzyman A. Op. cit.

¹⁴ Piegay-Gros N. Introduction à l'intertextualité. Nathan Université, 2002.

¹⁵ Пратчетт Т. Віщі сестри / пер. О. Михельсона. Львів : ВСЛ, 2018.

¹⁶ Пратчетт Т. Пані та панове / пер. О. Белової. Львів : ВСЛ, 2020.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

2. проаналізувати перекладацькі стратегії інтертекстуальних елементів в обох романах, відповідно до особливостей інтертекстем, спробувати виявити загальні тенденції, властиві цілісному перекладацькому проєкту;
3. розглянути підхід перекладача до передачі промовистих імен в романі «Пані та панове» з точки зору вірності авторської інтенції;
4. визначити баланс між стратегіями доместикації та форенізації, з'ясувати єдиний підхід, властивий перекладацьким проєктом, заснований на тягlosti вибору перекладацьких стратегій.

Стратегія використання шекспірівських претекстів в романах «Віщі сестри» й «Пані та панове»

Два романи Ланкрського підциклу, засновані на шекспірівському інтертексті, підтримують зв'язок з претекстом у різний спосіб. Так, роман «Віщі сестри», композиція та система образів якого побудована на алюзії до «Макбета», містить значну кількість прямих цитат з трагедії. Тобто, читач не лише упізнає сюжет «шотландської п'єси» та малює собі горизонт очікування, але й підхоплює розповсюджені цитати. На відміну від «Макбета», «Гамлет» в романі відлунує саме паралелізмом образів та композиційним елементом (вставна п'єса). Той самий алюзивний прийом (система образів, композиція, вставна п'єса) Пратчетт застосовує в романі «Пані та панове», при цьому прямі цитати в романі зосереджені саме навколо вставної п'єси: поза лінією комічних ремісників цитат майже немає. Слід зазначити, що до подібного інтертекстуального прийому письменник звернеться через 18 років у романі «Невидимі академіки», який апелює до сюжету та системи образів «Ромео і Джульєтти». Проілюструємо сюжетні та образні зв'язки таблицею 1.

Таблиця 1

Роман	П'єса-претекст	Образи, що перегукуються	Сюжетні лінії
«Віщі сестри»	«Макбет»	Відьми, вбитий король, подружжя	Герцог і герцогиня Шелмет вбивають законного короля, страждають від нечистого

		узурпаторів	сумління. Відьми впливають на зміну влади в королівстві.
	«Гамлет»	Король-привід, блазень/спадкоємець престолу Веренс, травниця Маграт	Блазень (потім – спадкоємець короля) переживає сумніви у правомірності своїх дій, забезпечує виставу за пропагандистською п'єсою, закохується у дівчину, що збирає трави й наспівує.
Додаткові алюзії: «Як вам це сподобається», «Ричард III», «Буря» тощо.			
«Пані та панове»	«Сон літньої ночі»	Три пари «закоханих», гурт самодіяльних акторів, ельфи.	Весілля королівської пари, втручання ельфів у діла людей, вставна п'єса, яка має на меті розважити гостей на весіллі. Дві додаткових пари, які блукають лісом. Пародійна згадка про п'єсу-претекст.
Додаткові алюзії: «Дванадцята ніч», «Приборкання норволівої», «Зимова казка» тощо.			

Зазначимо, що для аналізу стратегії перекладача важливий підхід до найпоширеніших цитат, які найбільше відгукуються в українського реципієнта, тому ми вдаємося до розгляду перекладу цитат з магістральних претекстів, з додаванням фраз, що набули статусу «крилатих».

Приклади інтертекстем в романах «Віщі сестри» та «Пані та панове» (за типологією Наталі П'єре-Гро)

Відносини співприсутності.

Цитати в тексті романів не виділені графічно, проте кваліфікувати їх яка приховані цитати недоцільно, адже більшість з них добре відома читацькому загалу. Декілька прикладів наведено у таблиці 2 (за романом «Віщі сестри»): Пратчетт цитує «Макбета», свідомо звертаючись до найвідоміших фраз, апелюючи до білого знання тих, хто навіть не читав, але все одно знає, що «є три відьми й такий чан, що булькає та пахкає»¹⁷. Окремі цитати піддаються *граматичній трансформації* (заміна підмета, прийменника,

¹⁷ «Do You Consider Yourself a Postmodern Author?»: Interviews with Contemporary English Writers. Münster : Lit, 1999. P. 173–200.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

займенника, зміна форми дієслова). Тобто, персонажі роману, вживаючи фрази з «Макбета», говорять ними, – по суті, спілкуються, – виконуючи роль персонажів «шотландської п'єси».

Таблиця 2

Wyrd Sisters ¹⁸	The Tragedy of Macbeth ¹⁹
<i>'When shall we three meet again?'</i> There was a pause. <i>'Well, I can do next Tuesday.'</i> ²⁰	<i>When shall we three meet again</i> In thunder, lightning, or in rain? act 1, scene 1
<i>"Can you tell by the pricking of your thumbs?"</i> said Magrat earnestly. ²¹	<i>By the pricking of my thumbs.</i> Something wicked this way comes act 4, scene 1
<i>"There had been something about him</i> being half a man, and... <i>infirm on</i> <i>purpose?"</i> ²²	<i>Infirm of purpose!</i> Give me the daggers" is what Lady Macbeth calls her husband in act 2, scene 2
<i>"...who would have thought he had so</i> <i>much blood in him?"</i> ²³	<i>"Yet who would have thought the old</i> man to have <i>had so much blood in</i> <i>him".</i> Lady Macbeth, act 5, scene 1

В романі «Пані та панове» дослівного відтворення цитат зі «Сну літньої ночі» немає за винятком ельфійського імені Fairy Peaseblossom, яке варто розглядати як референцію.

Алюзії. Магістральна алюзія роману «Віщі сестри» підкреслюється деталями, зокрема епізодом зачину, – грозова ніч і три відьми навколо котла, в розмові яких лунає пряма цитата, – який дублює зачин п'єси: «*As the cauldron bubbled an eldritch voice shrieked: 'When shall we three meet again?'*». Сцена задає напрям всім наступним алюзіям та ремінісценціям. У випадку роману «Пані та панове» магістральна алюзія підкреслюється постійним посиленням до весілля у день середини літа, сваркою короля й королеви

¹⁸ Pratchett T. Wyrd Sisters. London : Corgy Books, 1989.

¹⁹ Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth. *Shakespeare Home Page*.

URL: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>.

²⁰ Pratchett T. Wyrd Sisters. P. 6.

²¹ Ibid. P. 22.

²² Ibid. P. 165.

²³ Ibid. P. 180.

ельфів, посиленням на імена ельфів, проте до шекспірівських образів чарівного народу додаються фольклорні уявлення та навіть референція до феї з «Пітера Пена» – Tinkerbell.

Референції у «Віщих сестрах»: заяви блазня про силу слова, які підкреслюють його подібність до образу Гамлета: «There is only recollection, and stories. And plays, of course»²⁴. Подібно до свого прототипу він грає словами та змушений сприяти написанню п'єси, яка, за задумом узурпаторів належним чином вплине на аудиторію: «A play that will go around the world, a play that will be remembered long after rumour has died?»²⁵. В романі «Пані та панове»²⁶ промовистою є референція на «зустріч при місячному сяйві», яка подана в переказі, як фразу Короля ельфів чує Маграт: «The King held out a hand, and said nothing. Only Magrat heard it. Something about *meeting by moonlight*, she said later» / «Oberon: I'll *met by moonlight*, proud Titania»²⁷ (act 2, scene 1).

Відносини деривації

Найяскравішим прикладом *пародії* в поєднанні з *бурлескною трагестією* в «Віщих сестрах» постає сцена викликання демона, коли відьми чаклюють над казаном (який тепер і в перекладі теж булькає та пахкає), наведемо невеличкий фрагмент порівняння двох сцен у таблиці 3. Як демонструє зіставлення, первинний текст розширюється коментарями персонажок, а зловісний склад чаклунського зілля замінено підручними та більш екологічними матеріалами. Вся сцена варта окремого розгляду в подальших роботах.

Таблиця 3

Wyrd Sisters ²⁸	The Tragedy of Macbeth
'I can read, my girl, thank you very much. Now, what's this. " <i>Round about the</i>	First Witch <i>Round about the cauldron go;</i>

²⁴ Ibid. P. 168.

²⁵ Ibid. P. 170.

²⁶ Pratchett T. Lords and Ladies. New York : Harper Torch, 2002.

²⁷ Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. *Shakespeare Home Page*. URL: <http://shakespeare.mit.edu/midsummer/index.html>.

²⁸ Pratchett T. Wyrd Sisters. P. 134.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

<p><i>cauldron go, In the poisoned entrails throw</i> ..." What are these supposed to be? 'Our Jason slaughtered a pig yesterday, Esme.' 'These look like perfectly good chitterlin's to me, Gytha. There's a couple of decent meals in them, if I'm any judge.' 'Please, Granny.' 'There's plenty of starvin' people in Klatch who wouldn 't turn up their nose at 'em, that's all I'm saying . . . All right, all right. "Whole grain wheat and lentils too, In the cauldron seethe and stew"? <u>What happened</u> <u>to the toad?</u>' <...></p>	<p><i>In the poison'd entrails throw.</i> <u>Toad, that under cold stone</u> <u>Days and nights has thirty-one</u> <u>Swelter'd venom sleeping got,</u> Boil thou first i' the charmed pot. ALL Double, double toil and trouble; Fire burn, and cauldron bubble. <...> (Act 4, Scene 1)</p>
--	--

В романі «Пані та панове» вся лінія гурту танцюристів-аматорів, які задля розваги публіки на весіллі пере kwalіфікуються на акторів, є пародією на гурт ремісників-акторів «Сна літньої ночі». При цьому Пратчетт, пародіюючи назву трагедії про Пірама й Тізбу, відсилає читача до комедії «Сон літньої ночі», зберігаючи стиль подання опису п'єси й рівень її розуміння акторами та створюючи своєрідну фрактальну структуру пародійного елемента.

До стилізації Террі Пратчетт вдається, зображуючи творчий процес гнома Г'юла (в першому романі це один із ключових персонажів, в другому про нього лише побіжно згадується) та відтворюючи англійську мову часів Шекспіра, наприклад: "1ST MURDERER: I'faith, it is not so. Oh, no it isn't! 2ND MURDERER: Thou speakest truth, sire. Oh, yes it is!"²⁹ тощо. Аналогічне відтворення присутнє в і другому романі.

Передача інтертекстом: стратегія перекладачів

В романах «Віщі сестри» й «Пані та панове» ми спостерігаємо весь спектр інтертекстуальних прийомів, зазначених у типології Н. П'єге-Гро. Таке різноманіття інтертекстуальних прийомів ставить перед перекладачем досить складну задачу. Як зазначає в ґрунтовному

²⁹ Pratchett T. Wyrd Sisters. P. 232.

дослідженні проблем перекладу інтертекстуальних прийомів Террі Пратчетта на польську мову Александр Ржиман, «Для перекладача інтертекстуальність може бути неабияким викликом, адже привносить у процес перекладу додатковий семіотично насичений елемент. Специфіка полягає в тому, що такий елемент може не бути позначеним лапками, або <...> згадується після значущої модифікації, алітерації чи парафразу»³⁰. Як видно з наведених вище прикладів, всі елементи, які ускладнюють розпізнавання інтертекстом перекладачем, наявні у Пратчетта, що зумовлює не лише послідовне опертя на класичні зразки українських перекладів претексту, але й тонкий баланс між доместикацією та фореїзацією, адже перенасиченість елементами англійського культурного субстрату, яка легко сприймається читачем тексту оригіналу, в українському перекладі може зашкодити *комфорту читача*.

Переклади О. Михельсона в серії про Дискосвіт Видавництва Старого Лева є найбільш популярними серед української аудиторії. Попри те, що вони зібрали неабияку критику, більшість прихильників творчості Пратчетта схвально ставиться до них та вітає спроби урізноманітнити переклад ігровими прийомами з арсеналу рідної мови. Спробуємо визначити стратегію перекладача й порівняти її зі стратегією О. Белової, яка переклала «Пані та панове» (О. Михельсон виступив у ролі редактора).

Як доводить А. Ржиман³¹, перекладачу досить складно передати весь діапазон вербальної гри Пратчетта, а надто географічні або соціальні аспекти «англійськості», донести їх до пересічного читача, якщо останній не володіє лінгвістичними й культурними елементами, характерними вихідній культурі. Саме тому перший прийом, до якого вдається український перекладач, це розгалужені перекладацькі коментарі, які, часом ускладнюють плинність процесу читання, проте надають нам додаткову інформацію про «родзинки» оригіналу. У «Віщих сестрах», Михельсон

³⁰ Rzyman A. Op. cit. P. 2.

³¹ Ibid. P. 11.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

вже у вступному епізоді надає посилання: «Перший рядок п'єси Шекспіра «Макбет» (у перекладі Бориса Тена). Як зачин, так і значні фрагменти подальшого тексту Пратчетт наповнив прямими та переробленими цитатами з Шекспіра, і особливо з «Макбета». – Прим. пер.»³². Таким чином, коли Пратчетт вводить нас в атмосферу «Макбета» вже у перших абзацах роману, Михельсон робить те саме, додаючи українського «Макбета», відомого нашим читачам. Перекладач вибудовує паралель літературного й культурного фону, закладаючи шекспірівське підґрунтя в його українській версії. Аналогічної стратегії дотримується О. Белова, чому сприяє, на нашу думку той факт, що до її перекладу О. Михельсон долучився як редактор.

Розгляньмо приклади перекладу інтертекстуальних прийомів, відповідно до типології Н. П'єге-Гро.

Цитата (тут, прихована цитата)

Таблиця 4

«Віщі сестри» Террі Пратчетт Пер. О. Михельсона	Вільям Шекспір, «Макбет» Пер. Бориса Тена
– Коли ще стрінемося ми під зливу, блискавки й громи? Певний час панувала тиша. – Ну, мабуть, наступного вівторка. ³³	<i>Коли ще стрінемося ми Під зливу, блискавки й громи?</i> ³⁴
<i>Але хто б міг подумати, що в старого стільки крові?</i> ³⁵	<i>Але хто б міг подумати, що в старого стільки крові!</i> ³⁶
<i>«Булькай, пихкай, чаккай, чан, хай іде туман-дурман...» Маграт, чому казан НЕ БУЛЬКАЄ?</i> ³⁷	<i>Всі: Булькай, пахкай, чаккай, чан! Зварюйся, трута і дурман!</i> ³⁸

О. Михельсон послідовно вводить цитати української Шекспіріани, додаючи до «Макбета» інші першоджерела: «Він збив тверду, ніби камінь, подушку й неспокійно

³² Пратчетт Т. Віщі сестри, С. 7.

³³ Там само. С. 7.

³⁴ Шекспір В. Макбет / пер. Бориса Тена. Шекспір В. Твори в 6 томах. Київ : Дніпро. 1986. Т. 5. С. 346.

³⁵ Пратчетт Т. Віщі сестри. С. 343.

³⁶ Шекспір В. Макбет. С. 404.

³⁷ Пратчетт Т. Віщі сестри. С. 274.

³⁸ Шекспір В. Макбет. С. 388.

приготувався заснути – заснути, і, можливо, бачить сни»³⁹. Пряма цитата з «Гамлета» у перекладі Ольги Тільної: «Це – потреба / Здійснити бажане – померти, ні, заснути. / Заснути і, можливо, бачить сни»⁴⁰. Промовисто, що цитату з монологу Гамлета перекладач обирає не з хрестоматійного перекладу Л. Гребінки, а з розповсюдженого в Інтернеті варіанту О. Тільної. Адже «снити» Гребінки навряд пролунало б доречно з вуст персонажу роману, який говорить пересічною мовою, без архаїзмів. Проте загальновідома цитата «Весь світ – театр ...» з «Як вам це сподобається» подана у канонічному перекладі О. Мокровольського: «Так, Диск – театр, – писав він, – де всі чоловіки й жінки – актори»⁴¹. Отже, найвдалішою стратегією перекладач обрав використання цитат з канонічних українських перекладів Шекспіра. Проте, там, де такий підхід не відповідає точному відтворенню тексту, перекладач звертається до менш відомих версій.

Переклад запозиченого зі «Сну літньої ночі» імені ельфа Peablossom О. Белова здійснює без опертя на український варіант претексту: не «Горошок», як у Ю. Лісняка, а «Горохова квіточка», що є скоріш калькою з англійської версії, адже у варіанті Лісняка втрачається зв'язок з квіткою, котрий у Пратчетта є складовою комічного ефекту.

Алюзії. Особливо складні випадки, коли алюзія поєднується зі словесною грою, О. Михельсон передає аналогічним поєднанням, добираючи при цьому засоби створення комічного ефекту, властиві мові перекладу. Як приклад, наведемо роботу з алюзією на «knocking within» в «Макбеті», яку Пратчетт замінює на «knocking without».

У Пратчетта: «He growled and stood up. 'There is a knocking *without*,' he said. / 'Without what?' said the Fool. / 'Without the door, idiot.' The Fool gave him a worried look. 'A

³⁹ Пратчетт Т. Віщі сестри. С. 274.

⁴⁰ Шекспір В. Монолог Гамлета «Бути чи не бути» / переклад О. Тільної.
URL: <https://dovidka.biz.ua/gamlet-buti-chi-ne-buti/>.

⁴¹ Шекспір В. Як вам це сподобається / пер. О. Мокровольського. *Шекспір В. Твори в 6 томах.* Київ : Дніпро. 1986. Т. 4. С. 121.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

knocking without a door?" he said suspiciously. "This isn't some kind of Zen, is it?"⁴². У Бориса Тена: «Стукіт за сценою»⁴³. У Михельсона: «– От вам і стукіт *без сцени*, – сказав він. – Без чого? – здивувався Блазень. – Без сцени, дурню. Блазень стурбовано поглянув на нього. – Без сцени? – з підозрою спитав він. – Це щось *із дзону*, так?»⁴⁴.

Додана перекладачем алітерація (без сцени – із дзону) дозволяє здійснити плавний перехід до наступної мовної гри, коли Блазень пояснює товаришам, що таке дзен. Доместикація в даному випадку обґрунтована, додає ігрового моменту, зумовлює зв'язок з наступним фрагментом тексту, не тільки смисловий, але й фонетичний.

Референція. Вже процитований зачин першого роману містить посилання на славнозвісний казан, що булькає. Якщо слідувати логіці перекладу, варто було б вже тут вставити фрагмент «Булькай, пахкай, чаккай, чан!» у трансформованому вигляді, так, як це робить Террі Пратчетт. Проте перекладач пропускає цю деталь, не підтримуючи референцію текстуально в повному обсязі: фразу «As the cauldron bubbled an eldritch voice shrieked: 'When shall we three meet again?'»⁴⁵ перекладено «Коли казанок *закипів*, дивний голос прокаркав: – *Коли ще стрінемося ми під зливу, блискавки й громи?*»⁴⁶. Що спричинило такий вибір перекладача, невідомо, проте, можливо, це саме той випадок, про який пише А. Ржиман: невідповідність національного культурного контексту.

Інший приклад посилання, яке важко передати саме через культурний контекст: у Шекспіра, як і в Пратчетта, знаком наближення чогось зловісного є поколювання у *великих пальцях*. У Бориса Тена ми читаємо: «В мене *пальці* засвербіли – Щось недобре прилетіло»⁴⁷. Перекладач додає уточнення, наближуючи текст до оригіналу, але втрачаючи контекст українського «Макбета»: «Ви визначили це за

⁴² Pratchett T. Wyrd Sisters. P. 25.

⁴³ Шекспір В. Макбет. С. 366.

⁴⁴ Пратчетт Т. Віщі сестри. С. 33.

⁴⁵ Pratchett T. Wyrd Sisters. P. 6.

⁴⁶ Пратчетт Т. Віщі сестри. С. 7.

⁴⁷ Шекспір В. Макбет. С. 389.

особливим відчуттям *великих пальців?* – нетерпляче спитала Маграт»⁴⁸. Тобто, вдаючись до точнішого відтворення оригіналу («великі пальці», а не пальці взагалі) автор зберігає саме англійський контекст, суттєвий для фрази Маграт, та не має змоги вставити цитату, додаючи примітку з коментарем, замінюючи, таким чином, алюзію на референцію до 1 сцени IV дії «Макбета». Додаючи пояснення про контекст, перекладач віддає перевагу форенізації.

При перекладі референції до «Сна літньої ночі» український перекладач стикається з аналогічною трудностю: слова Оберона з 1 сцени II дії комедії в українському перекладі Ю. Лисняка не містять згадки про місячне сяйво: "Oberon: I'll met by moonlight, proud Titania" («Не в добрий час, Тітаніє пихата!»⁴⁹). Тому опертя на українській переклад втрачає сенс, перекладачеві залишається тільки ретельно відтворити оригінал. Цікаво, що можна було б звернутися до версії Ярослава Городинського, яка точніше зберігає оригінал: «При місяці зла стріча, горда пані»⁵⁰. О. Белова, вочевидь, не підтримала стратегію О. Михельсона, та не звернулася до альтернативних версій перекладу комедії.

Розглядаючи приклад перекладу *бурлескної трагедії*, зазначимо, що перекладач «Віщих сестер» послідовно спирається на український текст першоджерела. Тому «рецепт» відьомського зілля зазнає додаткових змін завдяки рядкам Бориса Тена. При цьому перекладач поєднує доместикацію з форенізацією, зберігаючи згадку про тритонів і василіска, наявних в оригіналі у Пратчетта, та вилучених у «Макбеті» в перекладі Бориса Тена, вочевидь через невідповідність поетичному розміру. При цьому О. Михельсон наслідує перекладацькій традиції Бориса Тена, коли той змінює зловісний приспів після слів Другої Відьми: «Хай кипить-шумує чан, Труйний хай іде туман!»⁵¹, тоді як у

⁴⁸ Пратчетт Т. Віщі сестри. С. 20.

⁴⁹ Шекспір В. Сон літньої ночі / пер. Ю. Лисняк. Шекспір В. Твори в 6 томах. Київ : Дніпро. 1986. Т. 2. С. 427.

⁵⁰ Шекспір У. Сон літньої ночі / пер. Я. Гординського. Львів : Рідна школа, 1927. С. 18.

⁵¹ Шекспір В. Макбет. С. 388.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Шекспіра приспів залишається той самий три рази поспіль, і саме в тому вигляді його відтворює Террі Пратчетт: «Double, double toil and trouble; Fire burn, and cauldron bubble»⁵². Варіант приспіву за О. Михельсоном наведено вище.

Опис вставної п'єси в романі «Пані та панове», який ми кваліфікуємо як фрактальну пародію, також передається з відтворенням структури шекспірівського тексту та збереженням стилю першоджерела:

«Сон літньої ночі»: “Marry, our play is, The most lamentable comedy, and most cruel death of Pyramus and Thisby. <...> A very good piece of work, I assure you, and merry»⁵³. («Отже, ми гратимемо «Прежалісну комедію про страхітну люту смерть Пірама і Тізби» <...>Знаменита п'єса, можу запевнити, і дуже весела»⁵⁴).

«Пані та панове»: “That it's a beaut-iful story of the love of the Queen of the Fairies – that's you, Bestiality – <...> for a mortal man. Plus a hum-our-rus int-ter-lude with Comic Artisans...»⁵⁵. («...що це чарі-вна історія про кохання Королеви Фей – це ти Соддоме<...> і смертного чоловіка. Плюс гумо-ристична інтер-людія за участі Комедіантів у супроводі Камерної Музики»⁵⁶).

Щодо *стилізації*, перекладач «Віщих сестер» вдається до усталеного стилю української Шекспіріани, спираючись на вибір лексики та ритму мови. В сцені творчих пошуків Г'юла-драматурга, це більш, ніж доречно: «КОРОЛЬ. Що бачу я? Передо мною ~~качка~~ ніж-кинджал, спрямовано його від мене на мене ~~дзьобом~~ руків'ям у моїй руці? ПЕРШИЙ ВБИВЦЯ. Повірте, мій королю, це не так. Неправда ваша! ДРУГИЙ ВБИВЦЯ. Авжеж, мій пане, так воно і є. Ваша правда!»⁵⁷. Тут саме додана алюзія на кинджал з «Макбета». Аналогічно, стилізація мови Шекспіра передана в сцені репетиції акторів-аматорів у романі «Пані та Панове»: ”Good

⁵² Pratchett T. Wyrd Sisters. P. 134.

⁵³ Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream.

⁵⁴ Шекспір В. Сон літньої ночі. С. 423.

⁵⁵ Pratchett T. Lords and Ladies. P. 98–99.

⁵⁶ Пратчетт Т. Пані та панове. С. 109.

⁵⁷ Пратчетт Т. Віщі сестри. С. 276.

morrow, brothers, and wherehap do we whist this merry day?" said Carter the baker"⁵⁸. («Добриранок, браття, коли в нас не чудовий день? – продекламував пекар Візник»⁵⁹).

Переклад промовистих імен акторів-аматорів

Сцени роману «Пані та панове», де представлені репетиції акторів-аматорів, є розгорнутою послідовною пародією на аналогічні сцени «Сна літньої ночі». Важливою складовою цього пародійного елемента є промовисті імена персонажів, які Пратчетт змінює відповідно до своєї авторської стратегії. Тому передача промовистих імен перекладачем заслуговує на окремий розгляд. В нашому аналізі ми спираємося на засадничі принципи перекладу промовистих (значущих) імен, сформульованих М. Бережною: «При утворенні значущого імені перекладач повинен пам'ятати, що це своєрідний троп, рівнозначний певною мірою метафорі й порівнянню, який використовується в стилістичних цілях для характеристики персонажа чи соціального середовища. Значущі імена утворює автор із певною метою, спираючись на існуючі в ономастиці традиції й моделі. Тож перекладач і сам повинен дотримуватися певної традиції та спиратися на існуючі правила»⁶⁰. У випадку імен акторів-аматорів задача ускладнюється необхідністю збереження упізнаваності посилання до претексту в поєднанні з дотриманням авторської інтенції. Іронічний коментар перекладача акцентує увагу на іменах персонажів та доводить, що О. Белова усвідомлює багаторівневість своєї задачі: «На щастя для перекладачів, «професійних» прізвиськ в англійській мові не менше, ніж в українській, тож жодної гри

⁵⁸ Pratchett T. *Lords and Ladies*. P. 166.

⁵⁹ Пратчетт Т. *Пані та панове*. С. 179.

⁶⁰ Бережна М. В. Тринадцять етапів перекладу власних імен та назв. *Вісник СумДУ. Серія Філологія*. 2007. № 1. Т. 2. С. 62–67. URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/9969/1/Berezhna.pdf;jsessionid=E67C2DD9C0F77B9DD7E9A719595A2EEF>.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

слів у цьому фрагменті немає – лише прямий переклад!»⁶¹. Порівняння імен наведено у таблиці 5.

Таблиця 5

«Сон літньої ночі»			«Пані та панове»		
Ім'я / прізвище персонажа		ремесло	Ім'я / прізвище персонажа		ремесло
оригінал.	переклад.		оригінал.	переклад.	
Peter Quince	Пітер Клинець	тесля (a carpenter)	Obidiah Carpenter	Обадія Теслюк	кравець, браконьєр, чистильник помийних ям (the tailor, poacher, cess-pit cleaner)
Nick Bottom	Нік Навій	ткач (a weaver)	Baker	Пекар	ткач (the weaver)
Francis Flute	Френсіс Дудка	міхоправ (a bellows-mender)	Weaver	Ткач	покрівельник (the thatcher)
Tom Snout	Том Носик	лудильник (a tinker)	Thatcher	Покрівельник	візник (the carter)
Robin Starveling	Робін Замірок	кравець (a tailor)	Tailor	Кравець	ткач (the weaver)
Snug	Гембель	столяр (a joiner)	Tinker	Мідник	мідник (the tinker)
			Carter	Візник	пекар (the baker)

З таблиці видно, що в Шекспіра промовисті прізвища, утворені від *атрибутив* ремесла, які відповідають роду занять їхніх носіїв, підкреслюючи належність до професії та соціальний статус: Peter *Quince* (a carpenter) / Пітер *Клинець* (тесля), – клинець є необхідним інструментом в роботі теслі, прізвище Пітера, по суті є прізвиськом, утвореним від назви атрибуту його професії. Шекспір наводить як професію, так і її деталь, що ставить ім'я персонажа в один смисловий ряд з його заняттям, акцентуючи на ремеслі «актора». Пратчетт пародіює підхід Шекспіра: його персонажі мають прізвища,

⁶¹ Ibid. С. 110.

що походять від назв ремесл, вони є ремісниками, але займаються іншими ремеслами (на приклад, Покрівельник є візником, а Візник – пекарем), єдиний збіг роду занять і прізвища тільки підсилює пародійний ефект: Обадія Теслюк, міський кравець, «а також бракон'єр широкого профілю, чистильник помийних ям, та, до певної міри, тесля; в останньому випадку його гаслом було “пара гвіздків, і все триматиметься”»⁶². Ремесла, перелічені Пратчеттом здебільшого збігаються з ремеслами у Шекспіра, проте прізвища, які мали б, відповідно до очікування читача, відображати ремесло носія, втратили первинний зміст та перетворилися на звичайні власні імена, про значення яких носії мови не замислюються. Коментарі до прізвищ ремісників ілюструє авторську інтенцію, демонструючи, як слово втрачає своє первинне значення. Авторська підсторінкова примітка розкриває додатковий сенс такої втрати значення (див. Таблицю 6), та своєю чергою є викликом в процесі перекладу промовистих імен.

Таблиця 6

<p>Well, it's like this... The Carter parents were a quiet and respectable Lancre family who got into a bit of a mix-up when it came to naming their children. First, they had four daughters, who were christened <i>Hope, Chastity, Prudence, and Charity</i>, because naming girls after virtues is an ancient and unremarkable tradition. Then their first son was born and out of some misplaced idea about how this naming business was done he was called <i>Anger Carter</i>, followed later by <i>Jealousy Carter, Bestiality Carter, and Covetousness Carter</i>. Life being what it is. Hope turned out to be a depressive. Chastity was enjoying life as a lady of negotiable</p>	<p>Тут така справа... Візники були тихим і поважним ланкрським подружжям, але коли дійшло до того, щоби називати дітей, вони все наплутали. Перших чотирьох доньок вони охрестили відповідно <i>Надія, Скромність, Обережність</i> і <i>Благочинність</i>, оскільки називати дівчаток на честь усіляких чеснот — поширена старовинна традиція. А потому народився їхній перший син, і через якесь перекручене уявлення про формування імен його назвали <i>Візник Злість</i>. Поступово до нього приєдналися <i>Візник Заздрість, Візник Соддом</i> і <i>Візник Хтивість</i>. Життя — складна штука. Надія страждала від депресій; Скромність, навпаки, насолоджувалась життям в Анк-</p>
---	---

⁶² Ibid. С. 109.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

affection in Ankh-Morpork, Prudence had thirteen children, and Charity expected to get a dollar's change out of seventy-five pence – whereas the boys had grown into amiable, well-tempered men, and Bestiality Carter was, for example, very kind to animals ⁶³ .	Морпорку, і при розрахунку тарифів на її прихильність припускався розумний торг; в Обережності було 13 дітей, а Благочинність за копійку могла загризти. Натомість усі хлопчики вирости в приємних чоловіків із добрим характером. Соддом Візник, наприклад, дуже добре ставився до тварин. – Прим. Авт. ⁶⁴
---	--

Як видно з таблиці, імена, що означають людські чесноти (англ. Екв. «trait names»), «основою для творення яких була характерна особиста позитивна ознака, що виділяє людину з її оточення»⁶⁵, відбиваються у житті їхніх носіїв у спотвореному вигляді, через обернення (Благочинність – скнара) або гротескную гіперболізацію (содомський гріх, скотолозство – добре ставлення до тварин) однієї зі складових ключового концепту. Втрата первинного значення слів призводить до руйнації горизонту очікування, метонімічне викривлення одного з похідних значень слова, що мало означати чесноту, призводить до протилежної поведінки персонажа. Таким чином, перекладач ретельно передає «прямим перекладом» всі обернені промовисті імена, які вводить в роман Пратчетт.

Значущість роботи перекладача з наведеними уривками заснована на одній із ключових тез роману «Пані та панове»: спотворення та забуття первинних значень слів: "The thing about words is that meanings can twist just like a snake, and if you want to find snakes look for them behind words that have changed their meaning"⁶⁶ («Слова мають таку особливість, що їхні сенси можуть перекручуватися, мов ті змії, і, якщо вам треба знайти змії, то шукайте їх позаду слів, що змінили своє значення»⁶⁷). Цей авторський коментар Пратчетт вводить після того, як розкриває істину сутність ельфів,

⁶³ Pratchett T. Lords and Ladies. P. 100.

⁶⁴ Пратчетт Т. Пані та панове. С. 111.

⁶⁵ Редько Ю. К. Сучасні українські прізвища. Київ : Наукова думка. 1966. С. 33.

⁶⁶ Pratchett T. Lords and Ladies. P. 163.

⁶⁷ Пратчетт Т. Пані та панове. С. 177.

порівнюючи слова, якими їх – загарбників та володарів ілюзій – називали первинно, і те, як змінилися значення слів з часом, коли небезпека вторгнення минула. Таким чином, фрагмент з промовистими іменами, які втрачають своє первинне значення, логічно передує ключовому висновку роману, підтримує його промовистим прикладом. І, відповідно, точність його перекладу набуває особливого значення, а іронічний коментар перекладача додатково акцентує на ньому увагу.

Висновки та перспективи подальшого дослідження

Таким чином, порівнявши стратегії та підходи О. Михельсона та О. Белової до двох романів Террі Пратчетта, заснованих на шекспірівському інтертексті, ми приходимо до висновку, що робота над проектом відбувається в контексті української традиції, підтримує інтертекстуальну взаємодію постмодерних текстів Пратчетта й української шекспіріани, вводить романи про Дискосвіт в український культурний контекст та апелює до білого знання української аудиторії. Звісно, не всі інтертекстеми відгукуються в українського читача тією ж мірою, як в читача англійського, але це закономірно, й багаторівневість алюзій і референцій Пратчетта апелює до різних кіл читачів.

Пріоритетне й послідовне оперття перекладачів на канонічні українські переклади Шекспіра зумовлює тяглість стратегії та гарантує ефект впізнаваності першотексту. Поруч з тим, перекладачі подекуди змушені відступати від стратегії доместикації, коли українській переклад не відповідає акцентам та змісту оригінальних інтертекстуальних фрагментів у Пратчетта. Таким чином, стратегія форенізації проявляється у прямому перекладі фрагмента та втрати зв'язку з українським перекладом претексту. Така гнучкість стратегій перекладачів доводить вірність тексту романів Террі Пратчетта, намагання як найточніше передати особливості його авторського стилю.

Використання приміток перекладача, якими рясніють роботи як О. Михельсона, так і О. Белової, спрямоване на

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

якнайширше розкриття особливостей стилю Террі Пратчетта. Проте, неможливо не помічати і того, що такі примітки подекуди ускладнюють сприйняття тексту та порушують комфорт читача. Водночас, наявність як схвальних, так і критичних відгуків на такий елемент перекладацької стратегії свідчить про те, що загалом читацька рецепція перекладу циклу про Дискосвіт досить сприятлива. Чому сприяє також і значна тяглість обраної перекладацької стратегії, адже навіть при заміні перекладача, підхід до авторського стилю зберігається та підсилюється роботою редактора.

Подальші дослідження можуть бути спрямовані на поширення аналізу інтертекстуальних прийомів, зокрема, шекспірівського інтертексту, з точки зору поглиблення рівня читацького сприйняття: від найпопулярніших цитат та алюзій, які були розглянуті в цій роботі, до таких, які не завжди помітні пересічному читачеві.

Надскладний перекладацький проєкт, серія романів про Дискосвіт, є значним внеском у школу українського перекладу, прикладом вдалого балансу стратегій доместикації та форенізації, завдяки яким творчість Террі Пратчетта вписується в контекст української культури, зокрема і завдяки апелюванню до української Шексперіани.

Список літератури:

- Бережна М. В. Тринадцять етапів перекладу власних імен та назв. *Вісник СумДУ. Серія Філологія*. 2007. № 1. Т. 2. С. 62–67.
URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/9969/1/Berezhna.pdf;jsessionid=E67C2DD9C0F77B9DD7E9A719595A2EEF>.
- Бойко О. О. Реалізація категорії інтертекстуальності в художньому дискурсі фентезі : дис ... док. філос. за спец. 035 Філологія. Одеса, 2021.
- Канчура Є. Моделювання текстуалізованого світу в романах-фентезі Террі Пратчетта : дисертація ... канд. філол. наук: 10.01.04. Миколаїв, 2012.
- Канчура Є., Біляк І. Дискурс постмодернізму в урбаністичних романах Террі Пратчетта. *Теоретичні та прикладні засади вивчення дискурсу*: кол. мон. Житомир : Житомирська політехніка, 2020. С. 61–84.
- Маслова Д. А., Канчура Є. О. Шекспірівський інтертекст в романі «Пані та панове» Террі Пратчетта: виклики українського перекладу. *Тези Всеукраїнської науково-практичної онлайн-конференції здобувачів вищої освіти і молодих*

учених, присвяченої Дню науки. м. Житомир, 16–20, 26 травня 2022 року. Житомир : «Житомирська політехніка», 2022. С. 520–521.

Праччетт Т. Віщі сестри / пер. О. Михельсона. Львів : ВСЛ, 2018.

Праччетт Т. Пані та панове / пер. О. Белової. Львів : ВСЛ, 2020.

Редько Ю. К. Сучасні українські прізвиська. Київ : Наукова думка, 1966.

Стріха М. Український переклад і перекладачі: між літературою і націєтворенням. Київ : Дух і літера, 2020.

Сюта Г. М. Цитатний тезаурус української поетичної мови ХХ століття. Київ : КММ, 2017. 384 с.

Таємниці «Дискосвіту», або Як твориться серія видань Террі Праччетта українською. 19.09.2017. *Блоги Видавництва Старого Лева*, URL: <https://starylev.com.ua/news/tayemnyci-dyskosvitu-abo-yak-tvorytsya-seriya-vydan-terri-pratchetta-ukrayinskoju>.

Шекспір В. Макбет / пер. Бориса Тена. *Шекспір В. Твори в 6 томах*. Київ : Дніпро. 1986. Т. 5. С. 344–415.

Шекспір В. Монолог Гамлета «Бути чи не бути» / переклад О. Тільної. URL: <https://dovidka.biz.ua/gamlet-buti-chi-ne-buti/>.

Шекспір В. Сон літньої ночі / пер. Ю. Лисняк. *Шекспір В. Твори в 6 томах*. Київ : Дніпро. 1986. Т. 2. С. 414–476.

Шекспір В. Як вам це сподобається / пер. О. Мокровольського. *Шекспір В. Твори в 6 томах*. Київ : Дніпро. 1986. Т. 4. С. 89–170.

Шекспір У. Сон літньої ночі / пер. Я. Гординського. Львів : Рідна школа, 1927.

Ali Abdullah Mahmood, Abdellatif K. Translation of Parodies in Terry Pratchett's Witches Abroad and Wyrdsisters into German. *J. J. Appl. Sci.* 2010. Vol. 12, No. 1.

«Do You Consider Yourself a Postmodern Author?» : Interviews with Contemporary English Writers. Münster : Lit, 1999. P. 173–200.

Miller F. Terry Pratchett: The Soul of Wit. *Contemporary Literary Criticism*. Vol. 197. Farmington Hills, Mich. : Thomson Gale, 2004.

Miller J. Terry Pratchett's Literary Tryst with Shakespeare's Macbeth: A Postmodernist Reading with a Humanist Guide. *Outstanding Honors Theses*. 2011. 19. URL : https://digitalcommons.usf.edu/honors_et/19.

Noone K. Shakespeare in Discworld: Witches, Fantasy, and Desire. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2010. Vol. 21, no. 1 (78). P. 26–40.

Osypenko Z., Kanchura Ye. Translating Allusions to Macbeth into Ukrainian: a case Study of Wyrdsisters by Terry Pratchett. *Current Trends in Young Scientists' Research: VII All Ukrainian Scientific and Practical Conference* (April 16, 2020). Zhytomyr : Zhytomyr Polytechnic State University, 2020. P. 159–163.

Piegay-Gros N. Introduction à l'intertextualité. Nathan Université, 2002.

Pratchett T. Lords and Ladies. New York : Harper Torch, 2002.

Pratchett T. Wyrdsisters. London : Corgy Books, 1989.

Rzyman A. The Intertextuality of Terry Pratchett's Discworld as a Major Challenge for the Translator. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2017.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Tringham D. Allusions and Cultural References: Translator Solutions in the Finnish Translation of Terry Pratchett's 'Reaper Man'. MikaEL, Kääntämisen ja tulkkausten tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu. 2014. Vol. 8, P. 170–183.

Shakespeare W. A Midsummer Night's Dream. *Shakespeare Home Page*.
URL: <http://shakespeare.mit.edu/midsummer/index.html>.

Shakespeare W. The Tragedy of Macbeth. *Shakespeare Home Page*.
URL: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>.

References:

Berezhna M. V. Trynadtsiat etapiv perekladu vlasnykh imen ta nazv. Visnyk SumDU. Seriia Filolohiia. 2007. № 1. T. 2. S. 62–67.
URL: <https://essuir.sumdu.edu.ua/bitstream-download/123456789/9969/1/Berezhna.pdf;jsessionid=E67C2DD9C0F77B9DD7E9A719595A2EEF>.

Boiko O. O. Realizatsiia katehorii intertekstualnosti v khudozhnomu dyskursi fentezi : dys ... dok. filos. za spets. 035 Filolohiia. Odesa, 2021.

Kanchura Ye. Modeliuvannia tekstualizovanoho svitu v romanakh-fentezi Terri Pratchetta : dysertatsiia ... kand. filol. nauk: 10.01.04. Mykolaiv, 2012.

Kanchura Ye., Biliak I. Dyskurs postmodernizmu v urbanistychnykh romanakh Terri Pratchetta. Teoretychni ta prykladni zasady vyvchennia dyskursu: kol. mon. Zhytomyr : Zhytomyrska politekhnika, 2020. S. 61–84.

Maslova D. A., Kanchura Ye. O. Shekspirivskiy intertekst v romani «Pani ta panove» Terri Pratchetta: vyklyky ukrainskoho perekladu. *Tezy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi online-konferentsii zdobuvachiv vyshchoi osvity i molodykh uchenykh, prysviachenoj Dniu nauky*: m. Zhytomyr, 16–20, 26 travnia 2022 roku. Zhytomyr : «Zhytomyrska politekhnika», 2022. S. 520–521.

Pratchett T. Vishchi sestry / per. O. Mykhelsona. Lviv : VSL, 2018.

Pratchett T. Pani ta panove / per. O. Bielovoi. Lviv : VSL, 2020.

Redko Yu. K. Suchasni ukrainski prizvyshcha. Kyiv : Naukova dumka. 1966.

Strikha M. Ukrainskyi pereklad i perekladachi: mizh literaturoiu i natsiietvoreniam. Kyiv : Dukh i litera, 2020.

Siuta H. M. Tsyatnyti tezaurus ukrainskoi poetychnoi movy KhKh stolittia. Kyiv : KMM, 2017. 384 s.

Taiemnytsi «Dyskosvitu», abo Yak tvorytsia seriia vydan Terri Pratchetta ukrainskoiu. 19.09.2017. *Blohy Vydavnytstva Staroho Leva*, URL: <https://starylev.com.ua/news/taiemnyci-dyskosvitu-abo-yak-tvorytsya-seriya-vydan-terri-pratchetta-ukrayinskoyu>.

Shekspir V. Makbet / per. Borysa Tena. Shekspir V. Tvory v 6 tomakh. Kyiv : Dnipro. 1986. T. 5. S. 344–415.

Shekspir V. Monoloh Hamleta «Buty chy ne buty» / pereklad O. Tilnoi.
URL: <https://dovidka.biz.ua/gamlet-buti-chi-ne-buti/>.

Shekspir V. Son litnoi nochi / per. Yu. Lysniak. *Shekspir V. Tvory v 6 tomakh*. Kyiv : Dnipro. 1986. T. 2. S. 414–476.

Shekspir V. Yak vam tse spodobaietsia / per. O. Mokrovolskoho. *Shekspir V. Tvory v 6 tomakh*. Kyiv : Dnipro. 1986. T. 4. S. 89–170.

Shekspir U. Son litnoi nochi / per. Ya. Hordynskoho. Lviv : Ridna shkola, 1927.

Ali Abdullah Mahmood, Abdellatif K. Translation of Parodies in Terry Pratchett's *Witches Abroad* and *Wyrd Sisters* into German. *J. J. Appl. Sci.* 2010. Vol. 12, No. 1.

«Do You Consider Yourself a Postmodern Author?» : Interviews with Contemporary English Writers. Münster : Lit, 1999. P. 173–200.

Miller F. Terry Pratchett: The Soul of Wit. *Contemporary Literary Criticism*. Vol. 197. Farmington Hills, Mich. : Thomson Gale, 2004.

Miller J. Terry Pratchett's Literary Tryst with Shakespeare's *Macbeth*: A Postmodernist Reading with a Humanist Guide. *Outstanding Honors Theses*. 2011. 19. URL : https://digitalcommons.usf.edu/honors_et/19.

Noone K. Shakespeare in Discworld: Witches, Fantasy, and Desire. *Journal of the Fantastic in the Arts*. 2010. Vol. 21, no. 1 (78). P. 26–40.

Osyenko Z., Kanchura Ye. Translating Allusions to *Macbeth* into Ukrainian: a case Study of *Wyrd Sisters* by Terry Pratchett. *Current Trends in Young Scientists' Research: VII All Ukrainian Scientific and Practical Conference* (April 16, 2020). Zhytomyr : Zhytomyr Polytechnic State University, 2020. P. 159–163.

Piegay-Gros N. Introduction à l'intertextualité. Nathan Université, 2002.

Pratchett T. *Lords and Ladies*. New York : Harper Torch, 2002.

Pratchett T. *Wyrd Sisters*. London : Corgy Books, 1989.

Rzyman A. The Intertextuality of Terry Pratchett's *Discworld* as a Major Challenge for the Translator. Cambridge : Cambridge Scholars Publishing, 2017.

Tringham D. Allusions and Cultural References: Translator Solutions in the Finnish Translation of Terry Pratchett's 'Reaper Man'. *MikaEL, Kääntämisen ja tulkkauksen tutkimuksen symposiumin verkkojulkaisu*. 2014. Vol. 8, P. 170–183.

Shakespeare W. *A Midsummer Night's Dream*. *Shakespeare Home Page*. URL: <http://shakespeare.mit.edu/midsummer/index.html>.

Shakespeare W. *The Tragedy of Macbeth*. *Shakespeare Home Page*. URL: <http://shakespeare.mit.edu/macbeth/full.html>.

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-10

УДК: 347.786: 81.822

ORCID ID: 0000-0002-3973-0620

Livingstone David
(*Olomouc, Czech Republic*)

Hamlet with a Cowboy Hat and Romeo as a Zombie: Shakespearian Genre Films

***Лівінгстон Девід.* Гамлет у ковбойському капелюсі та Ромео як зомбі: шекспірівські жанрові фільми.**

Ця публікація є рецензією на нещодавно опубліковану книгу угорського шекспірознавця Кінги Фельдварі. Книга має назву «Ковбойські Гамлети та зомбовані Ромео: Шекспір у жанровому кіно». Перша її частина складається з аналізу та обговорення вестернів, мелодрам і нуар-фільмів, інспірованих п'єсами Шекспіра. У другій частині досліджуються новітні фільми для підлітків про вампірів і зомбі, а також біографічні фільми про Шекспіра.

Ключові слова: *Кінги Фельдварі, «Ковбойські Гамлети та зомбовані Ромео», шекспірівські п'єси, шекспірівські жанрові фільми.*

What do cowboys, vampires, gangsters, zombies and American teenagers have in common? They are all the subjects of films inspired, to varying degrees, by Shakespeare. The wittily entitled book *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos* was written by the Hungarian scholar Kinga Földváry, who is currently employed at the Institute of English and American Studies, Pázmány Péter Catholic University in Budapest. This book is rather eclectic in its arrangement including a wide range of genres and a long chronological time-frame. The monograph is divided into two main sections, which are further sub-divided into chapters. The first section is entitled *Classical Hollywood Cinema* and includes within it chapters on westerns, melodramas and noir films. The second section, *Contemporary Blockbusters*,

focuses on teen films, vampire and zombies and finally biopic treatments of Shakespeare. Although all of these genres have been dealt with before, to lesser and greater degrees, Földvály bravely includes all of them under the umbrella of “genre readings of screen Shakespeare”¹.

I personally found most intriguing the first half of the book, it being, at least for me, a less well-known subject of analysis. The films analysed varied, understandably, in terms of the amount of Shakespearean material. Due to this fact, I found some of the material more compelling than others. I was impressed, for example, by the discussion of her second example, *Broken Lance* from 1954, in the first chapter entitled *Will in the Wild West: Western Adaptations of Shakespeare*. Partially based on *King Lear*, Földvály demonstrates innovative parallels between the, seemingly, disparate material of the two works of art: “The imbalance displayed by Matt Devereaux, who refuses to behave in a rational manner, is easy to associate with Lear’s madness as well, and his Native American wife and his servant, who remain at his side, are socially just as marginalised as Lear’s Shakespearean companions.”² The author manages to analyse the works discussed, such as Westerns set back in the nineteenth century, as not only commentaries on the politics and societal developments of the time period they were produced in (in this case America in the 1950s), but also demonstrates poignant Shakespearean parallels.

Chapter two, *Shakespeare the Tear-jerker: from Woman’s Film to Global Melodrama* amounts to an even wider range of films, once again with some more obviously Shakespearean inspired than others. While *All Night Long*, a British jazz film based on *Othello* and the Larian *A Thousand Acres*, an adaptation of the critically acclaimed novel by Jane Smiley seemed the most intriguing at first glance, I was finally most impressed by the analysis of the British/Bollywood film *Life Goes On* from 2009. Although quite different in terms of body-

¹ Földvály K. *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film*. Manchester : Manchester University Press, 2020. P. 5.

² *Ibid.* P. 44.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

count, this British-Asian version of *King Lear* manages to imbue the original with new, culturally innovative, elements and nuances. “This alteration in turn makes the mother figure a symbolic saviour of the traditions of the family, the whole of the diasporic community and even the cinematic conventions of the melodrama.”³

The films discussed in the third chapter *Dark-minded Othellos, Mobster Macbeths: Film Noir, Gangster, Gangster Noir* cover a time-period of over sixty years. Two of the films are variations of *Macbeth*: *Joe Macbeth* from 1955 and *Men of Respect* from 1990. Földvály eloquently demonstrates how the ganger/noir genre powerfully corresponds with the aesthetics and mood of the original play, while still touching on issues relevant in the present: “... these two versions of *Macbeth* exemplify how adaptations have always been able to tell their own stories and reflect their own ages, with their particular concerns and anxieties, with the help of inherited plots and genre conventions.”⁴ While initially sceptical about the argument that the fairly recent cops and robbers film *We Own the Night* drew inspiration from the *Henry IV* plays, I was finally won over and even watched the film with added pleasure and insight.

The second half of the book kicks off with a chapter dedicated to highly popular and much discussed teen adaptations and is aptly entitled *Back to School, Will: Shakespeare the Teen Idol*. The introduction to the section includes the insightful observation of there being a parallel between the stock ending of Shakespeare’s comedies in marriage and the frequent inclusion of a prom or ball in the teen adaptation. Although lesser known than the popular films *10 Things I Hate About You* and *She’s the Man*, based on *The Taming of the Shrew* and *Twelfth Night* respectively, the discussions of the queer-themed *Lost and Delirious* and *Were the World Mine* were particularly fulfilling and thought-provoking. Földvály’s discussion of the latter film points out the queer potential provided by the use of the source material: “The choice of *A Midsummer Night’s Dream* is no accident, since the

³ Ibid. P. 100.

⁴ Ibid. P. 134.

forest scenes of mistaken and confused identities offer the potential for the performance of queer and reimagined sexual identities, although surprisingly few mainstream films have opted for this interpretation so far.”⁵ I was slightly disappointed that the drug-addled *A Midsummer Night’s Rave* from 2002, directed by Gil Cates Jr., was not included in this chapter, although it has little original to offer apart from the parallels between Puck’s love juice and modern hallucinogenics and the inclusion of a queer relationship.

Chapter five, *Shakespeare the Undead: a Renaissance of Vampires and Zombies* includes once again films which make direct reference to the original play and those with much less obvious Shakespearian references and parallels. In her discussion of *Rosencrantz and Guildenstern Undead*, a spin-off of not only *Hamlet*, but also Stoppard’s classic Theatre of the Absurd play, the author provides a particularly insightful comment on the evolution of the vampire character and its parallel with the literary canon and Shakespeare in particular. “The film thus exemplifies how the former aristocratic figure of the vampire has become no more than a parasite by the twenty-first century, and more importantly, it also represents the claim that the literary corpus it keeps – if not alive, at least undead – is no longer a viable presence in itself, unless popular culture injects it with some fresh blood.”⁶ Her discussion of *Warm Bodies*, a zombie adaptation of *Romeo and Juliet*, is also spot-on and eloquent: “This idea of the commodified revival of the dead playwright is equally relevant for a discussion of adaptations, and we may easily equate the tons of new adaptations made every year with the masses of soulless zombies, rejuvenated in form, re-embodied to resemble their origins, but lacking the soul of their source that made all the difference.”⁷

The last chapter, *Will, Bill and the Earl: Versions of the Author in Contemporary Biopics* covers not only the most commercially successful of all the films discussed, but also those

⁵ Ibid. P. 200.

⁶ Ibid. P. 221.

⁷ Ibid. P. 242.

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

most closely analysed by critics. I found myself disagreeing with some of the statements made concerning the Shakespeare biopic *A Waste of Shame*. While I personally found the grittiness and sordidness of the film a refreshing change from the overly glamorous (and clean) picture of Elizabethan England presented in *Shakespeare In Love*, Földváry argues that this preponderance of depressing details led to its commercial and artistic failure: “In presenting the early modern world as dominated by dirt and squalor, with a strong emphasis on physicality, the viewer is denied the belief in the poet’s ability to transcend the experience and sublimate it into poetry.”⁸ I thoroughly agreed, however, with her comments concerning the outrageous portrayal of Queen Elizabeth in *Anonymous* and the complete lack of a spark in Kenneth Branagh and Ben Elton’s *All Is True*, this being all the more surprising when one realises that the latter is also the author of the brilliant and highly amusing Shakespeare television series *Upstart Crow*, to say nothing of *Blackadder*. She points out how the film’s focus on the retirement back in Stratford of the great playwright fails to get off the ground and lacks (even more surprisingly) wit and exuberance: “... but what is nearly unprecedented (and rather lamentable) in Branagh’s latest enterprise is the complete absence of irony, or even a sense of humour, whether self-deprecating or directed at the local backwater of Stratford society.”⁹

The book, *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos*, is highly readable and informative and should be greatly appreciated by both scholars and less advanced readers. Földváry’s impressive scholarship is to be commended although she does, one might argue, make reference a bit too much to the work of Douglas Lanier throughout the book. On the whole, the author writes with much energy and force. When speaking of vampire adaptations, for example, she is inspired when making the following analogy: “No wonder that the already much-abused body of Shakespeare’s work has also become food – if not always for thought, then for parasitical creatures intent on sucking out the last drops of blood

⁸ Ibid. P. 260.

⁹ Ibid. P. 279.

of the author's lifeless corpse, either for inspiration or simply to enhance marketing."¹⁰ Földvály's book and accomplishment is, however, exactly the opposite, breathing life back, once again, into both lesser-known and well-established Shakespearian film genre adaptations.

References:

Földvály K. *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film*. Manchester : Manchester University Press, 2020. 319 p.

¹⁰ Ibid. P. 160.

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

DOI: 10.32782/2225-479X-2022-35-36-11

УДК: 821.111Шек:378.147.091.32

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9877-7325>

Нікітюк Яна

(Запоріжжя)

«Не тому, що я любив Цезаря менше, а тому, що я любив Рим більше»: Закохуючись в Рим у Шекспіра і у Шекспіра в Римі

Мета цієї статті полягає в тому, щоб познайомити читача з Римською літньою школою, яка була започаткована у 2004 році, а отже має багаторічну традицію. У 2022 році вона проходила з 5 по 10 вересня у Римі. Навчальна програма включала вступ до шекспірознавства, дослідження театру та театральних постанов, знайомство з кіно та медіа індустріями, вивчення історії Риму та мистецтва епохи Відродження, гендерні дослідження, літературну критику та аналіз тексту. Курс був спрямований на отримання специфічних знань та методичних інструментів для опрацювання теми «Римського Шекспіра», що надає можливість розглянути цей предмет дослідження крізь міжкультурну, міждисциплінарну та інтермедіальну критичну перспективу. У статті розглянуті доповіді провідних світових вчених, щоб дати читачеві уявлення про сучасне шекспірознавство та ключові тенденції його розвитку. Творчий характер доповідей, конструктивність дискусій, безліч ґрунтовних і цікавих пропозицій та суспільний резонанс цієї події, засвідчили: Шекспіру в сучасному світі – бути. Автор сподівається, що в майбутньому досвід, отриманий в Римі, стане у пригоді під час проведення чергової Міжнародної шекспірівської конференції в Україні, а також сприятиме налагодженню більш тісної співпраці з міжнародними колегами та залученню молодих науковців до Шекспірівських студій.

Ключові слова: Рим, Шекспір, Римська літня школа, сучасне шекспірознавство, Римські п'єси, Шекспірові вистави у XIX столітті, сучасні театральні постановки Шекспіра, Шекспірівська спільнота.

Коли ми чуємо вираз «Римські канікули», ми в першу чергу згадуємо про романтичну кінокомедію 1953 року режисера Вільяма Вайлера, в якій свою першу велику роль зіграла Одрі Гепберн. Як не дивно, з подібним захопленням та ентузіазмом Ендрю Діксон вживає той самий вираз, коли говорить про Римський текст в творах Вільяма Шекспіра. «Серед багатьох відсилань Шекспіра до класичної цивілізації його уявні мандрівки до Стародавнього Риму є наймасштабнішими»¹. Рим є місцем розгортання сюжетів «Тита Андроніка», «Юлія Цезаря», «Коріолана» і розділів «Антонія та Клеопатри» настільки, що цю четвірку часто називають просто «римськими п'єсами». Згадки про Рим є також у багатьох інших шекспірівських творах – від Фальстафа, який мимоволі цитує Юлія Цезаря в «Генріху IV, Частина II» («Я прийшов, побачив і переміг» (4.2.41)), до Макбета, який відмовився «бути римським дурнем» та померти від власного меча (5.10.1)».

Тож, беручи до уваги те важливе місце, яке Рим посідає у творчості Барда, не важко зрозуміти, чому шекспірознавці з усього світу так полюбляють влаштувати собі спеціальні наукові «римські канікули». Тільки-но у 2021 році була проведена конференція ESRA, а вже у 2022 році Рим знов приймав гостей-шекспірознавців в рамках семінару SRISS.

Римська літня школа була започаткована у 2004 році, а отже має багатолітню традицію. У 2022 році вона проходила з 5 по 10 вересня – це були п'ять надзвичайно насичених подіями днів. Програма заходу включала у себе найрізноманітніші заходи: від перегляду сучасних театральних вистав, засідань круглого столу шекспірознавців до майстер-класів відомих театральних акторів Італії, які проходили в театрі Глобо у Римі. Кількість студентів, які

¹ URL: <https://www.bl.uk/shakespeare/articles/what-the-romans-did-for-shakespeare-rome-and-roman-values-in-shakespeares-plays>.

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

можуть одночасно прийняти участь у цьому цікавому та різноплановому заході обмежена 30 особами. Курс викладається англійською мовою. Навчальна програма включає вступ до шекспірознавства, дослідження театру та театральних постанов, знайомство з кіно та медіа індустріями, вивчення історії мистецтв Риму й Відродження, загальної історії Риму, гендерні дослідження, літературну критику та аналіз тексту. Курс спрямований на отримання специфічних знань і методичних інструментів для опрацювання теми «Римського Шекспіра», які дозволяють розглядати цей предмет дослідження крізь міжкультурну, міждисциплінарну та інтермедіальну критичну перспективу.

Окрім ґрунтовної теоретичної та методологічної підготовки, ще однією суттєвою перевагою літньої школи у Римі є те, що вона дає своїм студентам можливість побачити шекспірознавців світового рівня, книги та наукові статті яких викликають захоплення, та особисто поспілкуватися з ними. У літній школі приймали участь такі видатні постаті як професор Марія Дель Сапіо Гарберо (Університет Рома Тре) з лекцією: «Юлій Цезар»: робота з тілесною та спектральною візуальністю тирана»; професор Ніколета Чінпоеш (Вустерський університет) з лекцією: «Зразок і прецедент: “Тіт Андронік” на європейських сценах»; Фабіо Чамбелла (Римський університет Сапієнца) з лекцією: «Вакханальні танці у п'єсі ”Антоній та Клеопатра”: потанцюємо?»; Анна Ковальче-Павлік (Університет Лодзя) з лекцією: «Патології природи в римських п'єсах: Екокритичний підхід»; Джон Гілліз (Університет Ессекса) з лекцією: «Ритуал рани у Коріолана: символ і двозначність»; Мікела Компаньоні (Університет Генуї) з лекцією: «Переробка Боккаччо в “Цимбеліні” Шекспіра: дивна історія Інногена»; Роберт С. Міола (Університет Лойоли, Меріленд) з лекцією: «Безсмертні бажання: релігія в шекспірівському Римі»; Коен Хейес (Університет Гронінгена) з лекцією: «Знаковий Шекспір: міждисциплінарні підходи до дослідження та викладання»; Доменіко Ловасіо (Університет Генуї) з лекцією: «Джонсон і Шекспір: бачення Риму»;

Іоланда Плесція (Римський університет Сапієнца) з лекцією: «До кореня: Мова та сила в “Цімбеліні”» та Луїзанна Калві (Університет Верони) з лекцією: «Історія чи ностальгія? Юлій Цезар Ернесто Россі (1888)». Широкий спектр тем, багатоманітність підходів та аналітична глибина представлених доповідей вразили усіх учасників, а отже – надихнули на самостійні наукові пошуки та розвідки.

Цікаво відзначити, що усі лекції були ретельно сплановані та організовані таким чином, щоб дати учасникам літньої школи якомога більш повне уявлення про сучасне шекспірознавство та ключові тенденції його розвитку. Так, приміром, деякі доповіді мали політичний характер (Ніколета Чінпоеш прочитала лекцію: «Зразок і прецедент: “Тіт Андронік” на європейських сценах») або носили екологічний акцент (Анна Ковальче-Павлік виступила з доповіддю «Патології природи в римських п'єсах: Екокритичний підхід»).

Професорка Дель Сапіо презентувала цікаву лекцію про особливі осмислення Шекспіром Вічного Риму з його вічністю, занепадом, руйнацією «як формою, при якій річ залишається розмитою»². Вона запропонувала архаїко-анатомічний підхід до Шекспірових робіт з Римською тематикою. Її креативний метод вивчення розрізнених залишків минулого, їх «поховання», «оплакування», наслідування, асиміляції та запам'ятовування подарував мені особисто інший напрямок для наукового пошуку. Ідея про те, що саме страх руйнації надає сили та енергії мові та мистецтву залишати сліди у майбутньому, дав слухачам багато приводів для роздумів. Адже, саме таким – непідвладним часу – Шекспір зобразив Рим у своїх творах. Хоча, на жаль, багато зі споруд, описаних Шекспіром, не збереглись ні за його часів, ні, тим більше, сьогодні.

Професорка Дель Сапіо (Університет Рома Тре) є авторкою цікавих праць, де аналізуються відносини Шекспіра та Вічного Риму, цього археологічного міфу в його

² Sapio Garbero Del M. Shakespeare's Ruins and Myth of Rome. Routlage, Taylor and Francis Group, 2022. P. 18.

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

розквіті та занепаді.³ У своїй книзі «Ідентичність, відмінність та імперія в шекспірівському Римі» дослідниця зазначає, що в епоху Шекспіра «Рим був одночасно і ареною для триумфу імперії, і площиною для постановки проблеми, визначення походження, впливу, ідентичності та локації»⁴. На її думку, Рим завжди поєднував у собі Світ та Місто, а саме в епоху Ренесансу, еру епістемологічних фракцій, коли зіткнення між «новою наукою» (Копернік, Галілей, Весалій, Бекон та ін.) і авторитетом стародавніх текстів народжувало новий контекст модернізму, розширена та екстрапольована географія стародавнього Риму надавала Шекспіру та елізаветинцям площину для роздумів щодо природи тіла та його місця у постійно мінливому порядку Всесвіту. Використовуючи інтердисциплінарну перспективу, професорка Дель Сапіо з'ясовує, як саме різні земні та небесні тіла були перенесені та замаповані у часовому просторі доби Шекспіра та ранньо-сучасному періоді Європейської культури в цілому.

Інша лекторка Луїзанна Калві, доцентка Веронського Університету, познайомила нас із першими театральними постановками «Юлія Цезаря» в Італії та найяскравішими акторами початку XIX ст., серед яких особливо відзначила Аделаїду Рісторі, Томмазо Сальвіні та Ернесто Россі. Це покоління акторів, чії імена і слава назавжди нерозривно пов'язані з Шекспіром, привернуло увагу італійських глядачів до творчості англійського драматурга і зробило його Великим Бардом в Італії. Россі став першим італійським актором, ім'я якого майже виключно асоціюється з іменем Шекспіра. З 1856 року Россі успішно грав Гамлета, Короля Ліра, Макбета, Шейлока, Річарда III, Отелло і Ромео.

Незважаючи на інтерес до Шекспіра у XVIII столітті та захоплення його творами італійських романтиків, лише з XIX століття за підтримки таких надзвичайно обдарованих акторів, як Томмазо Сальвіні, Ернесто Россі та Аделаїда

³ Ibid.

⁴ *Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome*. / Ed. Maria Del Sapio Garbero. Farnham, UK and Burlington, VT : Ashgate, 2009. P. 8, 10.

Рісторі, а також перекладачів Джуліо Каркано і Карло Русконі, в Італії було започатковано переклад усього канону шекспірівських п'єс. Як пише С. Тривеліні, XIX століття було періодом, протягом якого репутація Шекспіра утвердилася в читацькому середовищі, й тим більше, серед оперної публіки та відвідувачів театру⁵.

У 30-ті роки XIX в Італії з'являється кілька повних перекладів творів Шекспіра. Цю роботу розпочав Мікеле Леоні, який у 1821 році переклав практично всі трагедії Шекспіра і «тим самим надихнув інших перекладачів: в 1830 році в Італії одночасно виходять друком одразу чотири повні переклади творів Шекспіра (*Gaetano Barbieri* (1831), *Giuseppe Nicolini* (1830), *Giunio Bazzoni e Giacomo Sormani* (1830), *Virginio Soncini* (1830))»⁶. Чотирнадцять томів перекладів Мікеле Леоні, опублікованих у Вероні між 1819 і 1822 роками, назавжди змінили парадигму сприйняття Шекспіра в Італії: англійський драматург потрапляє в центр уваги літературної критики, найавторитетніші журнали того часу обов'язково публікують рецензії на переклади і твори Шекспіра, багато літераторів звертаються до роботи над перекладами⁷. Особливе місце серед тогочасних перекладачів Шекспіра посідав Джуліо Каркано з його проектом "*Teatro Scelto di Shakespeare*" (1843), який мав на меті поетичний переклад вибраних п'єс⁸. Каркано відіграв важливу роль у процесі повільної акультурації та канонізації творів Шекспіра в Італії. Як зазначає Джованні Буонанно, він «продемонстрував нову чутливість до "варварського" генія Барда»⁹. Каркано у повній мірі усвідомлював стимулюючий,

⁵ Trivellini S. Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange. Early Modern to the Present (Review). *TRA linea*. 2019. Vol. 21. URL: <http://www.intralinea.org/reviews/item/2396>.

⁶ Зверева И. К истории появления первых переводов Шекспира в Италии. *Slavica Tergestina*. 21 (2018/II). Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2018. P. 146–173. URL: <http://hdl.handle.net/10077/22872>.

⁷ Там само.

⁸ Perteghella M. Shakespeare in Italian. *Shakespeare Birthplace Trust*. 09 January 2020. URL: <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/blogs/shakespeare-italian/Oxford>.

⁹ Buonanno G. Shakespeare's Reception in Nineteenth-Century Italy: Giulio Carcano's Translation of Macbeth. *Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange: Early Modern to*

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

але також і «дестабілізуючий» вплив, який Шекспір міг мати на італійську літературну систему. Сценічна версія «Макбета», створена Каркано у співпраці зі знаменитою актрисою Аделаїдою Рісторі, також була яскравим прикладом підходу до перекладу, що орієнтується саме на постановки, в яких грали «великі актори» (“*Grand`attori*”). Цей текст вимагав низки скорочень та коригувань, які визначалися вимогами адаптації для сцени та бажанням Рісторі зробити Леді Макбет, яку вона грала, головною героїнею¹⁰. У цьому контексті, доцент Калві влучно процитувала слова видатного театрального критика Роберто Алонже про те, що: «Великий актор не дбає про художню цінність тексту, оскільки текст існує не як єдина структура, а радше як каркас, у якому герой знаходить свій простір»¹¹.

Прикметною рисою італійської акторської майстерності було ґрунтовне вивчення характерів героїв. Саме цю рису майстерно використовували Томмазо Сальвіні, Ернесто Россі та Аделаїди Рісторі. Сценічне зображення більшості шекспірівських героїв на італійській сцені пронизано ідеєю про те, що персонаж «є наріжним каменем ... інтерпретації великого актора»¹². Россі та інші актори адаптували ці ролі відповідно до свого смаку та навичок, головним чином, шляхом скорочень і варіацій, модифікуючи тексти п'єс згідно попередньо встановленого порядку денного, який вони організовували, ідентифікуючі домінуючу пристрасть героїв окремих драм. Як писав сам Томмазо Салвіні в статті, опублікованій у 1907 році: «У Макбета домінує

Present / Edited By Enza De Francisci, Chris Stamatakis. New York : Routledge, 2017. P. 125–136.

¹⁰ Ibid.

¹¹ «Il grande attore non si preoccupa del valore artistico del testo, perché il testo non esiste come struttura unitaria, bensì solo come intelaiatura entro cui si situa il personaggio», Alonge R. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Bari : Laterza, 1997. P. 26. See also: *Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800*. / Ed. Laura Caretti, Roma : Bulzoni, 1979; Graziano C. Ernesto Rossi: 'artifex additus artificii'. La testimonianza dei copioni di scena. *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna*. / Ed. Anna Dolfi. Roma : Bulzoni, 2001. P. 91–109.

¹² «[È] la chiave di volta dell'interpretazione shakespeariana del *grande attore*», ibid. P. 42.

честолюбство; у Гамлета – помста; у Короля Ліра – невдячність; у Отелло – кохання».¹³

Нам, слухачам літньої школи, послідовно й системно продемонстрували те, яка велика відповідальність лежить на кожному з акторів, що хочуть доторкнутись до Шекспірового світу. Россі, наприклад, самостійно переклав всі п'єси Шекспіра, в яких він грав. Він писав довгі коментарі своїм колегам щодо того, яким саме має бути характер того чи іншого персонажу. У своїх мемуарах він згадує про п'єсу «Юлій Цезарь»: «Це була п'єса, яка переслідувала мене протягом довгих сорока років, і вона не могла спокійно стояти на моїй полиці, і жила так, ніби вона панувала в моїй свідомості та серці».¹⁴

Незабутнє враження на учасників літньої школи справила лекція професорки Ніколетти Чінпоеш «Тіт Андронік: зразок та прецедент віднайдений у пам'яті Європи» (“Titus Andronicus: Pattern and Precedent in (re)membered”). Вона працює в Університеті Вустера (Великобританія), де викладає літературу періоду раннього модерну та досліджує театральні й кінематографічні постановки Шекспіра. Відома як авторка книги «Шекспірівський Гамлет в Румунії 1778–2008» (Mellen Press, 2010), редакторка й співавторка *Doing Kyd* (MUP: 2016), а також спеціального випуску *Cahiers Elisabéthains* 96 (2017). Крім того, вона є головним редактором журналу *Reviewing Shakespeare* для Румунії.

Професорка Чінпоеш працювала з шекспірівськими фестивалями в Європейській мережі шекспірівських фестивалів понад десять років, а з 2010-го організовує серію семінарів ESRA «Шекспірівські вистави» на Міжнародному шекспірівському фестивалі в Крайові. Тож, хотілося б детальніше зупинитись на її роботі «Шекспір на європейських фестивальних сценах», співавторами якої є

¹³Salvini T. My interpretation of “Othello”. *Putnam's Monthly. A Magazine of Literature, Art and Life*. October 1907. P. 29.

¹⁴“[Il *Giulio Cesare*] dello Shakespeare mi ha perseguitato per il lungo spazio di 40 anni, e non poteva rimaner chiuso nella mia libreria, vivente qual'era [sic] nella mia mente e nel mio cuore”, Rossi E. *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze : Niccolai, 1887. Vol. 1. P. 244.

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Флоренс Марч і Пол Прескотт, і про яку вона розповіла нам у літній школі. Автори цього видання запрошують нас відправитись у дивовижну подорож по місцях сучасних театральних постанов п'єс Шекспіра та побувати на таких фестивалях, як Авіньйонський фестиваль і Le Printemps des comédiens у Монпельє (Франція), фестиваль Альмагро (Іспанія), Шекспір у чотирьох замках (Чехія та Словаччина), Міжнародний Шекспірівський фестиваль у Крайові (Румунія), Шекспірівські фестивалі в Ельсінорі (Данія), Гданську (Польща), Дьюлі (Угорщина), Итаці (Сербія), Нойсі (Німеччина), Паталениці (Болгарія), Римі та Вероні (Італія). Цей екскурс відрізняється від інших шекспірознавчих робіт тим, що не ставить за мету пошук втрачених стародавніх імперій та культур, він сфокусований на подорожі задля аналізу сучасних напрямків, тенденцій та інновацій у театральному середовищі крізь призму живих шекспірівських вистав.

Лекція професорки Чінпоеш: «Тіт Андронік: зразок та прецедент віднайдений у пам'яті Європи.» показала нерозривний зв'язок між культурою, літературою і політикою та пояснила, з чим саме була пов'язана неабияка популярність п'єси «Тіт Андронік» серед критиків і режисерів у 1990-х роках.

Зараз, на думку проф. Чінпоеш, сценічна популярність «Тіта Андроніка» полягає в його «новому звучанні» після приходу нових геополітичних реалій та зміни фізичних і «психічних» (ментальних) кордонів Європейського Союзу. У своїй лекції вона дослідила чотири європейські постановки цієї п'єси та їхній зв'язок з політичними змінами, міграцією, зростанням проявів націоналізму і ксенофобії. Всі ці фактори, на думку дослідниці, виводять п'єсу «Тіт Андронік» в авангард Шекспірівського канону.

Фабіо Чамбелла, доцент Університету Рома Тре та Університету Сапієнца у Римі, поділився з нами напрочуд динамічною лекцією під назвою: «Вакханальні танці у п'єсі “Антоній та Клеопатра”: потанцюємо?». Його презентація була пронизана інтелектуальним гумором. Він розповів про

взаємозв'язок танцю з геліоцентричною картиною Коперника в каноні Шекспіра, танцю з астрономічними концепціями, і про те, як змінився сам танок після відкриття Коперника на прикладі п'єси «Антоній і Клеопатра». Веселі та напівжартівливі спостереження доцента Чамбелли наштовхнули мене й інших слухачів на неочікувані висновки: Шекспір у своєму каноні, здається, приховав сліди своєї підтримки геліоцентризму. Причинами такого приховування міг бути елизаветинський культурний контекст, в якому жив і творив драматург. Він, як і його сучасники, писав п'єси, щоб заробити на життя, і тому не міг дозволити собі підтримувати чи дискредитувати будь-яку тисячолітню теорію, яка мала беззаперечну підтримку державних інституцій та церкви. Ніхто з елизаветинців ніколи не став би відкрито підривати теорію, що лежала в основі соціальної ієрархії, до якої вони належали.

Докторка Анна Ковальче-Павлік з Університету Лодзя у лекції «Патологія природи у Римських творах: Еко-критичний підхід» розповіла про відносини людини та природи у римських п'єсах Шекспіра. Вона запропонувала визначення лісу як простору, що регулюється повторюваним актом привласнення з боку королівської влади, а також продемонструвала відповідності між риторикою володіння лісом і будівництвом іншого *locus communis* для політичного використання природи, тобто жіночого тіла. Просторування/натуралізація жіночого тіла в п'єсі Вільяма Шекспіра «Тіт Андронік» досягається за допомогою переплетених уявних топографій «фемінізованої» топографії Риму та лісу як повії. Саме між цими двома локусами коливаються політизовані жіночі тіла Лавінії й Тамори, репрезентовані в Шекспіровому тексті як пейзажі тіла, в які вписане насильство «законів лісу»¹⁵.

Метафоричне використання тіла давно стало аксіомою для ренесансних уявлень про світ і суспільні відносини в

¹⁵ Kowalce-Pawlik A. *Laws of the Forest Mapping Violence on the Female Bodyscape in Titus Andronicus* 2014.

URL: https://www.academia.edu/86000603/Laws_of_the_Forrest_Mapping_Violence_on_the_Female_Bodyscape_in_Titus_Andronicus.

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

ньому. Неоплатонічний закон симпатії між мікро- та макрокосмом має свою силу та наслідки для прочитання жіночого тіла як ландшафту соціальних відносин у культурній географії драматургії Шекспіра. На перший план у цьому контексті виходить тогочасне розуміння функції лісу як лінгвістично сконструйованого місця для скоєння насильства проти жінок, що ми і бачимо у Тита Андроніка¹⁶.

Можливість подивитись виставу «Макбета» у театрі Глобо, де режисеру (Даніеле Салво) та акторам вдалось зберегти шекспірівську енергетику й невичерпний потенціал комізму і трагізму, закладений у першотворі. Добре, що Шекспір у руках авторів вистави не перетворився на привід для сумнівних вправ у самовип'ячуванні, а залишився Шекспіром.

Особливою «родзинкою» літньої школи стали класи акторської майстерності, де учасники могли себе спробувати і як режисери, і як сценаристи, і як актори під керівництвом надзвичайно талановитої та неординарної жінки Лоредани Скарамелли, яка є давнім другом Джіджі Проетті. Ім'я цього італійського актора та співака відомо кожному італійцю, який любить Шекспіра, адже завдяки синьйору Проетті сьогодні в Римі існує шекспірівський театр «Глобо». Мені та іншим учасникам літньої школи пощастило виступити в римському театрі «Глобо» в якості як актора, так і глядача.

Окремо хотілося б відзначити, що в рамках літньої школи після кожного блоку лекцій проводилося багато панельних дискусій, на яких панувала дружня атмосфера повного взаєморозуміння та демократизму. Студенти могли вільно задавати будь-які запитання, навіть провокативні, та мали сміливість не погоджуватись з іменитими лекторами. Аналіз п'єс Шекспіра був дуже глибоким і багатоплановим.

Візит у Королівський Інститут Нідерландів, який є найдавнішою та найбільшою голландською науковою інституцією за кордоном, надав нам можливість побачити як взаємодіють наукові спільноти на міжнародному рівні. Королівський Інститут Нідерландів відіграє неабияку роль у

¹⁶ Ibid.

комунікації між італійською та голландською науковими спільнотами і пропонує дуже різноманітну бібліотеку з античності, загальної історії та історії мистецтв Риму й Італії.

Завдяки участі у цій літній школі, студенти змогли подивилися на твори Шекспіра та його героїв зовсім під іншим кутом. Наприклад, цікавими виявилися інтерпретація стосунків між Антоніо та Басаніо, а також осмислення образу Порції як символу фемінізму. Мене особисто вразила багатоплановість та різноманітність інтерпретацій Шекспіра, а участь у роботі літньої школи дала поштовх для продуктивного вивчення дослідницьких традицій різних країн.

Ця школа дуже швидко сформувала щільне товариство ентузіастів, людей закоханих у твори Шекспіра безвідносно до етапу його вивчення. Я бачила щире захоплення Бардом в очах молоді. Крім того, я була приємно вражена багатонаціональним складом слухачів школи. Для того, щоб сформувати цю ауру доброзичливості, організатори доклали чимало зусиль, були створені всі умови для ефективної наукової співпраці, на заходах панувала атмосфера повного взаєморозуміння.

Усі доповіді в школі були присвячені темі «Італійські п'єси та Рим Шекспіра», що відкривало широкі можливості для дослідження хронології та синхронності сюжетів Шекспіра. Ці дві сфери тісно пов'язані, тому кожен вибір перекладача і кожне режисерське рішення має особливе значення. Наприклад, будь-які зміна призводить до семантичного зсуву. Ситуація ускладнюється ще й тим, що точно визначити, якими були наміри ренесансного автора, практично неможливо. Крім того, всередині самого шекспірівського дискурсу відбувається постійна взаємодія його складових – різні компоненти впливають один на одного, створюються нові версії, змінюється сприйняття художніх здобутків минулих часів, переосмислюються семантичні координати попередніх інтерпретацій. Переклади та інтерпретації створюють певну систему спотворених дзеркал, які постійно рухаються, утворюючи все нові

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

подвійні образи оригіналу. Тому тема перекладів і театральних адаптацій «Італійських п'єс і Риму» є надзвичайно цікавою проблемою для шекспірознавців.

Шекспір – поет і драматург, який і сьогодні залишається популярним у читачів і глядачів. Це – художник, який занурюється в глибини людської особистості, залишаючи простір для майбутніх інтерпретацій і реценсій. Загалом Римська літня школа стала подією, яка пройшла дуже успішно. Вона розглянула ряд важливих для сучасного шекспірівського дискурсу питань: як ми адаптуємо класичний текст Шекспіра до власних потреб, що нам можуть розповісти про історичний і культурний контекст ті елементи сюжету, які були вилучені в процесі наступних інтерпретацій, і які нові фокуси дослідження можуть виявитися цікавими в майбутньому. Хочеться сподіватися, що на цьому шляху на нас чекають багато цікавих відкриттів і несподіваних наукових знахідок.

Найбільшим досягненням Римської літньої школи 2022 року, на мою думку, стало захоплене сприйняття Шекспіра молодими студентами. Цей форум виявився дуже корисним в плані обговорення актуальних проблем сучасного шекспірознавства, а ефективність його роботи визначалася структурованістю, логічністю та послідовністю наукового дискурсу. Міжнародна репрезентативність семінару забезпечила багатоаспектний погляд на досліджувані тексти, що найкращим чином корелюється зі специфікою об'єктів аналізу. Попри все розмаїття тематики й методичних позицій, доповідачів і слухачів об'єднувала атмосфера наукової співпраці та дослідницького ентузіазму.

Список літератури:

Зверева И. К истории появления первых переводов Шекспира в Италию. *Slavica Tergestina*. 21 (2018/II). Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2018. P. 146–173. URL: <http://hdl.handle.net/10077/22872>.

Alonge R. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Bari : Later-za, 1997.

Buonanno G. Shakespeare's Reception in Nineteenth-Century Italy: Giulio Carcano's Translation of Macbeth. *Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange: Early Modern to Present* / Edited By Enza De Francisci, Chris Stamatakis. New York : Routledge, 2017. P. 125–136.

Graziano C. Ernesto Rossi: 'artifex additus artificii'. La testimonianza dei copioni di scena. *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna.* / Ed. Anna Dolfi. Roma : Bulzoni, 2001. P. 91–109.

Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome. / Ed. Maria Del Sapio Garbero. Farnham, UK and Burlington, VT : Ashgate, 2009.

Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800. / Ed. Laura Caretti, Roma : Bulzoni, 1979.

Kowalce-Pawlik A. *Laws of the Forest Mapping Violence on the Female Bodyscape in Titus Andronicus* 2014.

URL: https://www.academia.edu/86000603/_Lawes_of_the_Forrest_Mapping_Violence_on_the_Female_Bodyscape_in_Titus_Andronicus.

Perteghella M. Shakespeare in Italian. *Shakespeare Birthplace Trust.* 09 January 2020. URL: <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/blogs/shakespeare-italian/> Oxford.

Rossi E. Quarant'anni di vita artistica, Firenze : Niccolai, 1887. Vol. 1.

Sapio Garbero Del M. *Shakespeare's Ruins and Myth of Rome.* Routledge, Taylor and Francis Group, 2022.

Salvini T. My interpretation of "Othello". *Putnam's Monthly. A Magazine of Literature, Art and Life.* October 1907. P. 23–29.

Trivellini S. Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange. Early Modern to the Present (Review). *TRA linea.* 2019. Vol. 21.

URL: <http://www.intralinea.org/reviews/item/2396>.

References:

Zvereva I. K istorii poyavleniya pervyih perevodov Shekspira v Italii. *Slavica Tergestina.* 21 (2018/II). Trieste, EUT Edizioni Università di Trieste, 2018. P. 146–173. URL: <http://hdl.handle.net/10077/22872>.

Alonge R. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento.* Bari : Later-za, 1997.

Buonanno G. Shakespeare's Reception in Nineteenth-Century Italy: Giulio Carcano's Translation of Macbeth. *Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange: Early Modern to Present* / Edited By Enza De Francisci, Chris Stamatakis. New York : Routledge, 2017. P. 125–136.

Graziano C. Ernesto Rossi: 'artifex additus artificii'. La testimonianza dei copioni di scena. *Identità, alterità, doppio nella letteratura moderna.* / Ed. Anna Dolfi. Roma : Bulzoni, 2001. P. 91–109.

Identity, Otherness and Empire in Shakespeare's Rome. / Ed. Maria Del Sapio Garbero. Farnham, UK and Burlington, VT : Ashgate, 2009.

Il teatro del personaggio. Shakespeare sulla scena italiana dell'800. / Ed. Laura Caretti, Roma : Bulzoni, 1979.

Kowalce-Pawlik A. *Laws of the Forest Mapping Violence on the Female Bodyscape in Titus Andronicus* 2014

URL: https://www.academia.edu/86000603/_Lawes_of_the_Forrest_Mapping_Violence_on_the_Female_Bodyscape_in_Titus_Andronicus.

Perteghella M. Shakespeare in Italian. *Shakespeare Birthplace Trust.* 09 January 2020. URL: <https://www.shakespeare.org.uk/explore-shakespeare/blogs/shakespeare-italian/> Oxford.

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Rossi E. *Quarant'anni di vita artistica*, Firenze : Niccolai, 1887. Vol. 1.

Sapio Garbero Del M. *Shakespeare's Ruins and Myth of Rome*. Routledge, Taylor and Francis Group, 2022.

Salvini T. My interpretation of "Othello". *Putnam's Monthly. A Magazine of Literature, Art and Life*. October 1907. P. 23–29.

Trivellini S. Shakespeare, Italy, and Transnational Exchange. Early Modern to the Present (Review). *TRA linea*. 2019. Vol. 21.

URL: <http://www.intralinea.org/reviews/item/2396>.

Summaries

Ihor Orzhytskyi

Sister Juana Ines de la Cruz: between feminism and indigenismo

The article concerns the modern perception of the works by the most famous Mexican writer of the colonial period – Sister Juana Ines de la Cruz. There are two aspects of their perception by the foreign literary criticism in recent decades: her presence in feminist studies and her role in understanding the Indian component in the contemporary Mexican culture. Since the end of the twentieth century the Mexican society has been actively losing its macho view of women's role, so the figure of the famous poetess and nun is on par with other prominent women of the Mexican culture, who were destined to break the masculine traditions of the country. The feminist perspective of research on the work of Sister Juana is particularly inherent to the research of A. Alatorre, E. Arenal, O. Blanco, S. Merrim, G. Sabat de Rivers. Sister Juana's – a non-Indian's – active interest in the indigenous culture is less well-known among researchers outside Mexico, just as the now officially emphasized multilingualism of the Mexican culture, the basic figure of which is Sister Juana. This aspect of the creative heritage has been researched, in particular by C. Egan, L. Leal, K. Zanelli, E. Flores.

However, since no special attention has been paid to the possibility of understanding the role of this writer in the perspective of the literature of indigenismo, such a task is set by the author of the proposed article. He also seeks to introduce the Indian component of Sister Juana's work into the pan-American context of the symbolic and identificational use of Indian languages by artists who did not originally come from the Indian language environment and, on the other hand, the radical turn of the Catholic Church in Latin America in the 21st century towards the indigenous cultures.

The recent publication of Sister Juana's unique Ukrainian four-volume book, thoroughly prefaced by T. Riazantseva, should draw the attention of both Ukrainian hispanists and latinamericanists to this phenomenal figure.

Keywords: Sister Juana Inés de la Cruz, Mexican literature, American Indian languages, feminism, indigenismo.

Iryna Bezrodnykh

Role-play on the Edge: Seduction Strategy as a Dominant of Robert Herrick's Erotic Narrative

The article under consideration studies the love poetry of Robert Herrick, a representative of the courtly poetic tradition of England in the first half of the XVIIth century, who is traditionally considered to be the one of "Cavalier"

Summaries

poets, with the focus on the erotic narrative of the writer.

The attention is concentrated on the constituents of the love game, which the persona initiates in order to persuade the lady-addressee of the poem to respond to the main message – to surrender to feelings, rejecting prohibitions and social constraints, following the main hedonistic motto of the era – “carpe diem”. The article defines the nature of the artist's creative search, whose poetic canvas combines Petrarchan stamps with the immodest "role-play", which later became known as "cavalier", as well as elements of voyeurism, eroticism, masculinity, which, according to contemporary feminist criticism, borders on phallogentrism.

The image of the lady the poetic work is dedicated to is often emblemized, fragmented, and embellished: to provoke the persona's desire she is to seduce by her own appearance, besides she is often the object of desire rather than an active player in a sexual game. Therefore, sometimes she is found in the passive state, and the author resorts to the technique of dreams or delusions, thus being able to be overt in the poetic text, while formally remaining within the boundaries of decency.

Keywords: courtly poetic tradition, "cavalier", love lyrics, eroticism, love game.

Oleksandr Pronkevich

Actualisation the “Cervantes Code” in the TV series “Ministry of Time”

The purpose of the article is to examine the nature and constituent elements of the “Cervantes code” in world culture, which is defined as the whole complex of messages, thematic complexes, genre conventions, poetic features, philosophical thoughts and life practices associated with the man and writer Cervantes. In turn, the “Cervantes code” consists of a number of subcodes that form their own traditions. The theoretical positions of the research are illustrated on the material of the television series “Ministry of Time”.

Keywords: cultural code, Cervantes, subcode, myth, mass culture, literature and cinema.

Nataliya Torkut, Olha Kvasnytsia

The productivity of the interdisciplinary modus of modern Shakespearean studies: *Coriolanus* as an object of bibliotherapy and psychotherapy

The article presents the text of Shakespeare's tragedy *Coriolanus* as an object of bibliotherapy and psychotherapy, demonstrating the effectiveness of an interdisciplinary method that involves a wide range of philological and art-therapeutic practices and methods aimed at psychocorrection of the individual, in particular, working through complex psycho-emotional states of the individual during the recent Russian-Ukrainian war.

Summaries

The authors pay special attention to defining the goals and revealing the possibilities of art therapy, in particular those related to self-expression (emotions and feelings associated with experiencing problems), expanding personal experience of self-knowledge, searching for one's individuality, uniqueness and significance, strengthening one's own identity, internal integration of the personality, active search for new adaptive forms of interaction with the world, and gaining psychological flexibility. Art therapy, particularly through the use of Shakespearean texts, not only allows unconscious aspects of a person's psychological life to be expressed, but also to be reflected upon, to heal traumatic experiences, to take a proactive stance in life, and to expand one's range of skills. An example of this is the "Project W: Veterans, Volunteers and William", which resulted in the creation of an amateur English-language production of Shakespeare's *Twelfth Night* for the purpose of providing psychotherapeutic and social support to combat veterans. In this research, Coriolanus is one of the portraits of a modern Ukrainian warrior who, on his return to civilian life, is living a deep personal psychodrama, who is seeking justice for the pain of loss, who is not always understood and accepted by society, and who does not always understand the world outside the war. Therefore, the analysis of the problematic and thematic spectrum of the Roman play *Coriolanus* using the psychodynamic method allows us to expand the repertoire of psychotherapeutic practices with a projection on the Ukrainian experience.

The combination of the strategy of close reading with the basic principles of the psychodynamic method aimed at revealing and bringing to the level of awareness the hidden causes of disharmony, the motivation for choosing certain patterns of behaviour, as well as outlining the areas of traumatic experience, etc. makes it possible to identify those poetic elements (conflict situations, collisions, images, artistic tropes) in the text of *Coriolanus* that have art therapeutic potential.

Therefore, bibliotherapy (reading with a focus on one's own existential situation) can assist in developing strategies to resolve complex life conflicts, taking into account the corrective experience (emotional, psychological, intellectual, social, etc.) gained during the process of reception. Furthermore, world classics, including the works of William Shakespeare, not only help to reduce the mental tension of each individual, but also provide a means of overcoming individual and collective traumas. This demonstrates the effectiveness of an interdisciplinary approach combining philology and psychology.

Keywords: bibliotherapy, psychotherapy, trauma, W. Shakespeare, *Coriolanus*, poetic elements, behavioural patterns, close reading strategy.

Yulia Shchukina

Artistic features of performance *Othello* staged by Oleksii Hlaholin and its place in the Shakespeariana of the Ukrainian drama theatre

For the first time in Ukrainian theatre studies, the article comprehensively analyses performance *Othello* on the stage of 'T. H. Shevchenko' Academic Ukrainian Drama Theatre, Kharkiv (1952). It has been found that this

Summaries

performance became the sixth stage interpretation of tragedy *Othello* in the Ukrainian theatre. Oleksii Hlaholin's production was characterized by an intelligent and non-exotic interpretation of the main character of this classic play. Despite the ideological demands of the Epoch of Stalin, with its vulgar sociological approach to the classical heritage, the director's focus was on the psychological relationship between Othello and Iago. The disadvantages of 'Shevchenko' Theatre production include the fact that it provided less insight into the motives of Desdemona's love for the Moor. The actors' execution of their storyline in a partnership sense was not convincing enough. At the same time, in the performance, in which the disciples of Les Kurbas played mainly – Danylo Antonovych, Les Serdiuk, Fedir Radchuk, Hryhorii Kozachenko, Sofia Fedortseva, Yuliia Fomina, Mitrofan Kononenko and others, and the assistant director was Berezilian Serhii Khodkevych – the laws of expression elaborated in «Berezil» Theatre can be traced: chariness, rhythmicality and showing a fragment instead of the whole. The article proves that performance *Othello* staged by Oleksii Hlaholin played a decisive role in the preparation of the troupe of Ukrainian Drama Theatre, Kharkiv, to stage mastery of the most difficult play written by W. Shakespeare, *Hamlet* (director Benedikt N. Nord, 1956).

Keywords: *Othello*, William Shakespeare, 'T. H. Shevchenko' Academic Ukrainian Drama Theatre (Kharkiv), Oleksii Hlaholin, Artists' Association «Berezil», Les Kurbas.

Svitlana Deineka

Artistic representation of the phenomenon of liminality in William Shakespeare's Roman play *Coriolanus*

The article deals with W. Shakespeare's Roman play *Coriolanus* through the prism of the theory of liminality. In particular, the liminal states and spaces in this text are being analyzed. The tragedies *Julius Caesar*, *Antony and Cleopatra* and *Coriolanus*, the plots of which are based on the historiographic works of antiquity, belong to the Roman plays of William Shakespeare. It is in these dramatic works, the heroes of which are real historical figures, that we encounter a rather extensive list of manifestations of liminality.

Liminality is understood as "threshold", transitivity, change of status, transformation which are characterized by the loss of hierarchy and the acquisition of new features, a new social level. One of the most interesting in the aspect of liminality is the tragedy *Coriolanus*. Its characters are experiencing liminal states, are finding themselves in external and internal liminal spaces, that became the object of research in this article. In addition, such new terminological concepts as liminal relations (relationships) and the pendulum of liminality were introduced into the discourse of literary studies. Under liminal relations, it is proposed to mean a specific kind of relations between people (characters), characterized by illogicality and uncertainty. For the recipients of the work of art, such relationships remain vague and ambiguous, opening up the space for reflections and interpretations, creating a perspective of proactive

Summaries

(dialogical) reception. The pendulum of liminality is a type of change or transformation in interpersonal relationships characterized by repeated transition of people (characters) from one position to another, and subsequent return from the next to the previous one.

Liminal relations can be accompanied with such fluctuations, and it is vividly presented in the tragic story of the life of the Roman general Caius Martius Coriolanus, as described by William Shakespeare in his Roman play.

Keywords: Shakespeare, Roman play, *Coriolanus*, liminality, liminal state, liminal space, liminal person, liminal relations, pendulum of liminality, exile, identity.

Alys Daroy

“I would give you some violets but they withered all”: Renaissance Collections, Shakespeare and the Troubled Act of Gathering

This article considers fraught human attitudes to the natural world as nested within the impulse to gather and collect natural resources and curiosities. It examines contradictory expressions of gathering within Renaissance England’s culture of collection as symptomatic of a troubled act underpinned by competing ideologies. It questions whether Shakespeare’s plays might shed light not only upon the fractured act of gathering but also offer potential solutions for reunion with the more-than-human. Applying a presentist, ecocritical and biocultural lens, it further asks whether textual collections of image clusters – as a delineated, separated and categorised expressions of gathering – could yield new ecocritical possibilities for reading the concordance. In doing so, it seeks to explore whether a biocultural ecocritical view of Shakespeare’s textual landscape may reveal potential solutions to the human relationship to nature in light of the current environmental crisis.

Keywords: Shakespeare; Environment; Renaissance; Gathering; Collection; Botanical; Ecocriticism; Biocultural; Ecology.

Natalia Zhluktenko

On Renaissance and Baroque in Dutch literature

Dutch literary studies in the age of Renaissance and Baroque as a university subject is treated nowadays in a specific way: to build up a systemic picture of a literary practice of this period scholars not only present the historical and cultural typology of literary phenomena at a national level. In order to describe the conceptual characteristics of genres and styles in Dutch literature comparison with their analogues in other cultures of Northern Europe is needed. In literary studies at Ukrainian universities such critical perspective in teaching of Dutch literary process is also necessary on didactic reasons: Dutch language and literature is so far being taught as a second specialty for students majoring either in English or German philology. In the first and so far, the only Ukrainian

Summaries

manual “An Overview of Dutch literary history” (publ. in 2002), that approach was chosen as dominant.

In the article published the comparative aspect of the analysis is combined with the focus on the specific features of the Dutch and the English cultural experience of the 16th and 17th centuries, on formation of the new artistic modes that appeared as a reaction to radical political and moral changes in life of both countries at that time. Nevertheless, the comparative perspective we have chosen was directed on specifically Dutch cultural codes that influenced both individual and general trends and forms of literary process there. In overview of the literary practice in the Netherlands at the time of an early Renaissance we stress the continuity of certain expressive artistic forms typical of both the late period in Middle Ages culture and of the new times: i.e. renovation in the religious narratives in the Christian movement of “the New devotion”, the use of elements of the carnival culture and the further development of the practice of “rederijkers”, artists who used to participate in both religious and seasonal festivities, first in the cities, and later in small towns and villages of that country. In the context of transition from Latin as the language of culture to use of the national language specific features of this process in poetry of Janus *Secundus* is presented. It's important to note, that the first national Dutch theory of poetics created by Matheus de Casteleun, a priest and a poet from Oudenaarde, appeared (1555), which proves that Dutch poets and artists of that period worked in contact with their French and the English colleagues.

Concise characteristics of poetry by Jan van der Noot, the first Dutch poet who fully realized the new Renaissance poetic style, and his contemporary Gerbrand Adriaensz Bredero show the further transformation of lyrical genres in Holland. Poetical style of each of these authors had individual features, but both resorted to synthesis of verbal images with musicality and elements of art of painting. The complex of aesthetic concepts of Renaissance in the texts of this artistic generation, especially in their philosophical poetry, made up the basis for the formation of the next stage of literary development – for experiments in form and metaphysical philosophy of Baroque discourse.

Keywords: typology in studies of connection of Renaissance and Baroque in Dutch literature; factors of formation of the Renaissance literature in the Netherlands; poetical aspects of Renaissance literary discourse; plurality of artistic of styles and experiments in form as implementation of philosophy of Baroque in Dutch literary process in the 17th century.

***Yevheniia Kanchura, Daria Maslova, Zoriana Osypenko* Reproducing of Shakespeare's intertextuality in the Ukrainian translations of Terry Pratchett's *Wyrd Sisters* and *Lords and Ladies*: specifics and techniques**

The paper presents the results of the study on examples of Shakespearean intertext in the Ukrainian translations of Terry Pratchett's novels "Wyrd Sisters" and "Lords and Ladies". The research regards the translators' strategies, in

Summaries

particular, the reliance on canonical examples of Ukrainian Shakespeare. The authors focused on the selection of the approaches for the sources of certain intertext and the strategy of the translator's notes and commented on the role of the trait names translation. The authors conclude on the balance of domestication and foreignization strategies, the consistency of the translation approach and the significance of the Pratchett translation project for the Ukrainian translation school are emphasized.

Keywords: Terry Pratchett, white knowledge, translation studies, Shakespearean intertext, domestication, foreignization.

David Livingstone

Hamlet with a Cowboy Hat and Romeo as a Zombie: Shakespeareian Genre Films

This contribution is a review of the recent book by the Hungarian Shakespeare scholar Kinga Földváry. The book is entitled *Cowboy Hamlets and Zombie Romeos: Shakespeare in Genre Film*. The first half consists of an analysis and discussion of westerns, melodramas and noir films inspired by Shakespeare's plays. The second half explores more recent films marketed for teenagers as well as vampire and zombie themed works and finally Shakespeare biopic treatments.

Keywords: Kinga Földváry, book "Cowboy Hamlets and Zombie Romeos", Shakespeare's plays, Shakespeareian Genre Films.

Yana Nikityuk

«Not that I loved Caesar less, but that I loved Rome more»: Learning to Love Rome in Shakespeare and Shakespeare in Rome

The purpose of this article was to introduce the reader to the Rome Summer School founded in 2004. In 2022 Rome Summer School took place in Rome. The curriculum included an introduction to Shakespeare studies, studies of theater and theater productions, an introduction to the film and media industries, studies of Roman and Renaissance art history, general Roman history, gender studies, literary criticism and text analysis. The course was crafted to provide a specific knowledge and methodological tools to encompass the subject "Roman Shakespeare", which provides an opportunity to master this sphere of research from an intercultural, interdisciplinary and intermedial critical perspective. This article offers a brief overview of the lectures given by the world Shakespeare scholars to share with the reader an idea of modern Shakespeare studies and their principal tendencies as well as to explore the implications of different theatrical and performance interpretations. During the sessions the students were invited to share their own theatrical interpretations of Shakespeare plays and were asked how the meaning of a work of art may change

Summaries

in different times, contexts and cultures. Moving between the world in which Shakespeare lived and the present day, this course introduced different kinds of literary analysis that can be used when reading Shakespeare to unlock the meaning and relevance of his plays. In author's view this event was extremely important for the future international cooperation, organization of similar conferences (events, seminars, masterclasses etc) in Ukraine and discovery of the new perspective studies for Shakespeare timeless works by the young Ukrainian Shakespeare scholars.

Keywords: Rome, Shakespeare, Rome summer school, modern Shakespeare studies, Roman plays, Shakespeare's plays in the 19th century, Shakespeare's modern theater productions, Shakespearean community.

Відомості про авторів

Безродних Ірина – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри англійської філології Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (м. Дніпро).

Дейнека Світлана – аспірантка Інституту літератури НАН України (м. Київ)

Дерой Еліс – аспірантка Альянсу Монаш-Ворвік (Мельбурн, Австралія).

Жлуктенко Наталія – кандидатка філологічних наук, професорка кафедри зарубіжної літератури Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

Канчура Євгенія – кандидатка філологічних наук, доцентка кафедри теоретичної та прикладної лінгвістики Державного університету «Житомирська політехніка» (м. Житомир).

Квасниця Ольга – кандидатка наук із соціальних комунікацій, доцентка кафедри зарубіжної преси та інформації Львівського національного університету ім. Івана Франка (м. Львів).

Лівінгстон Девід – доктор філософії, доцент кафедри англійської мови та американістики Університету Палацького (м. Оломоуц, Чехія).

Маслова Дар'я – студентка бакалавріату зі спеціальності «Прикладна лінгвістика» Державного університету «Житомирська політехніка» (м. Житомир).

Нікітюк Яна – аспірантка Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Відомості про авторів

Оржицький Ігор – доктор філологічних наук, професор кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (м. Харків).

Осипенко Зоряна – студентка бакалавріату зі спеціальності «Прикладна лінгвістика» Державного університету «Житомирська політехніка» (м. Житомир).

Пронкевич Олександр – доктор філологічних наук, професор; завідувач кафедри філології Українського Католицького університету (м. Львів).

Торкут Наталія – докторка філологічних наук, керівниця Українського шекспірівського центру, професорка кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Щукіна Юлія – кандидатка мистецтвознавства, завідувачка кафедри театрознавства Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського (м. Харків).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

Оржицький Ігор. Сестра Хуана Інес де ла Крус: поміж фемінізмом та індіхенізмом 3

Безродних Ірина. Гра на грані фолу: стратегія спокушання як домінанта еротичного наративу Роберта Герріка 16

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Пронкевич Олександр. Актуалізація «коду Сервантеса» в телесеріалі «Міністерство часу» 32

III. Шекспірівський дискурс

Торкут Наталія, Квасниця Ольга. Продуктивність міждисциплінарного модусу сучасних шекспірівських студій: «Коріолан» як об'єкт бібліо-і психотерапії 46

Щукіна Юлія. Художні особливості вистави «Отелло» Олексія Глаголіна та її місце у шекспіріані українського драматичного театру 79

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Дейнека Світлана. Художня репрезентація феномену лімінальності в римській п'єсі Вільяма Шекспіра «Коріолан» 99

Daroy Alys. "I would give you some violets but they withered all": Renaissance Collections, Shakespeare and the Troubled Act of Gathering 118

V. Полемічна трибуна

Жлуктенко Наталія. До питання про Ренесанс і Бароко в нідерландській літературі 144

VI. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Канчура Євгенія, Маслова Дар'я, Осипенко Зоряна. Специфіка і механізм відтворення шекспірівської інтертекстуальності в українських перекладах Террі Пратчетта («Вищі сестри», «Пані та панове») **155**

Livingstone David. Hamlet with a Cowboy Hat and Romeo as a Zombie: Shakespearian Genre Films **180**

VII. Рецензії, есеї, огляди, повідомлення

Нікітюк Яна. «Не тому, що я любив Цезаря менше, а тому, що я любив Рим більше»: Закохуючись в Рим у Шекспіра і у Шекспіра в Римі **186**

Summaries **201**

Відомості про авторів **209**

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 35–36

Технічний редактор Ю. І. Черняк
Оригінал-макет Ю. І. Черняк

Контактний телефон редакції: (050) 881-81-07
Електронна пошта: lrs_info@meta.ua

Підписано до друку 29.12.2022 р. Формат 60x84/16.
Папір офсетний. Цифровий друк. Гарнітура Times New Roman.
Умовно-друк. арк. 16,57. Тираж 200 пр. Замовлення № 0624/471
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
вул. Інглезі, 6/1, м. Одеса, 65101
Тел. +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
Е-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК № 7623 від 22.06.2022 р.