

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

ISSN 2225-479X

Реєстрація суб'єкта у сфері
друкованих медіа:
Рішення Національної ради України
з питань телебачення
і радіомовлення № 2419 від
25.07.2024 року
Ідентифікатор медіа – R30-05395.

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 39-40



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

Суб'єкт у сфері друкованих медіа – Класичний приватний університет (вул. Жуковського, буд. 70-б,
м. Запоріжжя, 69002, kpuinform@gmail.com, тел. (061) 228-07-78).

Рецензенти:

д. філол. н. **Т. В. Рязанцева**
(провідний науковий співробітник відділу компаративістики
Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України),

д. філол. н., доц. **Ю. В. Вишиницька**
(доцентка кафедри світової літератури Факультету української філології, культури і
мистецтв Київського столичного університету імені Бориса Грінченка).

Головний редактор:

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

Відповідальний редактор:

д. філол. н., проф. **Н. М. Торкут**.

Редакційна колегія:

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., проф. **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 № 13 від 17.12.2024 р.)

та вченою радою Класичного приватного університету
(протокол № 6 від 25.12.2024 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Степанова А. А. – Запоріжжя : Класичний
приватний університет, 2024. – Вип. 39–40. – 216 с.

До випуску ввійшли статті вітчизняних і зарубіжних науковців, сфокусовані на дослідженні дискусійних і маловивчених аспектів ренесансознавства. Частина публікацій присвячена аналізу творів В. Шекспіра та резонансу, спричинюваного ними в просторі сучасної культури. Пропоновані судії творять комплексну, панорамну візію літературного процесу, торкаючись, зокрема, функціонування важливих елементів культурного коду Ренесансу й Бароко в іспаномовних літературах Латинської Америки, а також рецепції художньої спадщини Відродження в українській літературі ХХ ст. Збірник розрахований на літературознавців, театрознавців, кінематографістів, культурологів, студентів-філологів та всіх, хто цікавиться інтелектуально-духовними скарбами доби Відродження.

УДК 82.09

I. Історико-літературний процес

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-1

УДК: 821.111.0-92“715”

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7885-5418>

Vasylyna Kateryna
(Zaporizhzhia)

English Renaissance Pamphlet in Diachrony

Василина Катерина. Англіїський ренесансний памфлет у діяхронії.

У статті розглядається еволюції памфлету на тлі соціокультурних трансформацій доби Ренесансу в Англії. Новий жанр, основною настановою якого було інформування англійців про актуальні події, відзначався компактністю та протейістичністю форми, тенденційністю у зображенні явищ життя та публіцистичним спрямуванням. Характерними рисами памфлетів доби Ренесансу були сенсаційність, підкреслена розважальність та інвективна риторика. Стійка зацікавленість реципієнтів у різних сферах життя сприяла поступовому розширенню тематичного спектру творів, які умовно можна розподілити на три великі групи: релігійно-політичні, літературно-критичні та соціально-побутові памфлети. Втілюючи загальні риси памфлетної літератури, кожний із тематичних підвидів своєрідно реагував на загальні тенденції у відповідних сферах життя, демонструючи різні жанрові комбінації та стилістичні модифікації. Відсутність визначеності жанрових параметрів англійської памфлетистики надавала широкий простір для творчих експериментів тогочасних митців, результати яких адсорбувалися різними літературними жанрами, а також закладали підґрунтя для формування журналістики.

Ключові слова: Ренесанс, памфлет, Лондон, жанр, джестові книги, пікареска, роман, наративна техніка, структурна модель.

The Renaissance period, marked by a heightened interest in the study of humanity and its place in the world, gave rise to new and original literary forms. Among these was the pamphlet—a prose genre that offered a detailed examination of the everyday life of real, earthly individuals. Due to its compact format (“between one and

I. Історико-літературний процес

twelve sheets of paper or eight to ninety-six pages in quarto”¹) – though some works, such as those by T. Nash, T. Lodge, and T. Dekker, were notably voluminous² – it became instrumental in shaping early modern journalism, particularly through its responsiveness to current events.

As J. R. Hibbard metaphorically put it, the pamphlet emerged from the union of *preaching and printing*.³ The origin of the term “pamphlet” is disputed. Some attribute its first usage in *Philobiblon* (1344) by the English churchman Richard de Bury. Others trace it to the popular 12th-century Latin comedy *Pamphilus seu de amore*, influencing the Middle English “pamphlet,” or to the Old French *pamphilet*. Still others propose a Greek derivation, from *pan* or *pam* (“everything”) and *phlego* (“I burn”), suggesting a sense of passionate dissemination.⁴

According to the *Oxford English Dictionary*, “the earliest known use of the noun *pamphlet* is in the Middle English period (1150–1500)”.⁵ Notably, the term originally bore a negative connotation. Authors often used it to disparage rivals’ works.⁶ In 1603, Thomas Bodley, founder of the Bodleian Library, dismissed such texts as “baggage books,” unworthy of inclusion in a reputable collection.⁷

In the 16th century, the term “pamphlet” covered a much broader range of texts than it does today. As Anna Nayman observes, “Pamphlets have eluded precise definition, although ... contemporaries recognised one when they saw one”.⁸ During the Elizabethan era, the genre was used “not only for religious controversy but also ... for romantic fiction, autobiography, scurrilous personal abuse, and social and literary criticism”.⁹

¹ Raymond J. Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain. Cambridge : Cambridge UP, 2003. P. 5.

² Clark S. The Elizabethan Pamphleteers: Popular Moralistic Pamphlets, 1580-1640. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1985. P. 24.

³ Three Elizabethan Pamphlets / Ed. by G. R. Hibbard. New York : Free Port, 1969. P. 28.

⁴ Волков А., Гречанюк Ю. Памфлет. *Лексикон загального і порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 392.

⁵ Pamphlet. *Oxford English Dictionary*. URL: https://www.oed.com/dictionary/pamphlet_n?tl=true.

⁶ Clark S. Op. cit. P. 17.

⁷ Halasz A. The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England. Cambridge : CUP, 2006. P. 1.

⁸ Nayman A. Thomas Dekker and the Culture of Pamphleteering in Early Modern London. London, New York : Routledge, 2016. P. 13.

⁹ Pamphlet. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/pamphlet>.

It is noted that “It included fiction, sketches of society, accounts of travel, literary criticism, personal controversy, theology, – the whole farrago, in short, of the non-political columns of our journals. It was in many cases written by men of much greater talent than the average journalist of the present day”.¹⁰ The pamphlet of the time is a “literary chameleon”¹¹ – a new style of writing that gave scope to the creativity of Elizabethan authors. Eventually, writers began labelling their works as “pamphlets” to distinguish them from elite “romance”,¹² which, though still popular, was increasingly perceived as outdated and inaccessible. In England, pamphleteering flourished in the 16th century, spurred by rapid socio-cultural changes that made the genre a timely medium for addressing contemporary events.

Despite the wealth of pamphlets examined in scholarly literature, there remains a lack of comprehensive analysis of the thematic and stylistic range of Renaissance pamphleteering in England. This gap highlights the relevance of the present study, which aims to trace the evolution of pamphlet in Renaissance England from its early foundations.

Thus, the purpose of this paper is to explore the distinctive poetics of various thematic types of this unique literary phenomenon by examining English Renaissance pamphleteering from both synchronic and diachronic perspectives – its genesis, the formation of its genre model, and its evolution within the English Renaissance.

It is well established that every historical period produces a holistic cultural system: a specific type of subject (active agent and apprehender), a corresponding conception of the object, and a characteristic mode of cognition. The 16th century in England was characterised not only by the dissolution of traditional social structures, due to the rise of capitalist relations, but also by a shift in worldview from theocentrism to anthropocentrism.

According to N. Starchenko, value systems of any given era are “expressed, embodied, and symbolized in artifacts, human actions, and everyday life”.¹³ The literary process of late 16th-century

¹⁰ Various Elizabethan and Jacobean Pamphlets / Ed. by G. Saintsbury. Kindle Edition, 2022. P. 4.

¹¹ Clark S. Op. cit. P. 18.

¹² For more detailed information on development of English prose from “romance” to “novel” see: Склярова Е. М. Особенности художественной структуры романа Р. Грина «Грош мудрости, купленный за миллион раскаяния» (1592). *Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению*. Днепропетровск, 1986. С. 36–40.

¹³ Старченко Н. Публічність як домінанта культурної традиції (Волинь другої половини XVI століття). *Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ідей*. К. Критика, 1998. Т. V. С. 68.

I. Історико-літературний процес

England reflects this transformation. It witnessed the rise of literature in the vernacular, a shift away from the outdated romance genre, and the emergence of new forms that foreshadowed the development of the English novel. Classical models, such as those found in Heliodorus, continued to influence literary production, while pastoral and chivalric romances coexisted with prose works that sought to interpret contemporary life. The terms “pamphlet” and “historie” were commonly used to describe the latter.¹⁴

The popularity of pamphlets during this period can be attributed to the specific socio-cultural climate in England in the late 16th century. The economic situation improved: inflation declined, food prices fell, and the middle class, comprising merchants, exporters, usurers, and artisans, began to prosper. According to the *Internet Shakespeare Editions* site, “During the Tudor and early Stuart period there was a great increase in social mobility, with wealth and political influence shifting from the nobility and clergy towards a “middling class” of gentry, yeomen and burghers. These were the people represented in the House of Commons, and who eventually challenged royal sovereignty”.¹⁵ This group accumulated wealth and gained basic education, yet still lacked refined aesthetic tastes.¹⁶ As a result, there was high demand for accessible and entertaining reading material, free from classical references and full of news, satire, and gossip.

The pamphlet, due to its flexible structure and brevity, was ideally suited to meet this demand for quick, digestible though not always entirely credible information. Along with other forms of “short prose”, it gained immense popularity, coinciding with the rapid expansion of the printing industry. Pamphlets served as vehicles for news, social commentary, and moral instruction, helping to shape public opinion. The concise, information-packed pamphlet was the most suitable genre to serve this purpose.

The rise in demand for printed materials also led to the emergence of a new type of writer – someone whose livelihood relied on literary work. As stated by Ch. E. Morgan, this shift was caused by

¹⁴ Склярова Е. М. Цит. вид.

¹⁵ The Rising Middle Class. *Internet Shakespeare Editions*.

URL: <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/history/elizabeth/middleclass.html>.

¹⁶ For more details on the specific polarity of aesthetic tastes among different strata of Elizabethan society, see: Margolies D. *Novel and Society in Elizabethan England*. London and Sydney : Croom Helm, 1985. P. 18.

the decline of aristocratic patronage and the need for alternative income, making low-paying literary work a feasible way to survive.¹⁷

By the end of the 16th century in England, the pamphlet had become an intellectual response to the era's social and literary needs – a genre produced by a large and growing class of professional writers who viewed their craft as a main occupation. The growth of print culture further amplified the reach of these texts, promoting both literature as a whole and the pamphlet as its most dynamic form.

As an integral part of its time's literary landscape, the pamphlet fulfilled a wide array of functions: informative, polemical, didactic, entertaining, and propagandistic. In doing so, it reflected the many dimensions of public life in Renaissance England.

In this context, several thematic groups of Elizabethan pamphlets can be identified. Each group is characterized by a set of stable features, distinct stylistic traits, and specific compositional and rhetorical conventions, which makes it possible to view them as genetic forerunners of the various genre modifications that pamphleteering would undergo in the 17th and 18th centuries.

One of the earliest forms of Elizabethan pamphlets is the religious-political pamphlet, which arose from the interaction of extra-literary factors. These included the specifics of the Reformation movement in England, the contentious question of Queen Elizabeth Tudor's eligibility for the English throne, and the relative accessibility of book production. Simultaneously, the formation of this type of pamphleteering was encouraged by literary realities as well: revival of the ancient rhetorics, the development of the sermon as an independent literary form, the widespread distribution of translated philosophical, political, ethical, and legal treatises by Italian and French humanists, and so on.

The first religious-political pamphlet entitled *A Supplication for the Beggars* (1529) was written by Simon Fish, calling for the dissolution of monasteries. Another notorious pamphlet by John Knox, *The First Blast of the Trumpet Against the Monstrous Regiment of Women* (1558), as well as a prearranged answer to this antifeminist pamphlet by John Aylmer, *An Harborowe for Faithful and Trewe Subjects* (1559), also belong to this group of pamphlets. In connection with the above-mentioned thematic cluster, one can also mention the controversy with Martin Marprelate concerning the True

¹⁷ Morgan Ch. E. *The Rise of the Novel of Manners: A Study of English Prose Fiction between 1600 and 1740*. N.Y. : Russel and Russel Inc., 1963. P. 44.

I. Історико-літературний процес

Faith. This dispute was launched by an unknown author who wrote under the pseudonym of “Martin Marprelate” (*Oh Read Over D. John Bridges* (1588), *Just Censure* (1589), these writings got vehement answers from the famous Renaissance writer Thomas Nashe (*An Almond for a Parrot* (1590)) as well as from several anti-Marprelate essayists. It is noteworthy that the arguments presented in these writings were highly subjective as well as politically or religiously biased, which drew the opponents into the dispute and thus made religious and political issues very personal, violent, and invective.

A distinctive feature of religious and political pamphlets as a literary genre is their lack of plot. A pamphleteer selects and organizes facts according to their own plan, intended to create a static and deeply subjective image of some phenomenon. After informing readers about a topical issue, the author aims to warn them, to motivate them to take action, and to urge them to stand “for” or “against” a particular aspect of reality. Written for educated and aesthetically sophisticated readers, such pamphlets aimed to provide a foundation for their intellectual engagement: thinking, reasoning, and decision-making. Thus, a religious and political pamphlet resembles an orator’s speech, with a focus on rhetorical technique serving as the key stylistic factor in this thematic variety of the genre.

The tendency toward persuasion and rhetorical eloquence is equally evident in the second major group of Elizabethan pamphlets, which may be classified as literary-critical. These pamphlets addressed issues of creative activity and poetic technique, serving as arenas for vigorous polemics on questions of literature and art. The theatrical controversy, for example, found expression in works such as Stephen Gosson’s *The School of Abuse* (1579) and Thomas Lodge’s *A Defence of Poetry, Music, and Stage Plays* (also known as *Honest Excuses*, 1579). Pamphleteers’ reflections on the nature of contemporary literary production often took the form of critiques of euphuism and the tradition of chivalric romance, as seen in Thomas Nashe’s *The Anatomy of Absurdity* (1589) and *Lenten Stuff* (1599). These debates frequently escalated into personal attacks on literary rivals and fervent defences of individual authorial style. The most intense and sustained of such literary disputes was the infamous pamphlet war between the Harvey brothers and Thomas Nashe.¹⁸

¹⁸ For more detail on the controversy see: Green N. The Harvey Nashe Quarrel. *The Oxford Authorship Site*, 2000. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Harvey-Nashe_quarrel.pdf.

Nevertheless, the defining feature of literary-critical pamphlets lies in their marked inclination toward critical pathos rather than the articulation of a coherent or constructive literary position. These debates often evolved into sharp satire, frequently distilled into biting sarcasm. Such pamphlets served as a crucial genealogical source for the development of English literary-critical discourse in later periods, influencing figures such as Ben Jonson, Alexander Pope, Joseph Addison, Alexander Gerard, and Thomas Reid.

The third and most numerous group of pamphlets consists of narratives focused on social and moral themes, offering satirical portrayals of particular social groups and criticism of aspects of daily life perceived by the authors as ethically or socially problematic. In *An Alarum Against Usurers* (1584), Thomas Lodge voices strong opposition to moneylenders, who, according to widely held opinion at the time, had amassed their wealth through dishonest means. Lodge “exposed the ways in which moneylenders lured young heirs into extravagance and debt”.¹⁹ The book also presents moral and religious reflections on the dangers of greed and the importance of living a righteous life.

Robert Greene’s pamphlet *A Quip for an Upstart Courtier* (1592) satirizes the arrogance and pretensions of newly wealthy craftsmen who aspire to aristocratic status without possessing the corresponding virtues or cultural refinement. Barnaby Rich, a former soldier who exchanged his musket for a pen, repeatedly addressed military themes in his writings, drawing attention to the conditions within the English army and raising questions about the legitimacy of England’s involvement in foreign conflicts. His most notable works in this vein include *A New Description of Ireland* (1578) and *A Soldier’s Wish* (1604). In *Pierce Pennilesse His Supplication to the Devil* (1592), Thomas Nashe exposes what he sees as the moral decay of London, portraying it as a microcosm of broader societal corruption. Employing the allegorical framework of the seven deadly sins, Nashe ridicules the affluent middle class and illustrates how the pursuit of luxury and the irresponsibility of the aristocracy contribute to the decline of social order.²⁰

¹⁹ Thomas Lodge. *Brittanica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Encyclopaedia-Britannica-English-language-reference-work>.

²⁰ Lewis C. S. *English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama*. Oxford : Clarendon Press, 1954. P. 400.

I. Історико-літературний процес

A distinct subgroup within this thematic variety of social-moral Elizabethan pamphlets comprises works that depict the lives of those on the margins of London society – the so-called conny-catchers.²¹ Robert Greene was among the first authors to explore this subject in detail, thereby laying the groundwork for the later development of English rogue and criminal literature. In his conny-catching pamphlets, Greene details the strategies employed by thieves and swindlers to defraud honest citizens of their money and possessions. Although he claimed that his primary purpose was to warn naïve country gentlemen about the dangers posed by urban tricksters, a close reading of these texts reveals that their central function was entertainment. Through vivid storytelling, Greene not only narrates episodes of successful deception but also subtly instructs readers on the value of shrewdness and practical intelligence in navigating social life. The Renaissance celebration of wit and creativity shifts the readers' sympathies: rather than identifying with the duped gentlemen, audiences are more often drawn to admire the ingenuity of the rogues, who outwit their victims, frequently portrayed as gullible or motivated by greed and dubious ambition.

The popularity of Robert Greene's criminal pamphlets, along with their considerable commercial success, gave rise to a wave of imitators – and at times critics – of Greene's style in Elizabethan England. This trend is evidenced by the publication of works such as *The Kind-Heart's Dream* by Henry Chettle (1592), *Greene's Ghost Haunting Conie-Catchers* by Samuel Rowlands (1602), and numerous pamphlets by Thomas Dekker. Among Dekker's contributions, *The Belman of London* (1608) stood out as particularly successful with contemporary readers, further cementing the appeal of rogue fiction.

It is important to note that, in contrast to the religious-political pamphlet – which is functionally aligned with the sermon – the conny-catching pamphlet belongs more naturally to the tradition of picaresque literature. Its features include the use of colloquial or low-register vocabulary, a characteristic protagonist such as a swindler, social outcast, or beggar, and a focus on trickery as a means of sailing through or transforming one's life circumstances. These elements closely line up the conny-catching pamphlet with the English Renaissance jest tradition, particularly with anonymous collections

²¹ "Conny-catcher" is an Elizabethan term for a con man or trickster. The writer Robert Greene exposed their tricks in a series of popular cony-catching pamphlets in the 1590s. (Cony-catcher. *Writer's Reference Center*. URL: <https://fofweb.infobase.com/wrc/Detail.aspx?iPin=DLLT0234>).

such as *A Sack Full of News* (1558) and *The Merry Tales of Master Skelton*”(1567). As in the jest, the didactic impulse in conny-catching pamphlets is often incidental or secondary, frequently giving way to pure entertainment.²²

At the same time, the compositional structure and narrative techniques found in the conny-catching pamphlets suggest that both Robert Greene and his followers were familiar with the continental picaresque tradition. It is well established that translations of Spanish picaresque novels – particularly the anonymous *Lazarillo de Tormes* and Mateo Alemán’s *Guzmán de Alfarache* – enjoyed considerable popularity in England. The influence of these works is evident in the episodic structure, focus on marginal or roguish protagonists, and the interplay of moral commentary and entertainment that characterizes much of the English rogue literature of the late 16th and early 17th centuries.²³

Unlike the largely plotless religious-political pamphlet, the conny-catching subgroup is characterized by the presence of a dynamically unfolding plot, which serves as a fundamental structural feature. The dominance of the entertaining element ensures sustained reader engagement. Given that the primary audience for such literature consisted of relatively inexperienced readers, their attention was captured not through lofty intellectual reflections but through witty and believable tales of clever rogues outwitting gullible victims. To meet these expectations, authors of conny-catching pamphlets typically composed thematically linked short stories featuring compact exposition, rapid development of events, and – almost invariably – a happy ending for the rogue.

The conny-catching pamphlet, in turn, developed a rich historical and literary legacy. Firstly, its narrative techniques were inherited by the so-called “rogue” prose of the 17th and 18th centuries, most notably exemplified by Daniel Defoe’s *Moll Flanders* (1722) and *Roxana* (1724). Secondly, it contributed to the development of the “low” tradition within the Elizabethan novel: writers such as Thomas Nashe, Henry Chettle, and Thomas Deloney often incorporated episodes reminiscent of criminal pamphlets into their fictional

²² For more detailed account of the jest poetics refer to: Торкут Н. М. Жанрова модель англійського ренесансного джесту: генеалогія, поетика та історико-літературна перспектива. Ренесансні студії. Запоріжжя, 1998. Вип. 2. С. 28–39.

²³ In particular, P. Salzman points out that the translation of *Lazarillo de Tormes* survived 8 editions within one century, while *Guzmán de Alfarache* was republished 7 times: Salzman P. English Prose Fiction, 1558–1700. A Critical History. Oxford : Clarendon Press, 1985. P. 207.

I. Історико-літературний процес

narratives. In this way, the conny-catching pamphlet served both as a stylistic and thematic precursor to later developments in English prose fiction.

The thematic diversity within the pamphlet genre is further accentuated by distinct stylistic contrasts. Religious-political and literary-critical pamphlets typically employed an elevated rhetorical style, characterized by bookish vocabulary, frequent references to classical works, passionate appeals, and rhetorical questions. Such stylistic choices indicate that these texts were intended for a well-educated readership. In contrast, social-moral pamphlets – written both for and about the emerging middle class – adopted a more accessible language, closer to everyday speech. Conny-catching pamphlets, in particular, made extensive use of low-register vocabulary and urban slang to authentically depict the lives and voices of London's underclass. According to C. S. Lewis, “very roughly, we may distinguish stylistically an earlier period when formal rhetoric dominated the pamphlet, and a later period in which the illusion of *ex tempore* speech is attempted”.²⁴

In addition to differences in subject matter, stylistic coloring, and narrative organization (i. e., plot-driven versus plotless narration), the various thematic groups of pamphlets also diverge in their functions. The openly polemical and highly subjective tone of religious-political and literary-critical pamphlets stands in sharp contrast to the more subtly conflicted aims of the conny-catching pamphlets, which oscillate between moral instruction and entertainment. On the one hand, the pamphleteer presents his work as a warning, intended to protect unsuspecting readers from the dangers posed by urban swindlers – an intent typically expressed in the prefatory material and reiterated throughout the narrative. On the other hand, the text often shifts focus toward celebrating the cleverness and dexterity of the conny-catchers themselves, seeking to amuse the audience and evoke admiration for the ingenuity of these rogue protagonists. This duality reveals an underlying tension between moralizing purpose and the irresistible appeal of narrative entertainment.

Despite the aforementioned differences among the thematic groups of pamphlets, they all share several unifying genre features: a focus on socially relevant issues, a strong sense of topicality in their

²⁴ Lewis C. S. Op. cit. P. 404–405.

narratives, and the introduction of a distinctly subjective perspective on contemporary events and phenomena.

All Renaissance variations of the English pamphlet, without exception, followed a relatively fixed and easily recognizable structural pattern. Their extended, often elaborately phrased titles functioned as summaries of the text, highlighting the central issues addressed. The introductory section typically included a dedicatory address to a patron and/or a direct appeal to readers, frequently accompanied by apologies for the publication, ostensibly prompted by external circumstances. Pamphleteers often used this prefatory space to advertise their previous or forthcoming works; Robert Greene, for instance, did so in nearly every other pamphlet. Following these respectful bows to the public, the author would present the main content, with the structure of the narrative, often echoing the form of a Socratic dialogue, guiding the reader toward a predetermined and “correct” conclusion, as envisioned by the author.

Thus, as an organic component of the literary landscape of late 16th-century England – and one that gained popularity due to prevailing socio-cultural conditions – the pamphlet emerged as a vivid reflection of various aspects of Elizabethan life. The main thematic groups of the pamphletistics – religious-political, literary-critical, and social-moral – while sharing a common compositional structure and exhibiting features of a unified genre, differ markedly in their functions, stylistic approaches, and narrative techniques. Each was directed toward a distinct readership, ranging from the elite courtly audience to members of the lower social strata. Yet all these varieties represent modifications of a single genre that, during the English Renaissance, was still in its formative stage and lacked clearly defined boundaries. Absorbing elements from the sermon, the jest, and the picaresque tradition, the pamphlet did not prove to be a literary dead end; rather, it persisted in various forms across later periods and played a seminal role in shaping the “low” tradition of the English novel.

Список літератури:

Волков А., Гречанюк Ю. Памфлет. Лексикон загального і порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 391–392.

Склярова Е. М. Особенности художественной структуры романа Р. Грина «Грош мудрости, купленный за миллион раскаяния» (1592). *Проблемы становления и развития зарубежного романа от Возрождения к Просвещению*. Днепропетровск, 1986. С. 36–40.

I. Історико-літературний процес

Старченко Н. Публічність як домінанта культурної традиції (Волинь другої половини XVI століття). *Mediaevalia Ucrainica: Ментальність та історія ілеї*. К. : Критика, 1998. Т. V. С. 68–81.

Торкут Н. М. Жанрова модель англійського ренесансного джесту: генеалогія, поетика та історико-літературна перспектива. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 1998. Вип. 2. С. 28–39.

Clark S. The Elizabethan Pamphleteers: Popular Moralistic Pamphlets, 1580-1640. Rutherford : Fairleigh Dickinson UP, 1985.

Cony-catcher. *Writer's Reference Center*.

URL: <https://fofweb.infobase.com/wrc/Detail.aspx?iPin=DLLT0234>.

Green N. The Harvey Nashe Quarrel. *The Oxford Authorship Site*, 2000.

URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Harvey-Nashe_quarrel.pdf.

Halasz A. The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England. Cambridge : CUP, 2006.

Lewis C. S. English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama. Oxford : Clarendon Press, 1954.

Margolies D. Novel and Society in Elizabethan England. London and Sydney : Croom Helm, 1985.

Morgan Ch. E. The Rise of the Novel of Manners: A Study of English Prose Fiction between 1600 and 1740. N.Y. : Russel and Russel Inc., 1963.

Nayman A. Thomas Dekker and the Culture of Pamphleteering in Early Modern London. London, New York : Routledge, 2016.

Pamphlet. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/pamphlet>.

Pamphlet. *Oxford English Dictionary*.

URL: https://www.oed.com/dictionary/pamphlet_n?tl=true.

Raymond J. Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain. Cambridge : Cambridge UP, 2003.

Salzman P. English Prose Fiction ,1558–1700. A Critical History. Oxford : Clarendon Press, 1985.

The Rising Middle Class. *Internet Shakespeare Editions*.

URL: <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/history/elizabeth/middleclass.html>.

Thomas Lodge. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Encyclopaedia-Britannica-English-language-reference-work>.

Three Elizabethan Pamphlets / Ed. by G. R. Hibbard. New York : Free Port, 1969.

Various Elizabethan and Jacobean Pamphlets / Ed. by G. Saintsbury. Kindle Edition, 2022.

References:

Volkov A., Hrechaniuk Yu. Pamflet. *Leksykon zahalnoho i porivnialnoho literaturoznavstva*. Chernivtsi : Zoloti lytavry, 2001. S. 391–392.

Sklyarova E. M. Osobennosti hudozhestvennoj struktury romana R. Grina «Grosh mudrosti, kuplennyj za million raskayaniya» (1592). *Problemy stanovleniya i razvitiya zarubezhnogo romana ot Vozrozhdeniya k Prosveshcheniyu*. Dnepropetrovsk, 1986. S. 36–40.

Starchenko N. Publichnist yak dominanta kulturnoi tradytsii (Volyn druhoi polovyny XVI stolittia). *Mediaevalia Ucrainica: Mentalnist ta istoriia ilei*. К. : Krytyka, 1998. Т. V. С. 68–81.

Torkut N. M. Zhanrova model anhliskoho renesansnoho dzhestu: henealohiia, poetyka ta istoryko-literaturna perspektyva. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia, 1998. Vyp. 2. S. 28–39.

Clark S. The Elizabethan Pamphleteers: Popular Moralistic Pamphlets, 1580-1640. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1985.

Vasylyna Kateryna. English Renaissance Pamphlet in Diachrony.

- Cony-catcher. *Writer's Reference Center*.
URL: <https://fofweb.infobase.com/wrc/Detail.aspx?iPin=DLLT0234>.
- Green N. The Harvey Nashe Quarrel. *The Oxford Authorship Site*, 2000.
URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Harvey-Nashe_quarrel.pdf.
- Halasz A. The Marketplace of Print. Pamphlets and the Public Sphere in Early Modern England. Cambridge : CUP, 2006.
- Lewis C. S. English Literature in the Sixteenth Century Excluding Drama. Oxford : Clarendon Press, 1954.
- Margolies D. Novel and Society in Elizabethan England. London and Sydney : Croom Helm, 1985.
- Morgan Ch. E. The Rise of the Novel of Manners: A Study of English Prose Fiction between 1600 and 1740. N.Y. : Russel and Russel Inc., 1963.
- Nayman A. Thomas Dekker and the Culture of Pamphleteering in Early Modern London. London, New York : Routledge, 2016.
- Pamphlet. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/pamphlet>.
- Pamphlet. *Oxford English Dictionary*.
URL: https://www.oed.com/dictionary/pamphlet_n?tl=true.
- Raymond J. Pamphlets and Pamphleteering in Early Modern Britain. Cambridge : Cambridge UP, 2003.
- Salzman P. English Prose Fiction ,1558–1700. A Critical History. Oxford : Clarendon Press, 1985.
- The Rising Middle Class. *Internet Shakespeare Editions*.
URL: <https://internetshakespeare.uvic.ca/Library/SLT/history/elizabeth/middleclass.html>.
- Thomas Lodge. *Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/topic/Encyclopaedia-Britannica-English-language-reference-work>.
- Three Elizabethan Pamphlets / Ed. by G. R. Hibbard. New York : Free Port, 1969.
- Various Elizabethan and Jacobean Pamphlets / Ed. by G. Saintsbury. Kindle Edition, 2022.

Федоряка Людмила
(Кривий Ріг)

Образ Лондона у памфлетах Томаса Неша: локуси міста і авторська рецепція

У статті досліджується специфіка структурування художнього образу Лондона та його локусів у соціально-побутових памфлетах елизаветинського письменника-сатирика Томаса Неша «Пірс Безгрошовий» і «Плач Христа над Єрусалимом». Встановлено, що авторська рецепція Лондона є амбівалентною, адже, попри різнопланову експліцитну критику, автор демонструє і глибинну апологетику під час інтерпретації «лондонської» теми. Викриття соціальних дефектів і моральних вад лондонців здійснюється шляхом використання топосу «Лондон» у памфлеті «Плач Христа над Єрусалимом» та промовистих локусів на позначення лондонських місць (Вестмінстер, собор Святого Павла, Шордіч, Саутворк та ін.) у памфлеті «Пірс Безгрошовий».

Ключові слова: *Англійський Ренесанс, Томас Неш, «Пірс Безгрошовий», «Плач Христа над Єрусалимом», Лондон, топос, локус.*

Елизаветинський письменник Томас Неш (1567–1601?) – суперечлива й багатогранна особистість, що залишила яскравий слід в англійській літературі пізнього Ренесансу. З одного боку, він відомий як гостроязичий сатирик і автор памфлетів, у яких нещадно критикував суспільні проблеми та моральні вади. З іншого – як пристрасний прихильник театру, знавець англійської історії та свідомий громадянин, чиї викривальні судження були спрямовані на зміну моральних устоїв суспільства. Професійне вміння Т. Неша відображати реальність у всій її багатогранності допомагає сучасним дослідникам краще зрозуміти елизаветинську добу та особливості світогляду самого письменника.

Слід зауважити, що сатира Т. Неша, якого Р. Грін називав «англійським Ювеналом», неодноразово створювала йому проблеми. Так, у 1597 р., через постановку сатиричної п'єси «Собачий острів», яку Неш написав у співавторстві з Беном Джонсоном, на нього звернула увагу Таємна рада, внаслідок чого

йому довелося рятуватися втечею до Східної Англії. А в 1599 р. всі друковані твори Неша були вилучені із місць продажу та спалені, через що протягом наступних трьох століть його ім'я залишалося забутим.

Лише наприкінці ХІХ ст. завдяки зусиллям літературознавця А. Б. Гросарта з'явилося шеститомне видання творів Т. Неша,¹ а на початку ХХ ст. світ побачив п'ятитомник творів письменника за редакцією бібліографа і шекспірознавця Р. Б. Маккерроу.² Згодом у дослідженнях Дж. Б. Гіббарда³ і Ч. Ніколь⁴ було з'ясовано специфіку формування його творчої особистості та встановлено поетикальні особливості викривальних творів. Вітчизняні літературознавці питому увагу приділили роману Т. Неша «Нешасливий мандрівник»⁵ та сатиричній поезії його різножанрового доробку.⁶

Сьогодні у фокусі уваги нешезнавців постають окремі аспекти творчості ренесансного письменника – професійні колаборації, інтертекстуальні мотиви, пандемійний дискурс, імагологічні перспективи тощо. Однак, у його творчій біографії все ще залишаються окремі лакуни. Одна з них – специфіка структурування художнього простору у творах письменника, текстова тканина яких урізноманітнена великою кількістю географічних елементів (найменування країн, міст, пам'ятників, визначних історичних локацій). Своєрідність такої художньої топоніміки полягає ще й в тому, що вона збагачена інформацією про переміщення країною самого автора. У передмові до читачів або у тексті твору Неш часто повідомляє про свої приватні подорожі та місцезнаходження. Приміром, п'єсу «Останнє бажання і заповіт Літа» він написав 1592 року в передмісті Лондона *Кройдоні*, перебування в якому вважав «нешасливим задоволенням»,⁷ оскільки в той час він рятувався від чуми, а свій останній твір «Пісна їжа Неша» – у *«Великому Ярмуті в*

¹ The Complete Works of Thomas Nashe, 6 vols. / ed. by A. B. Grosart. London : The Huth Library, 1885.

² McKerrow R. B. The Works of Thomas Nashe: in 5 vol. Oxford : Basil Blackwell, 1958–1966.

³ Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction. London : Routledge and Kegan Paul, 1962.

⁴ Nicholl Ch. A Cup of News: The Life of Th. Nash. London and Boston : Poutledge and Kegan Paul, 1984

⁵ Привалова Л. П. Актуальные аспекты изучения английского романа Позднего Возрождения. Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1996.

⁶ Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу : дис. ... к. філол. н.: 10.01.04: Дніпропетровськ, 2009.

⁷ Nashe Th. Summer's Last Will and Testament. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Summers_Last_Will_Testament.pdf.

І. Історико-літературний процес

Норфолку, куди приїхав наприкінці осені 1599 р.»⁸ після того, як був змушений залишити Лондон двома роками раніше.

Т. Неш активно послуговується топонімами, які зазвичай відіграють роль маркерів або інтенсифікаторів його сатиричних імперативів. У вищезгаданій «Пісній їжі», приміром, він імплікує критику суспільства і королеви Єлизавети за рахунок нагромодження топонімів, що позначають міста у Східній Англії, – Норвіч, Ловестофт, Ярмут та ін. У романі «Нещасливий мандрівник» події розвиваються навколо постаті головного героя, пажа короля Генріха VIII Джека Вілтона, який разом із своїм господарем подорожує Європою. Однак при цьому іпостась мандрівника в образі протагоніста виявляється менш значимою, ніж іпостась сатирика-моралізатора.⁹ Дякуючи їй, автору вдається не тільки представити побачене Джеком, а й оприямити власну критику суспільних і моральних вад континентальної Європи, чийми топонімами рясніє текст твору.

Дія роману починається у французьких містах Турне і Терауан, де базується англійський військовий табір короля Генріха VIII. Далі Джек вирушає до Віттенберга і Роттердаму, звідки їде до Риму, Венеції, Флоренції та ін. У процесі розгортання наративу Неш поступово звужує простір до необхідної локації, в описі якої панує критичний пафос. Наприклад, спрямовуючи Джека через місто і військовий табір до корчми, письменник отримує можливість розкритикувати жадібність її власника.

Художній простір у творах Т. Неша досі ще залишається маловивченим. Перша спроба була здійснена Н. Торкут і Л. Федорякою,¹⁰ чия увага фокусувалась на Нешевій рецепції Італії та італійців, на авторській імагопозиції та архітектоніці італійського простору у романі «Нещасливий мандрівник».¹¹ Італійські топоніми, як зазначають українські дослідниці, виступають у цьому творі інструментом критики актуальних соціальних і моральних проблем. Варта уваги і розвідка Л. Федоряки «Локуси міста у «лондонському» памфлеті Томаса

⁸ Nashe Th. Nashe's Lenten Stuff. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Nashes_Lenten_Stuff.pdf.

⁹ Торкут Н. М., Федоряка Л. Д. Італія та італійці в рецепції англійського ренесансного сатирика Томаса Неша: специфіка авторської імагопозиції. *Мова. Література. Фольклор*. Запоріжжя : ЗНУ, 2022. № 1. С. 115.

¹⁰ Там само. С. 109–116.

¹¹ Там само.

Неша «Пірс Безгрошовий»: специфіка, смисл, стратегії», в якій розглядаються характер представлення і роль лондонських локусів у відомому творі письменника.¹²

З точки зору авторської художньої прагматики найцікавішим є топонім «Лондон», амбівалентний образ якого червоною ниткою проходить крізь усю творчість Неша. Так, описуючи французький військовий табір у романі «Нещасливий мандрівник», він зауважує, що в ньому «багато приміщень, але не так, як у будинках біля *Лондонського* мосту».¹³ Смисл порівняння військових приміщень із житловими в будинках біля мосту в Лондоні пояснюється авторським натяком на те, що військовий табір структурований так само, як і лондонський соціум, тобто у його соціальній ієрархії виокремлюються підрозділи, які функціонують подібно до Двору і Парламенту. Коли у таборі Джек Вілтон глузує з військових і персоналу, то екстраполює свій гумор на лондонські реалії, бо розуміє, що у таборі, як і в Лондоні, існують схожі соціальні проблеми та моральні вади. Тому порівняння табірних приміщень із лондонськими будинками виступає засобом опосередкованої авторської критики, яку в романі транслює протагоніст.

До п'єси «Останнє бажання і заповіт Літа», написаній у лондонському передмісті Кройдоні, Т. Неш включає декілька поезій, у яких рефлексує з приводу епідемії чуми, що змусила його, як і багатьох інших колег по перу, залишити столицю. Невизначеність та страх захворіти, вочевидь, спрямували небачену творчу енергію автора, який до цього віршів не писав, на створення неймовірно талановитих поетичних зразків. Їх наскрізною темою є саме пандемія, її розмах, ліки, смертність, у зв'язку з чим Неш кілька разів повторює, що «*Лондон* страждає».¹⁴ Отже, навіть перебуваючи за містом, у відносно спокійному середовищі, Неш не переставав думати про те, чи вистойть у цій боротьбі Лондон, який за три роки уже встиг стати для нього близьким.

¹² Федоряка Л. Д. Локуси міста у «лондонському» памфлеті Томаса Неша «Пірс Безгрошовий»: специфіка, смисл, стратегії. *«Літати небом. Жити на Землі. Геопоетичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень»*: матеріали міжнародної наукової конференції (28–29.09.2023 р.). Бердянськ, 2023. С. 286–293.

¹³ Nashe Th. The Unfortunate Traveller. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Unfortunate_Traveller.pdf.

¹⁴ Nashe Th. Summer's Last Will and Testament.

I. Історико-літературний процес

У текстах памфлетів «Пірс Безгрошовий» та «Плач Христа над Єрусалимом», що, як і п'єса «Останнє бажання і заповіт Літа», був написаний за містом (на острові Вайт), спостерігається найвища частотність згадок про Лондон і його відомі локації. Саме тому ці два памфлети й були обрані об'єктом даного дослідження, в якому авторка активно оперує поняттями «топос» (відкритий простір із зображенням певного об'єкту¹⁵) і «локус» (окремі локації цього простору¹⁶). Головним топосом в обох памфлетах постає Лондон, а його відомі локації, відповідно. – локусами.

У Лондон Т. Неш приїхав із Кембриджа, бо «прагнув закріпитися у столиці, набути статусу «справжнього» лондонця».¹⁷ Тривалий час (з 1589 р. і до пандемії чуми 1592 р.) він *постійно* жив у Лондоні, захопився театром, написав свої найвідоміші твори, нажив собі ворогів, які неодноразово виганяли його за межі столиці, але він завжди повертався до «міста контрастів». У 90-ті роки XIV ст. за Лондоном закріпився імідж великого живого організму як «певний фатальний відтінок».¹⁸ Найвідоміший біограф Лондона П. Акройд називає його одночасно театром, в'язницею і фатумом, що досить точно відображає реальний стан справ останньої декади правління Єлизавети, а саме – гетерогенну структуру соціального устрою, сприятливу соціокультурну ситуацію і складні релігійно-політичні колізії. Через ці колізії, вочевидь, «його порівнювали з Єрусалимом, вічували загибель, як і “священному” місту».¹⁹ Можливо цей фактор і спричинив появу у творчому арсеналі Неша памфлету «Плач Христа над Єрусалимом».

Цей твір був написаний 1593 р., і уже в самій його назві, яка складається з двох частин, відчувається головний авторський задум. «Плач Христа над Єрусалимом» має підзаголовок «порівняльне застереження Лондонові». Якщо у першій частині

¹⁵ Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, хронотопу, локусів міста та їхня предметна реалізація у міському тексті художнього твору. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Серія : Літературознавство. Харків, 2018. № 1. С. 11.

¹⁶ Матушкіна Д. Л. Локуси міста як складники художнього простору у романі «Свято» Є. Пашковського. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*: Збірник наукових праць. Львів, 2018. № 3. С. 164.

¹⁷ Федоряка Л., Клименко І. Томас Неш – не сатирик: образ чорної смерті у його поезіях. *Філологічні трактати*. Суми : СумДУ, 2022. Т. 14. № 2. С. 126–140.

¹⁸ Ackroyd P. London: The Biography. London : Vintage; Reprint Edition, 2001. P. 130.

¹⁹ Федоряка Л., Клименко І. Цит. вид.

назви відчутно проступає звернення автора до відомого біблійного сюжету про те, що євреї були покарані за свої гріхи падінням Єрусалиму, то «порівняльне застереження» натякає на формальну організацію памфлету в двох часо-просторових вимірах. Автор проєктує єрусалимські події на пізньоренесансний ґрунт з урахуванням специфіки реалій сучасного йому Лондона, проводить аналогії та робить висновки. Своєрідним містком «від Єрусалима до Лондона» є слово «застереження», в якому і експлікується мета автора: попередити лондонців про майбутні нещастя.

Використовуючи компаративні стратегії структурування оповіді, Т. Неш спочатку здебільшого «сумує і співчуває Єрусалиму»²⁰ через те, що велике місто стало символом гріха, але по ходу розгортання нарації він більше починає перейматися долею англійської столиці та, зрештою, зізнається: «Усе, що я писав про Єрусалим, потрібно було лише для того, щоб у ньому, як у дзеркалі, побачити *Лондон*. Тож перейду тепер до моїх справжніх сліз, моїх сліз за *Лондоном*».²¹

У «лондонській» частині памфлету Т. Неш анатомізує ті моральні вади, що були типовими для англійців, проводить псевдонаукове дослідження про вади «синів і дочок *Лондона*». Він пророкує, що Всевишній покарає їх, зокрема, за гординю, яка і «в *Лондоні* побудувала ще одну Вавилонську вежу, закривши собою небо».²²

Називаючи Лондон «матір'ю-годувальницею розбрату», Т. Неш відкрито застерігає його від майбутньої катастрофи: «*Лондоне*, поглянь на себе! Бо нещастя, які випали на Єрусалим, спіткають і тебе. І будеш ти так само жорстоко покараний. Тікай від гріха, не примножуй його ...».²³ Як бачимо, для експлікації свого критичного ставлення Неш тут використовує здебільшого відкритий топос «Лондон», конфесійний стиль оповіді, що формує модальність, так би мовити, м'якої сатири, «сатири крізь слъози».

По-іншому він пише про Лондон у памфлеті «Пірс Безгрошовий», зміст якого зводиться до того, що головний герой Пірс збирається передати Володареві Темряви лист, у якому

²⁰ Nashe Th. Christ's Tears over Jerusalem. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Pierce_Penilesse.pdf.

²¹ Ibid.

²² Ibid.

²³ Ibid.

І. Історико-літературний процес

розповідається про численні ганебні явища в єлизаветинському суспільстві. У структурі «лондонського» простору цього твору особливо значимими є локуси, які не лише окреслюють або конкретизують місце дії, але й привертають читацьку увагу до окремих моральних вад і суспільних проблем, а також допомагають проілюструвати авторську позицію.

Одним із найбільш значущих закритих локусів є *Вестмінстер* – район Лондона, назва якого з часів Короля Генріха III (з XIII ст.) і до кінця XVI ст. (коли був написаний памфлет) використовувалася для скороченого позначення англійського парламенту. Саме у Вестмінстері Пірс шукав «якогось ... суддю, депутата чи адвоката..., із гарним обличчям»,²⁴ але йому «в один голос сказали, що там таких немає».²⁵ Вестмінстер, безперечно, є не лише місцем дії – він віддзеркалює Нешеве ставлення до влади. Сатирик натякає, що жоден із членів парламенту не має «гарного обличчя», – вочевидь, не в сенсі зовнішньої привабливості, а з точки зору моральних якостей. Пірс хотів віддати листа людині, яка б не мала нічого спільного з Володарем Темряви (Дияволом), який у тогочасному суспільстві асоціювався із моральним злом, а члени парламенту, на думку Неша, в уяві простих людей саме з цим злом і співвідносяться, і тому й мають «погане» обличчя. Підтвердженням цього є питання Пірса: «Невже посланець живе у *Вестмінстері*?», і його ж відповідь: «Такого не може бути».²⁶

Суддя, депутати і адвокати, у яких відсутнє «гарне обличчя», для Т. Неша уособлюють тогочасну владу як таку, а будинок парламенту – Вестмінстер – є, відповідно, втіленням «невирішених різнопланових проблем, які роздирали суспільство останньої декади XVI ст.»²⁷ Тож цей локус у памфлеті слугує інструментом критики ідеології тогочасної влади, на яку, як вважав Неш, лягає провина за виникнення таких проблем.

Думається, що використання локусу «Вестмінстер» у тексті викривального твору було зумовлене також і особистою інтенцією автора. Головний герой памфлету – освічений і талановитий юнак Пірс, який, заробляв на життя літературною працею, але вона не могла забезпечити гідного життя. У самого ж

²⁴ Nashe Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Pierce_Penillesse.pdf.

²⁵ Ibid.

²⁶ Ibid.

²⁷ Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика...

Неша ситуація була подібною: проживши три роки у Лондоні, письменник дійшов висновку, що класичної освіти і таланту недостатньо, щоб успішно реалізуватися у літературі. Потрібні також соціальні зв'язки та підтримка впливових покровителів. Саме тому він, як і багато його сучасників, був змушений додавати до своїх творів компліментарні звернення до можновладців, сподіваючись на фінансову винагороду. Тож цілком можливо, що процитований вище фрагмент про «гарне обличчя» містить натяк і на хитке соціальне становище літератора та відсутність належної підтримки творчих людей з боку влади.

Іншою злободенною темою, яка хвилювалавала Т. Неша, була аморальна поведінка англійських жінок. Репутація Лондона, відомого ще з часів Середньовіччя як міста розпусників і повій, в останню декаду елизаветинської доби ще більше зіпсувалася. П. Акройд констатує, що продажні жінки у той час «зосереджувалися за межами міста, ... облюбували такі райони Лондона як *Саутворк* і *Шордіч*».²⁸ Для інтерпретації соціальної й морально-етичної проблеми розбещеності та демонстрації власного негативного ставлення до повій Т. Неш використовує відкритий топос *Лондон*, а також такі закриті соціальні локуси як будинок парламенту *Вестмінстер*, райони Лондона *Шордіч*, *Саутворк*, і вулицю *Турнбул-стріт*.

Акцентувати увагу на означеній проблемі Нешеві допомагають викривальні апеляції до головного міста країни: «Ну скажи мені, *Лондоне*, як іще можна назвати твої околиці, як не легальними будинками розпусти? Ну чому у нас так багато цих будинків, де жінки продають свою любов за шість пенсів (прямо біля магістрату)?!»²⁹ В іншому місці Неш із подібним питанням звертається до будинку парламенту: «*Вестмінстере, Вестмінстере*, скільки твоїм жінкам доведеться відповідати в Судний день?...».³⁰ Автор інтерпретує цю проблему крізь призму відповідальності людини за свої вчинки під час Апокаліпсису. Він засуджує жіночі продажність і розпусту, натякаючи, що навіть серед представниць влади були прихильниці легковажної поведінки. Його критика стосується, вочевидь, і самої королеви Єлизавети, яка, попри імідж «королеви-незайманки», мала досить фривольні стосунки з придворними чоловіками. Отже,

²⁸ Ackroyd P. P. 451.

²⁹ Nashe Th. Pierce Penniless,

³⁰ Ibid.

I. Історико-літературний процес

локус «Вестмінстер» у його творах набуває подвійного значення: символу соціального лиха і першопричини його виникнення.

Для зображення масштабів проституції у єлизаветинській Англії та підсилення власної критики жіночої розпущеності Т. Неш застосовує локуси «Шордіч», «Саутворк», «Турнбул-стріт». За його інформацією, повія живе у «кожному другому будинку *Шордіча*, і, якщо ретельно пошукати, то і *Саутворку*». У відчаї він говорить: «А якщо ви сходите на околиці і приведете звідти хоча б дві дівчини, які поклянуться, що незаймані, то я зведу монастир»,³¹ а потім пророкує, що «нечисті дівчата із *Шордіча*, *Саутворку*, *Вестмінстера* і *Турнбул-Стріт* за свої діяння потраплять до пекла, а з ними й ті молодики, які вчащають у ці будинки».³²

Щоправда, в іншому епізоді «Пірс Безгрошового» автор пише: «Про Бейлі з *Саутворку* та Жінку з *Бату*, про яких Чосер так багато розповідає у своїх «Кентерберійських оповіданнях», будуть згадувати, поки існує *Бат* або поки не залишиться жодного поганого будинку в *Саутворку*».³³ Апелюючи до Дж. Чосера та його твору, Неш не випадково згадує саме про тих персонажів, які мають стосунок до теми розбещення, – Жінку з Бату та Бейлі з Саутворку. Широковідомий приклад з літературного твору не лише демонструє поважне ставлення памфлетиста до свого видатного попередника, але і слугує імпліцитним попередженням для легковажних співвітчизниць про необхідність змінити спосіб життя та подумати про наслідки поведінки.

У «Пірсі Безгрошовому» можна зустріти ще декілька промовистих лондонських локусів, декодування яких проливає світло на глибинні інтенції автора. Пірс скаржиться, що в нього «не було настрою, не знав, куди себе подіти, а тому пішов до *Павла* на обід із герцогом Гамфрі...».³⁴ Під «Павлом» Неш має на увазі Собор Св. Павла в Лондоні. На території собору в ті часи розташовувалися книжкові прилавки, тож прогулюючись містом, Неш часто завертав туди, аби ознайомитися з асортиментом. У глибині цього локусу, який зустрічається і в інших памфлетах сатирика, закодоване його невдоволення ситуацією із книговидавництвом, адже відсутність авторських прав не

³¹ Ibid.

³² Ibid.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

дозволяла йому отримувати за надруковані книги гідні кошти. Цей локус нагадує і про низький соціальний статус професійного письменника у елизаветинській Англії, через що Неш був змушений звертатися до патронів і меценатів, аби надрукувати книгу та на певний час забезпечити собі безбідне життя.

Ще одним значущим локусом памфлету «Пірс Безгрошовий» є «*Inns of Court*» – готелі, де регулярно зустрічалися лондонські юристи, а початківці під керівництвом старших набували досвіду. У розділі «Звинувачення в Гордині» письменник засуджує «молодого спадкоємця або кокні, такого собі мамія, який розважався в лондонських готелях чи десь на околицях».³⁵ Цей локус Неш використовує для критики тих молодиків, які шикували в готелях на гроші своїх батьків та не особливо переймалися юридичною наукою.

У «Пірсі Безгрошовому», як бачимо, Неш розгортає нарацію «углиб» країни, використовуючи Лондон як найбільш демонстративний топос, чиї відомі локуси дозволяють актуалізувати тогочасні соціальні й моральні проблеми. На загал, топоніміка у памфлетах «Плач Христа над Єрусалимом» і «Пірс Безгрошовий» покликана відобразити ідею про «жахливу долю тих, хто не дослухався до слова Божого»³⁶ та занапастив душу гріхами.

Варто також наголосити, що ідейний зміст, проблемно-тематичний спектр та структура памфлету «Плач Христа над Єрусалимом» корінням сягають «Пірса Безгрошового». В обох творах Неш обстоює свої погляди у моральній, соціальній та релігійній сферах життя. Однак з точки зору використання компонентів художнього простору, ці памфлети різні. У «Плачі Христа над Єрусалимом» автор оперує лише топосом *Лондон*, а у «Пірсі Безгрошовому» присутні ще й лондонські локуси. Це зумовлене тим, що у першому творі домінує памфлетний тип оповіді, а у другому застосовуються ще й інші наративні техніки.

Головним топосом в обох памфлетах, як бачимо, постає Лондон, рецепція якого є досить амбівалентною. Між рядків різнопланової критики зустрічається Нешева апологетика головного міста його життя. Попри усі проблеми, з якими йому довелося зіштовхнутися у столиці (в'язниця, борги, сварки з колегами і ворогами), із провінціала він таки виріс у лондонця. І Лондон – цей «засіяний гріхом сад, море, в яке стікаються всі

³⁵ Ibid.

³⁶ Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика ...

І. Історико-літературний процес

брудні канали королівства»³⁷ – виявився до нього безжальним, однак саме таким він і вабив його, саме таким він і був йому цікавим. Де б Неш не знаходився, він завжди прагнув повернутися до Лондону (а не до Ловестофту, де він народився, і не до Кембриджу, де провів майже сім років навчання). Місто великих можливостей і непоправної бідності, мекка творчих і освічених людей та розплідник гріха, «гордовите місто»³⁸ зрадницьки повело себе з Нешем.

Утім, письменник завжди мріяв про те, щоб Бог радше допоміг і вподобав його, аніж покинув.³¹ Його рецепція есплікується в багатьох фрагментах «Плачу Христа над Єрусалимом», але наступний компаративний пасаж є одним із найпереконливіших: «Господи, за Єрусалим Ти помер, але не зміг відвести від нього кари. Не лишилося на землі ні образу, ні подоби Єрусалиму Твого, окрім *Лондона*. Змилуйся над *Лондоном*, бо *Лондон* подібний до міста всього твого життя. Не гнівайся так на Єрусалим, не карай його, і не губи його подоби».³⁹

Аналіз життєвого шляху та творчості Томаса Неша свідчить про те, що топоніміка його текстів відіграє суттєву роль у дослідженні його біографії. Його життя – замкнене коло: народився у Ловестофті, наприкінці життя знову повернувся до східної Англії, у Великий Ярмут, де помер близько 1601 року.

Його творча біографія пов'язана з Кембриджем і Кройдоном, – містами, в яких він навчався або плідно працював, і які свідчать про тісний зв'язок між його літературною спадщиною та суспільними реаліями тогочасся. Але головним для Неша є топос *Лондон*, у структурі якого він виділяє концептуально значущі локуси. Вони виступають не лише тлом, на якому відбувається дія, а обрані зі смыслом і конкретною метою – відтворити, зосередити увагу, переконати, застерегти. Лондонські локуси «*Вестмінстер*», «*Шордіч*», «*Саутворк*», «*Турнбулл-стріт*», а також *Собор Святого Павла* та *Inns of Court* включені до тексту «для засудження державної політики і моральних принципів Королеви та членів парламенту, від яких залежало життя пересічних англійців і професійних письменників».⁴⁰

³⁷ Там само.

³⁸ Nashe Th. Christ's Tears over Jerusalem.

³⁹ Ibid.

⁴⁰ Федоряка Л. Д. Локуси міста у «лондонському» памфлеті ...

Список літератури:

Боклах Д. Ю. Дефініції і взаємозв'язок категорій топосу, хронотопу, локусів міста та їхня предметна реалізація у міському тексті художнього твору. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Серія : Літературознавство*. Харків, 2018. № 1. С. 3–25.

Матушкіна Д. Л. Локуси міста як складники художнього простору у романі «Свято» Є. Пашковського. *Науковий журнал Львівського державного університету безпеки життєдіяльності «Львівський філологічний часопис»*: Збірник наукових праць. Львів, 2018. № 3. С. 163–166.

Привалова Л. П. Актуальные аспекты изучения английского романа Позднего Возрождения. Днепропетровск : Изд-во ДГУ, 1996.

Торкут Н. М., Федоряка Л. Д. Італія та італійці в рецепції англійського ренесансного сатирика Томаса Неша: специфіка авторської імагопозиції. *Мова. Література. Фольклор*. Запоріжжя : ЗНУ, 2022. № 1. С. 109–116.

Федоряка Л. Д. Локуси міста у «лондонському» памфлеті Томаса Неша «Пірс Безгрошовий»: специфіка, смисл, стратегії. *«Літати небом. Жити на Землі. Геопоетичні стратегії сучасних літературознавчих досліджень»*: матеріали міжнародної наукової конференції (28–29.09.2023 р.). Бердянськ, 2023. С. 286–293.

Федоряка Л., Клименко І. Томас Неш – не сатирик: образ чорної смерті у його поезіях. *Філологічні трактати*. Суми : СумДУ, 2022. Т. 14. № 2. С. 126–140.

Федоряка Л. Д. Творчі пошуки Томаса Неша-сатирика в культурному контексті англійського Ренесансу : дис. ... к. філол. н.: 10.01.04: Дніпропетровськ, 2009.

Ackroyd P. London: The Biography. London : Vintage; Reprint Edition, 2001.

Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction. London : Routledge and Kegan Paul, 1962.

McKerrow R. B. The Works of Thomas Nashe: in 5 vol. Oxford : Basil Blackwell, 1958–1966.

Nashe Th. Christ's Tears over Jerusalem. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Pierce_Penilesse.pdf.

Nashe Th. Nashe's Lenten Stuff. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Nashes_Lenten_Stuff.pdf.

Nashe Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Pierce_Penilesse.pdf.

Nashe Th. Summer's Last Will and Testament. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Summers_Last_Will_Testament.pdf.

Nashe Th. The Unfortunate Traveller. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Unfortunate_Traveller.pdf.

Nicholl Ch. A Cup of News: The Life of Th. Nash. London and Boston : Poutleage and Kegan Paul, 1984.

The Complete Works of Thomas Nashe, 6 vols. / ed. by A. B. Grosart. London : The Huth Library, 1885.

References:

Boklakh D. Yu. Definititsii i vzaiemozviazok katehorii toposu, khronotopu, lokusiv mista ta yikhnia predmetna realizatsiia u miskomu teksti khudozhnoho tvor. *Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. Seria : Literaturознавство*. Kharkiv, 2018. № 1. С. 3–25.

I. Історико-літературний процес

Matushkina D. L. Lokusy mista yak skladnyky khudozhnoho prostoru u romani «Sviato» Ye. Pashkovskoho. *Naukovyi zhurnal Lvivskoho derzhavnoho universytetu bezpeky zhyttiediialnosti «Lvivskiy filolohichnyi chasopys»*: Zbirnyk naukovykh prats. Lviv, 2018. № 3. S. 163–166.

Privalova L. P. Aktualnie aspekty izucheniya angliikogo romana Pozdnego Vozrozhdeniya. Dnepropetrovsk : Izd-vo DGU, 1996.

Torkut N. M., Fedoriaka L. D. Italiia ta italiitsi v retseptsii anhliiskoho renesansnoho satyryka Tomasa Nesha: spetsyfika avtorskoi imahopozytsii. *Mova. Literatura. Folklor. Zaporizhzhia* : ZNU, 2022. № 1. S. 109–116.

Fedoriaka L. D. Lokusy mista u «londonskomu» pamfleti Tomasa Nesha «Pirs Bezghroshovyi»: spetsyfika, smysl, stratehii. *«Litaty nebom. Zhyty na Zemli. Heopoetychni stratehii suchasnykh literaturoznavchykh doslidzhen»*: materialy mizhnarodnoi naukovoï konferentsii (28–29.09.2023 r.). Berdiansk, 2023. S. 286–293.

Fedoriaka L., Klymenko I. Tomas Nesh – ne satyryk: obraz chornoï smerti u yoho poeziakh. *Filolohichni traktaty*. Sumy : SumDU, 2022. T. 14. № 2. S. 126–140.

Fedoriaka L. D. Tvorchy poshuky Tomasa Nesha-satyryka v kulturnomu konteksti anhliiskoho Renesansu : dys. ... k. filol. n.: 10.01.04: Dnipropetrovsk, 2009.

Ackroyd P. London: The Biography. London : Vintage; Reprint Edition, 2001.

Hibbard G. Thomas Nashe. A Critical Introduction. London : Routledge and Kegan Paul, 1962.

McKerrow R. B. The Works of Thomas Nashe: in 5 vol. Oxford : Basil Blackwell, 1958–1966.

Nashe Th. Christ's Tears over Jerusalem. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Pierce_Penillesse.pdf.

Nashe Th. Nashe's Lenten Stuff. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Nashes_Lenten_Stuff.pdf.

Nashe Th. Pierce Penniless, His Supplication to the Devil. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Pierce_Penillesse.pdf.

Nashe Th. Summer's Last Will and Testament. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Summers_Last_Will_Testament.pdf.

Nashe Th. The Unfortunate Traveller. URL: http://www.oxford-shakespeare.com/Nashe/Unfortunate_Traveller.pdf.

Nicholl Ch. A Cup of News: The Life of Th. Nash. London and Boston : Poutledge and Kegan Paul, 1984.

The Complete Works of Thomas Nashe, 6 vols. / ed. by A. B. Grosart. London : The Huth Library, 1885.

Оржицький Ігор
(Харків)

Барокова троянда: Еспанія, Мексика, Перу

Стаття присвячена трансформації образу троянди – одного з провідних у бароко, – якої він зазнав у літературах трьох еспаномовних країн. Формування власне еспаноамериканської літератури починається в еспанських колоніях Америки саме в добу бароко, і багато літературних образів, принесених з метрополії, зазнають істотної трансформації на новому ґрунті. Це відбувається і з від ранньохристиянських часів знаним символом троянди. Пунктом відліку стає поезія класика еспанського Золотого віку Луїса де Гонгори, але барокове осмислення троянди в Америці набуває яскравих місцевих рис.

Ключові слова: бароко, символ троянди, еспанська література, мексиканська література, перуанська література, Луїс де Гонгора, Хуана Інес де ла Крус, Хуан де Еспіноса Медрано, Мартін Адан.

Хуан Перес де Гузман-і-Гальйо, автор антології поетичних творів, присвячених троянді «Троянда: Букет кастильської поезії, дібраний з найкращих ліричних творів, присвячених Королеві квітів» (1891), недооцінив Луїса де Гонгору, принаймні в тому, що стосується теми троянди, віддавши перевагу Лопе де Везі та Франсіско де Кеведо: «Саме з ними, а не з Гонгорою і його прибічниками, які є архаїчними традиціоналістами у своїй майже латинській манері висловлення та в синтаксисі, що суперечить духові нашої мови, поезія і справді з'явилася на світ, обмеження, які на неї від початку наклали перші аристократичні імітатори строгого й лаконічного Горація».¹ Зайве й казати, що це було не єдине заперечення значення видатного поета з Кордоби, що робилися протягом віків, проте я наводжу його тому, що решта сказаного й зібраного в цій антології має непроминальне значення.

¹ La Rosa: Manoj de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas á la Reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos. T. 1 / ed. Pérez de Guzmán y Gallo J. Madrid : Imprenta y fundición de M. Tello, 1891. P. 76.

І. Історико-літературний процес

Як уважає Перес де Гузман, попри багатовікову традицію символічного осмислення троянди, «справжній її культ було насправді прищеплено кастильській поезії допіру в XVII ст.,² бо раніше цей образ уживався просто «як мистецьке оздоблення».³ Певно, що укладач був дещо несправедливим навіть до зібраного у власній антології, перший сонет якої – «Минущість краси» («Поки троянди й лілії колір...»⁴) Гарсіласо де ла Веги (1491 або 1503–1536), першого видатного поета еспанського Відродження, – таки ж має філософське наповнення. З другого боку, слід визнати, що на американських землях поетичне переосмислення цього універсального символу починається допіру в епоху бароко, початок якої збігається з формуванням креольського суспільства.

Беручи до уваги, що за династії Габсбургів на еспанському престолі в Америці існували два віце-королівства – Нова Еспанія та Перу – погляньмо, що трапилося з трояндою та спадщиною Гонгори в заморських володіннях Еспанії.

Найславетнішим поетичним голосом колоніальної Америки була сестра Хуана Інес де ла Крус (можливий для української мови варіант чернечого імені – від Хреста), єдина значна барокова поетка у світовій літературі. Поезія Гонгори мала величезний на неї вплив. На цьому питанні я не буду зупинятися, про це написано дуже багато, див., наприклад, захищену в 2001 р. Сусаною Арройо Ідальго в Мексиканському національному автономному університеті дисертацію «До прочитання “Першого сну” сестри Хуани Інес де ла Крус», у якій дисертантка зробила докладний аналіз твору, назва якого, згідно з самою поеткою, це знак пошани гонгорівській поемі «Самотності». Зокрема, мексиканська дослідниця наголошує на – серед іншого – синтаксичних впливах великого еспанця й підтверджує це прикладами.⁵

Інша поширена серед дослідників тема, це те, що тепер ми називаємо інтертекстом, тобто гонгорівські відлуння та алюзії в творчості мексиканської Десятої Музи, як-от, наприклад славетний прикінцевий рядок її сонета «До власного портрета»: «... *ти – тлін, ти – тінь, ти марнота, ти – прах*»,⁶ що є

² Ibid. P. 42.

³ Ibid. P. 36.

⁴ Ibid. P. 102.

⁵ Arroyo Hidalgo S. Una lectura al «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. México, 2001. P.6–7. URL: <http://voces-convida.com/linked/tesis%20susana.pdf>.

⁶ Крус Х. І. де ла. Поезії / З іспанської переклав Сергій Борщевський. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2015. С. 35.

безумовним відгомонам останнього рядка славетного сонета великого еспанця «Із золотом розкішних кіс твоїх...», коли автор завершує роздуми над минущистю тілесної краси висновком про те, що все обернеться «... на тінь, на порох, на міраж, на тлін»⁷ (у перекладі С. Борщевського), або (у перекладі Г. Латника) лишаться «...дим, порохнява, темрява, нічого».⁸

Тому в межах цієї статті я зосереджуся на темі не надто зауважуваній й наголошу на тому, що ж на американському ґрунті відбулося із символікою троянди, яку сестра Хуана прийняла з рук Гонгори.

У Хуани Інес гонгорівський сонет «До троянди» відлунює двічі – у сонеті «Моральний докір троянді та подібним до неї» (переклад С. Борщевського) та в сонеті «Жартівливий, до Троянди».

Гонгора⁹

Ти вчора народилась і завтра помреш.

Хто дав тобі життя для такого короткого існування

Ти граційна, щоб жити так мало,
а щоб стати нічим – пишна?

Якщо тебе обманула твоя даремна краса,
ти швидко побачиш, як вона розвіється,
бо в твоїй красі криється можливість вмерти ранньою смертю.

Коли тебе зріже міцна рука,
закони садівництва це дозволяють, грубий подих стане кінцем твоєї долі.
Не розквітай, бо чекає на тебе тиран;
затримай твоє народження для життя,
бо поспішаєш бути, щоб умерти.

Хуана Інес

Троянда дивна, квітко запашна, даруєш зору безмір насолоди;

ти – пурпурова досконалість вроди,
граційності чудовна білина.

Людських творінь подоба чарівна, яскравий приклад марної погорди,
в тобі з'єднались волею природи колиска втішна і труна сумна.

Думлива та бундючна в пишноті, гадаєш, смерть – то не важлива штука, а потім дні минають золоті, і мерхнеш ти, й ятрить тебе розпука! Ти мудра в смерті й нетямка в житті: твоє життя – обман, а смерть – наука.¹⁰

Хуана Інес

Пані Донья Трояндо, чарівна подобо усіх квіток, на які дивляться сонце й місяць:

як це, коли ви вже дама, то ще в колісці,

а коли божественні, то боїтесь людської кривди?

Як це, що витримуючи свавільну суворість північного вітру, ви, покірливо боїтесь зневаги долі, надокучаючи благаннями про поживу у каламутній вологості замуленого озера?

Я добре знаю: ви скажете, що повагу до вас втрачаю в моїй невідшліфованій прозі.

Йй-право, я опинилась у добрячій скруті; завважте, вельмишановна пані Трояндо, що пишу вам оцей сонет лише тому, що кожен поет вправляється у цьому.

⁷ Góngora L. de. Poesías escogidas traducidas por Serhiy Borschevsky / Гонгора Л. де. Вибрані поезії в перекладі Сергія Борщевського. К. : ДП «ГДП», 2024. С. 149.

⁸ Іспанська поезія золотої доби (XVI–XVII ст.): Антологія / Уклад. і пер. з ісп. Г. Латника. К. : Вища школа, 2008. С. 69.

⁹ Цей сонет Гонгори та другий сонет Хуани Інес не перекладені українською; подаю підрядники тут і в подібних випадках далі. – **І. О.**

¹⁰ Крус Х. І. де ла. Цит. вид. С. 55.

І. Історико-літературний процес

Якщо в першому сонеті мексиканки ми маємо філософський контрапункт до еспанця, то в другому вона йому навіть грайливо, омофонічно, по-бароковому римує *rosa* та *roza* (троянда, *роза* та $\approx$ *заторкує*; в еспаноамериканській вимові фонеми [s] та [z] не розрізняються). Звичайно, цими двома сонетами не обмежується присутність троянди в поезії Хуани Інес, далі звернуся ще до одної, але зараз буде доречно згадати іншого тогочасного видатного мексиканського ерудита.

У тому, що стосується творчості Гонгори, велике значення має дружба Хуани Інес та Карлоса Сігуенси-і-Гонгори (1645–1700) – поета, історика, астронома й далекого родича великого еспанця. Строго кажучи, цей мексиканець не мав би носити прізвище Гонгори як другу частину прізвища свого (за еспанською традицією, як правило, другою частиною прізвища людини є перша частина прізвища матері), оскільки воно було лише останньою частиною прізвища його матері – Діонісії Суарес де Фігероа-і-Гонгори, але він прийняв його через велику пошану, що відчував до свого андалусійського родича. Окрім ерудиції, Карлоса де Сігуенсу поєднувала з сестрою Хуаною значна інтелектуальна співпраця, й він якнайвище оцінив черницю-поетку, сказавши, що «...її слава та ім'я зникнуть лише разом зі світом».¹¹ У художній літературі він став першим оспівувачем Матері Божої Гваделупської, покровительки Мексики, а тепер і Святою Покровителькою всіх людей Америки, у поемі «Індіанська Весна, Сакральна-історична поема, образ мексиканської Матері Божої Гваделупської, усипаної квітами» (1668). Згідно з різними письмовими джерелами, невдовзі по завоюванню Мексики Пресвята Діва явилась бідному індіанцеві Хуанові Д'єго й наказала зрізати «кастильські троянди», які в ті часи ще не росли в Мексиці, але розквітли в грудні в місці тої чудесної зустрічі; цим індіанець міг довести архієпископові Мехіко, що йому явилася Матір Божа. Ця подія стала легітимацією американських земель у християнському світі, а троянда – символом цієї легітимації: по-перше, троянда, згідно з християнською традицією, асоціюється з Пресвятою Дівою, по-друге, ті божественні троянди вперше опинилися в руках корінного мешканця, з яким Матір Божа спілкувалася

¹¹ Цит. за: Rojas Garcidueñas J. Sor Juana Inés de la Cruz y Don Carlos Sigüenza y Góngora. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México*. 1964. V. IX, № 33. P. 59.

мовою науатль (ацтецькою), бо еспанською він не володів, а портрете, це були «кастильські троянди», адже в Еспанії вже від XIV ст. існували культи вшанування цього Марійського титулу (ім'я якого походить від назви монастиря в еспанській Екстремадури).

Сігуенса-і-Гонгора теж згадує цей епізод у своїй поемі:

*... накидка розгорнулась,
запашна злива яскравих троянд
заливає підлогу, і що найбільше вражає
(о, славетні чудеса любові!)
це світіння поміж того квітування,
у чудотворних лініях
копії, подоби, образу
Цариці Небесної, що з неба злетів.*¹²

Культурологічна важливість переказу про перше явлення Пресвятої Диви на землях Америки ще й у тому, що вона постала перед неписьменним корінним мешканцем, який геть не володів еспанською, і звернулася до нього мовою науатль (ацтецькою).

Переймаючи естафету від Сігуенси-і-Гонгори, поема якого датується 1668 роком, Хуана Інес, торкається гваделупської теми в сонеті, присвяченому єзуїтові Франсіско де Кастро, що також писав про цей марійський образ, але тоді його поема не була опублікована. Поетка каже:

*Чудо, створене з квітів,
Божественна американська покровителька,
яка стає Трояндою Мексиканською,
з'явившись Трояндою Кастильською.*¹³

У такий спосіб кастильська троянда, яку принесли руки божественні, а підхоплена була пізніше в поезії з рук Гонгори, американізується остаточно у вік бароко, коли зароджується як така еспаноамериканська культура.

У цьому зв'язку курйозно, що, згідно з поширеним уявленням, небіж Моктесуми Куаухтемок, який успадкував трон і якого піддали тортурам конкістадори, нібито відповів на стогони й скарги свого так само катованого поряд соратника: «А хіба я тут на ложі з троянд?». Насправді, в цій героїчній фразі троянди не фігурували. В уста Куаухтемока вклав їх Еліхіо

¹² Цит. за: Torre Villar E. de la, Navarro de Anda R. (comp.). Testimonios históricos guadalupanos. México : Fondo de Cultura Económica, 1982. P. 352.

¹³ Cruz J. I. de la. Obra selecta. T. 1. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1994. P. 206.

I. Історико-літературний процес

Анкона, мексиканський письменник і політик XIX ст. в одному зі своїх романів. Парадоксально, але ця вигадка перебувала в межах мексиканської культурної матриці й національної літературної образності.

Гонгора ще за життя породив неабияку полеміку й критику в свій бік і мав численних літературних опонентів. А от його перший літературний апологет і захисник з'явився через багато років по смерті поета, хоча й у тому же XVII столітті, але з'явився не в Іспанії, а знов таки на землях Америки, у віцекоролівстві Перу. Це був Хуан де Еспіноса Медрано (1629–1688), на прізвище Ель-Лунарехо, тобто «Родимкуватий» – священик, ерудит і поліглот, письменник та викладач семінарії, метис із міста Куско, який публікував свої твори мовами еспанською та кечуа. Його перу належить розлогий твір під назвою «Апологія на користь дона Луїса де Гонгори, князя ліричних поетів Іспанії, проти Мануела де Фарії-і-Сози, португальського рицаря», виданий у 1662 р. у Лімі. Це була не просто апологія Гонгори проти його критика португальського походження (на той момент Португалія формально ще перебувала під еспанською короною), але, за словами перуанського історика літератури А. Тамайо Варгаса, захист його від самих «еспанців-сучасників», які «зовсім без симпатії дивилися на Гонгора», у той час, як його шанували «еспанці, закорінені в Перу й уже споріднені з місцевою культурою» – метисською й тому сутнісно бароковою. Еспіноса захищає у Гонгори все – його синтаксис, лексику, образність, теми. І погляньмо, як по-американському він це робить: «Зухвалістю було полонення славетним Кортесом імператора Моктесуми просто у його палаці, оточеному численними варварами, але це була похвальна відвага. Зухвалістю було завоювання Гонгорою нових висловів, вишуканих зворотів, незвичайних метафор; але обурливою зухвалістю було й те, що світ не захопився цими великими подвигами, бо незнана була йому така гігантська відвага».¹⁴

Еспіноса Медрано знаний був як блискучий проповідник, а його «Похвальна молитва Святій Росі, покровительці королівств Перу» була присвячена Ісабель Флорес де Оліві (1586–1617), перуанській мирянці-домініканці, канонізованій як Свята Роса Лімска – перший святий з Нового світу. Папа Климент X

¹⁴ Espinosa Medrano J. de. Apologético. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1982. P. 68.

проголосив її «Всеобіймущою і головною покровительскою всіх і кожних провінцій, королівств, островів та регіонів суходолу усієї Америки та Філіпін».¹⁵ У тогочасній поезії її уславив також отець Хуан Бавтіста де Агілар, валенсійський трінітарій, у славоспіві «До Святої Роси Лімської», написавши: «У Росі Перу дала [світові справжню – **І. О.**] розу».¹⁶

Еспіноса Медрано у «Похвальній молитві Святій Росі» уславлює Ліму, ставлячи її вище за Рим (!): «Маючи таке покровительство, Ліма змагається з Римом, адже тут у нас є Роса, яку ми з гордістю можемо представити Найвищому Судді, і коли Рим дає таких двох апостолів, що є найвеличнішими стовпами Церкви, лише одну Росу дарує він Христу: *Qualem Rosam Christo mittet Roma!*¹⁷ А Ліма дасть йому Росу, як дорівнюватиме, змагатиметься та врівноважить ці дві найславетніші постаті християнства: одною лише Росою Перу славитиметься так само, як весь світ своїми апостолами».¹⁸ У початкових пасажах цієї проповіді Лунарехо, розгортаючи витончену барокову аргументацію, вдається, поряд з іншими авторитетами, і до римського класика Авсонія: «Читав я у Авсонія, що розіп'яли Любов: *Cupido cruci affixus* [Купідона прип'яли до хреста]».¹⁹ Маймо на увазі, що творчість Авсонія була одним із джерел творчої наснаги для поетів еспанського Золотого Віку.

Еспіноса Медрано, Гонгора, бароко, троянда несподівано відлуняє у перуанській літературі аж у середині ХХ ст., коли з'явиться один із небагатьох латиноамериканських поетів, який у ту добу проголошує себе гонгористом, згадує у віршах ім'я славетного кордовця і в розпалі ХХ століття робить троянду темою багатьох творів. Це був Мартін Адан – таке літературне ім'я прибрав собі Рафаель де ла Фуенте Бенавідес (1908–1984), лімський поет, одна з найбільших постатей перуанського авангарду, яка лише по смерті набула й широкого континентального відлуння. Проте, як ми вже знаємо, в перуанській літературі імена Гонгори й троянди були вкорінені віддавна.

¹⁵ Цит. за: Maura J. F. *Españolas de ultramar en la historia y en la literatura*. Valencia : Universitat de València, 2005. P. 235.

¹⁶ La Rosa: *Manejo de la poesía castellana ...* P. 426.

¹⁷ «Яку ж розу дарує Христу Рим!». Це слова Іоана Золотоустого з його тлумачень Послання Апостола Павла «До римлян».

¹⁸ Espinosa Medrano J. de. *Op. cit.* P. 205.

¹⁹ Ibid. P. 195.

I. Історико-літературний процес

Поет зумисно елітарний, напрочуд ерудований, автор дисертації «Про бароко в Перу» (захищена у 1938 р., видана у 1968 р.), Адан свідомо культивував прийоми барокової поезії. Гонгору шанував надзвичайно, проголошуючи “я – гонгорист”,²⁰ і навіть вводив у деякі вірші як персонажа. Перший вірш Адана, присвячений троянді, з’явився друком у січні 1931 р. Між 1938 та 1942 рр. публікуються «Сонети до троянди». Роль зіграла не лише літературна традиція, а й родинне оточення – мати й тітка поета носили ім’я Роса. Осмислюючи троянду, Адан приходить до печального усвідомлення того, що предмет – гірший за ідею, а реалізація ідеї цю ж ідею і вбиває: “Троянда вмире, улігши відчуттю”²¹; або:

*Трояндо, ти насправді – учителька
й пророцця, яка перешкоджає сподіванням
на досконалу Троянду і не спроможна
навчитися в Троянди вабливої.*²²

У віршах «чистого поета» Мартіна Адана, написаних до 60-х років, здавалося, не був відчутний перуанський національний художній первень. Але опубліковані в те десятиріччя поеми «Розтиснута рука» (1964) та «Абсолютний камінь» (1966), написані тепер верлібром, відкрили іншу несподівану грань поета, досі уважаного за герметичного. Раптом розквітає в ньому суто перуанське єство, одною з фундаментальних рис якого в усій літературі країни, починаючи з 20-х років, стає ідентифікація людини й національної культури з каменем. У «Розтиснутій руці» стражденна свідомість поета у пошуках себе виливається у самоототожнення з Мачу-Пікчу, славетним містом-фортецею інків, а в «Абсолютному камені» навіть із самим каменем, що постає універсальною субстанцією, односутнісною з душею поета, проте й троянда – сталим, неодмінним образом у п’яти епізодах – сполучається з каменем, до якого звертається поет:

*І ти не спустишся до троянди,
Яка мені ніби невидима, чужа?*

...
*І не спустишся й будеш
Трояндою єдиною і кожною,*

²⁰ Цит. за: Vargas Durand L. Martín Adán. Lima : Editorial Brasa, 1995. P. 99.

²¹ Adán M. Obra poética. Lima : Instituto nacional de la cultura peruana, 1976. P. 37.

²² Ibid. P. 41.

*Яку я уявляю, коли торкаюсь,
І вона інша там, аж обертаючись на камінь?*

...
*І відкривається троянда там, внизу,
І камінь відкривається вгорі
І ти перебуваєш під моїм плачем.*

...
*Будь-яке слово, так, будь-яке слово
Створює річ.
Так, сади великі,
А в них лише одну троянду ...*

...
*Все – правда, бо ти є ти,
І Сам я, якась стопа, стопа сучасся,
Стопа суворого часу, вічна стопа,
Стопа на троянді ...*²³

Згаданий вище Х. Перес де Гузман-і-Гальйо написав у своїй антології, що поетичній троянді потрібність її символізму дали Схід, язичництво та християнство.²⁴ Очевидно, що тепер цей символізм став четверним, бо в Америці він набув ще й континентально-самобутнісної грані.

Список літератури:

- Іспанська поезія золотой доби (XVI–XVII ст.): Антологія / Уклад. і пер. з ісп. Г. Латника. К. : Вища школа, 2008.
- Крус Х. І. де ла. Поезії / З іспанської переклав Сергій Борщевський. Львів : Вид-во Анетти Антоненко, 2015.
- Adán M. La piedra absoluta. Lima: Librería-Editorial J. Mejía Baca, 1966.
- Adán M. Obra poética. Lima : Instituto nacional de la cultura peruana, 1976.
- Arroyo Hidalgo S. Una lectura al «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. México, 2001. URL: <http://voces-convida.com/linked/tesis%20susana.pdf>.
- Cruz J. I. de la. Obra selecta. T. 1. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1994.
- Espinosa Medrano J. de. Apologético. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1982.
- Góngora L. de. Poesías escogidas traducidas por Serhiy Borshevsky / Гонгора Л. де. Вибрані поезії в перекладі Сергія Борщевського. К. : ДП «ГДП», 2024.
- La Rosa: Manojó de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas a la Reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos. T. 1 / ed. Pérez de Guzmán y Gallo J. Madrid : Imprenta y fundición de M. Tello, 1891.
- Maura J. F. Españolas de ultramar en la historia y en la literatura. Valencia : Universitat de València, 2005.

²³ Adán M. La piedra absoluta. Lima: Librería-Editorial J. Mejía Baca, 1966. P. 10, 16, 19.

²⁴ La Rosa: Manojó de la poesía castellana ... P. 83.

I. Історико-літературний процес

Rojas Garcidueñas J. Sor Juana Inés de la Cruz y Don Carlos Sigüenza y Góngora. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México*. 1964. V. IX, № 33. P. 51–65.

Torre Villar E. de la, Navarro de Anda R. (comp.). Testimonios históricos guadalupanos. México : Fondo de Cultura Económica, 1982.

Vargas Durand L. Martín Adán. Lima : Editorial Brasa, 1995.

References:

Ispanska poeziia zolotoi doby (XVI–XVII st.): Antolohiia / Uklad. i per. z isp. H. Latnyka. K. : Vyshcha shkola, 2008.

Krus Kh. I. de la. Poezii / Z ispanskoi pereklav Serhii Borshchevskiy. Lviv : Vyd-vo Anetty Antonenko, 2015.

Adán M. La piedra absoluta. Lima: Librería-Editorial J. Mejía Baca, 1966.

Adán M. Obra poética. Lima : Instituto nacional de la cultura peruana, 1976.

Arroyo Hidalgo S. Una lectura al «Primero sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz.

México, 2001. URL: <http://voces-convida.com/linked/tesis%20susana.pdf>.

Cruz J. I. de la. Obra selecta. T. I. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1994.

Espinosa Medrano J. de. Apologético. Caracas : Biblioteca Ayacucho, 1982.

Góngora L. de. Poesías escogidas traducidas por Serhiy Borshevsky / Góngora L. de. Vybrani poezii v pereklyadi Srihiya Borshevskoho. K. : DP «GDIP», 2024.

La Rosa: Manoj de la poesía castellana formado con las mejores producciones líricas consagradas á la Reina de las flores durante los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX por los poetas de los dos mundos. T. 1 / ed. Pérez de Guzmán y Gallo J. Madrid : Imprenta y fundición de M. Tello, 1891.

Maura J. F. Españolas de ultramar en la historia y en la literatura. Valencia : Universitat de València, 2005.

Rojas Garcidueñas J. Sor Juana Inés de la Cruz y Don Carlos Sigüenza y Góngora. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas de Universidad Nacional Autónoma de México*. 1964. V. IX, № 33. P. 51–65.

Torre Villar E. de la, Navarro de Anda R. (comp.). Testimonios históricos guadalupanos. México : Fondo de Cultura Económica, 1982.

Vargas Durand L. Martín Adán. Lima : Editorial Brasa, 1995.

Романова Ольга

(Київ)

До питання формування антропологічної та ідеологічної складової у французькій літературі мандрів XVI–XVIII століть

У статті здійснено ґрунтовний аналіз формування антропологічного та ідеологічного виміру французької літератури мандрів у контексті ранньомодерної Європи. Авторка наголошує на потребі комплексного вивчення витоків подорожнього дискурсу з урахуванням національної специфіки та культурно-історичних чинників, що впливали на його еволюцію. Особливу увагу приділено періоду XVI–XVIII століть як ключовому для становлення інтелектуальних і концептуальних засад, які стали основою розвитку жанру. Дослідження окреслює процеси осмислення образу «іношого» та ідентифікаційних моделей, що постають у текстах літератури мандрів на тлі ренесансної колоніальної ідеології.

Ключові слова: антропологія, ідентичність, ідеологія, колонізація, література мандрів, Марк Лекарбо, образ «іношого», Ренесанс, французька література.

Проблематика формування моделі франкомовної та, в ширшому контексті, європейської літератури мандрів привертає дедалі більше уваги дослідників, особливо з огляду на її антропологічні та ідеологічні виміри.¹ Відображаючи культурні, соціальні та політичні контексти, в яких виникали ці наративи, література мандрів не лише описує індивідуальні подорожі, а й віддзеркалює національні ідентичності та ідеологічні засади різних європейських країн.

Ця розвідка має на меті простежити, як національні особливості впливали на формування мандрівного дискурсу та

¹ Див.: Торкут Н. М. Гаклюйтові антології морських подорожей та їхній вплив на масову свідомість англійського ренесансного читацького загалу. *Гуманітарний вісник*. Серія: Іноземна філологія. Черкаси : ЧПТ, 2001. Число 5. С. 77–80; Торкут Н. М. Мемуарна проза Вольтера Релі. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2000. Вип. 5. С. 21–29; Романова О. В. Мара Мунді: нариси про історію французької літератури мандрів : монографія. Черкаси : Видавець Олександр Третяков, 2017.

I. Історико-літературний процес

специфіку подорожньої літератури у французькому контексті. Основна увага приділяється процесам конструювання образу «іншого» та самопізнання крізь тексти подорожей, а також еволюції жанру під впливом історичних, ідеологічних і культурних зрушень ранньомодерної доби.

У детальній розвідці під назвою «Адам та Новий Світ», італійський антрополог Джуліано Льюцці розглядає літературні та документальні праці, пов'язані з колоніальною епохою XVI, XVII та XVIII століть. Ці матеріали виникли як зображення «примітивних» культур, тому не можуть служити точним свідомством їхнього культурного розвитку, особливо у контексті зустрічей європейців з корінними народами Нового Світу. Дослідника цікавить, звідки виникає бажання ідеалізувати «дикі» племена та народи? Деякий час образ «доброго дикуна» не міг існувати у подібній літературі, бо це було пов'язано з Хрестовими походами, отже образ ворога не сприяв формуванню позитивного враження. На думку Дж. Льюцці, колоніальна історія включає в себе європейську історію, колоніальну ідеологію та одночасно з цим ідеологічно-культурну боротьбу у Європі.² Крім того, одним із головних питань у будь-якому творі, присвяченому подорожі до Нового Світу, так чи інакше, постає питання походження індіанців. Юристи, філософи та теологи XVI–XVIII століть згадували це у своїх подорожніх нотатках. Гонсало Фернандес де Ов'єдо і Вальдес став одним із перших, хто висунув теорію про походження корінних народів Америки, представивши її у 1535 році в своєму творі «Загальна і природна історія Індій».³ Усі ці маніпуляції були потрібні Ов'єдо для того, щоб довести походження іспанської монархії від Яфета та приналежність нововідкритої землі іспанському монарху – не як захоплення, а як повернення законного спадку. Французький гугенот Урбан Шоветон у своїх коментарях до французького перекладу праці Джироламо Бенцоні спростував іспанську «теорію», аргументуючи, що іспанці не були настільки заповзяними мореплавцями, щоб відкриття нових земель одразу набувало ідеологічного колонізаторського значення.⁴ Цікаво, що у

² Gliozzi G. Adam et le Nouveau Monde. Champ Social Editions, 2000.

³ Fernández de Oviedo y Valdés G. Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar oceano. Madrid, 1851. URL: <https://archive.org/details/generalynatural01fernrich>.

⁴ Chauveton U. Histoire nouvelle du nouveau monde: Contenant en somme ce que les Hespagnols ont fait jusqu'à présent aux Indes occidentales, & le rude traitement qu'ils font à ces povres peuples là. Par Eustace Vignon, 1579. URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57764170.image>.

своїх дорученнях серу Волтеру Релі королева Єлизавета I наголошує-вала, що він отримує повну свободу дій на відкритих і досліджених ним землях, якщо вони не перебувають під владою християнського принца.⁵ Водночас Гійом Постель розвинув теорію спадщини Адама у Стислому викладі космографічної дисципліни (1561).⁶ Центральне місце в його концепції посідає ідея об'єднання світів між нащадками Ноя – Сімом, Хамом та Яфетом – що, на думку Постеля, стало основою для формування всесвітньої імперії. Важливою частиною цієї імперії має стати Новий Світ, який автор пропонує називати Атлантидою.⁷

Оскільки Яфет, який отримав у царювання Європу, був старшим серед братів, то він і мав право на царювання не тільки там, а і в Новому Світі, Атлантиді. Постель намагався таким чином закріпити права Франції на нові відкриті землі, щоб довести, що іспанці не можуть бути єдиними власниками. Постель знайшов підтримку у протестанта Гійома дю Бартаса, посилення цієї теорії у XVIII ст. ми спостерігаємо у англіканця Ніколаса Фуллера. Він стверджував, що всі люди у будь-якому місці Землі взагалі виводяться спочатку як колонії, навіть на континенті, на якому ми живемо зараз. Тому численні народи Європи також заслуговують на право бути першими поселенцями Вест-Індії. Відповідь передбачувана, оскільки найкраще підходить для досягнення цієї мети, називати північні народності – яфетичними, або скіфськими, кельтськими та сарматськими.

Про походження індіанців писали у своїх наукових дослідженнях Дієго Дуран та Жозе Акоста. Для Дурана у його «Історії Індії, Нової Іспанії та островів материка»⁸ тубільці були нічим іншим, як уособленням десяти колін ізраїлевих. Проте Акоста і Торквемада навпаки вважали абсолютно хибною думку проводити якісь аналогії у походженні індіанців від євреїв. Це було необхідно для того, щоб виправдати нищення тубільного

⁵ Hakluyt R. The Letters Patents Granted by the Queen's Majestie to M. Walter Raleigh for the Discovering and Planting of New Lands and Countries, Anno 1584.
URL: <https://www.cambridge.org/core/books/principal-navigations-voyages-traffiques-and-discoveries-of-the-english-nation/letters-patents-granted-by-the-queenes-majestie-to-sir-walter-raleigh-for-the-discovering-and-planting-of-new-lands-and-countries-anno-1584/90CB88BF1F7A79E045AD671AF978939E>

⁶ Postel G. Cosmographicae disciplinae compendium, in suum finem, hoc est ad divinae providentiae certissimam demonstrationem conductum. Per Ioannem Oporinum, 1561.
URL: <https://archive.org/details/cosmographicaedi00post>. P. 15.

⁷ Ibid. P. 32.

⁸ Durán D. Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme. 1588.
URL: <https://archive.org/details/historiadelasind02dur>.

I. Історико-літературний процес

населення, оскільки раніше ідеологічна складова не дозволяла так чинити. Торквемаді необхідно було віднайти аргументи для виправдання насильницьких дій, і вони, звісно, полягали у тому, що сам Господь карає тих, хто вклоняється ідолам. Адже свого часу єпископ Бартоломе де лас Касас у праці «Коротка розповідь про знищення Індій» (1542) критикував дії іспанців в Америці, використовуючи припущення про єврейське походження корінних народів як основу для засудження геноциду та кривавих завоювань.⁹ Звичайно, що пошуки генетичної спорідненості індіанців з європейцями мали суто прикладний характер: якимось чином треба було пояснити утворення васальної залежності тубільного населення від дуже далекого у географічному та ідеологічному плані католицького короля.

Англійський письменник Вільям Стречей, автор «Історії подорожі до Британської Вірджинії»,¹⁰ та іспанський мореплавець Мартін Фернандес де Енсісо спиралися на Книгу Ісуса Навина та історію про боротьбу ізраїльтян з ханаанцями. Проводячи паралелі, вони намагалися пояснити насильницьку політику та війни у Новому світі.

Безумовно, Нова Земля мала нести у собі ще одну привабливу рису – наявність золота. Іспанські коментарі Біблії давали приводи говорити, що Земля Офіра, куди пливли човни царя Соломона, і є Америкою. Гійом Постель вважав, що Офір це не тільки міфічний регіон, а й ім'я Симового сина.¹¹ До речі, з відкриттям Америки та розповсюдженням семітської теорії походження індіанців міфічний Офір географічно перемістився з Африки в Новий Світ. Знавець Біблії Беніто Аріас Монтано, капелан Філіппа II, склав карту «священної географії», де також позначив Америку як територію, на якій живуть сини Симові. (Територія сучасної України у Монтано має назву Iarahh та Nadoram). Понсе де Леон шукав фонтан вічної юності, а відкрив Флориду. Священні тексти у ті часи не могли дати відповіді на усі запитання, що спонукало шукати їх в інших письмових джерелах, зокрема античних. Це, в свою чергу, породило антитезу сприйняття світу: або кризь біблійні джерела, або кризь античні.

⁹ Las Casas B. de. Brevisima relación de la destrucción de las Indias. 1552.

URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/brevsima-relacin-de-la-destruccin-de-las-indias-0/html>.

¹⁰ Strachey W. The historie of travaile into Virginia Britannia. 1612.

URL: <https://archive.org/details/historietravail00majogoog>.

¹¹ Gliozzi. Op. cit. P. 132.

Саме тому «античне» сприйняття географії нових відкритих земель залишалося актуальним. Джироламо Фракасторо – лікар, письменник, дослідник – у своїй поемі “*Syphilis, sive morbus Gallicus*” зобразив діалог між іспанцями, які прибули до Америки, та місцевим священнослужителем, який розповів легенду про походження свого народу, дуже схожу на ту, яку Солон почув від єгипетського священника про Атлантиду. Для Фракасторо історія Атлантиди¹² була основою для пояснення походження тубільного населення Американського континенту, включаючи божественне покарання. Джованні Батіста Рамузіо – італійський географ, автор книги «Навігація та подорожі», яка витримала три видання та являла собою компіляцію усіх великих на той час мандрівок Марко Поло, Магеллана, Іосефата Барбаро, опис Африки та Китаю, – також підтримував ідею про зв'язок Атлантиди й Америки.¹³

Джарімберто у трактаті “*Problemi naturali e morali*” ставить питання про те, яким чином населення Індії та інших східних країн, що були відкриті в епоху Ренесансу, мають схожі з нами звички, хоча до цього ми не знали про існування один одного.¹⁴ Після довгих та розлогих порівнянь він приходить до висновку, що біблійна теорія походження народів не може це пояснити, а ось античний міф про Атлантиду схожий на правду. Втрачене спільне коріння для європейців та населення Америки, пояснюється через предмети побуту та мистецтва. Оскільки Джерімберто збирав витвори мистецтва, включаючи античні, він припускав, що подібна культура колись об'єднувала два континенти, як у мистецькому, так і у географічному аспекті. На його думку, ця єдність була втрачена, а потім знову віднайдена завдяки Христофору Колумбу.

Венеційська теорія походження Америки від Атлантиди не випадково виникає на противагу «біблійній» теорії іспанців, яка служила суто ідеологічним обґрунтуванням колонізації нових земель.

¹² Fracastoro G. Hieronymi Fracastori Syphilis sive Morbus gallicus. 1530.
URL: https://archive.org/details/syphilis_morbus_gallicus.

¹³ Ramusio G. B. Delle navigationi et viaggi. 1606.
URL: <https://archive.org/details/dellenavigationi00ramu>.

¹⁴ Garimberti G. Problemi naturali, e morali di Hieronimo Garimberti. 1550.
URL: https://archive.org/details/problemi_naturali_morali.

I. Історико-літературний процес

Франсіско Лопес де Гомара у «Загальній історії Індії»¹⁵ писав, що Америку можна назвати «Новим світом» не тому, що вона не була відома раніше, а тому, що там все відмінне, нове для європейця. Він підкреслював автономність від біблійної історії земель, відкритих Кортесом, відмовляючи тим самим у праві на спадок іншим європейським державам-колонізаторам. Це, в свою чергу, дозволило створити ще один міф про короля Монтесуму й Кортеса, де Монтесума нібито зізнається загарбнику, що їхня цивілізація походить від людей, схожих на іспанців, і тому вони мають коритися їм. Гомара намагався поєднати дві теорії: адамічну та атлантичну, щоб було зручніше маніпулювати фактами, виправдовуючи дії Кортеса.

Дослідники кажуть про існуючий діалог між Гомарою та Монтенем, який у своїх «Пробах» спирався на "*Hispania Vtrix*".¹⁶ Звичайно, це було викликано передусім тим, що французи виступили проти іспанської монополії на колонізацію Нового Світу. Монтень відкидає біблійну теорію походження населення Америки та, спираючись на аргументацію Гомари, висуває версію походження Нового Світу від Атлантиди. На його думку, саме цей зв'язок пояснює культурну та архітектурну розвиненість цивілізацій, що були відкриті іспанцями. Попри вражаючі здобутки цієї цивілізації, вона була безжально винищена іспанцями заради матеріальних благ—зокрема «перцю та перлів», що стали символом колоніальної жадібності.¹⁷

У «Пробах» Монтень розглядав Америку з точки зору людського віку, і вона для нього знаходилася на рівні дитини. Він вважав, що коли Старий світ досягне апогею свого розвитку та піде у небуття, Новий Світ набуде сили й займе місце, яке до цього цивілізаційно належало Старому. Крім того, для Монтеня існування Нового Світу слугувало гіпотетичним доказом «епікурейської» теорії про існування інших, ще невідомих світів. У своїх роздумах філософ доводив, що іспанці, зі своєю антитезою християни – варвари, не зрозуміли головного принципу життя про множинність народів та їх самовираження, його навіть не вражала головна аргументація про канібалізм. Тобто світ, який ще тільки проходить стадію «дитини», не може

¹⁵ López de Gómara F. Historia general de las Indias. 1552. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-general-de-las-indias--0/html/fef81d62-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

¹⁶ Gliozzi. Op. cit. P. 169.

¹⁷ Ibid. P. 171.

бути засуджений з точки зору моралі Старого світу.¹⁸ (До речі, через п'ятсот років Клод Леві-Стросс у «Печальних тропіках» писав те ж саме, не змінюючи антропологічного підходу.) Проте у випадку Монтеня мова не йде про початок теорії антиколоніалізму, як би це могло здатися на перший погляд. Навпаки, таким чином Монтень підводить до образу ідеального правителя, яким для нього постає Александр Македонський. Він також осмислює загальний принцип завоювання греків і римлян, що стосувався підкорення сусідніх народів та цивілізацій. Водночас Монтень пропонує альтернативну модель взаємодії, натхненну античністю, – співпрацю, побудовану на обміні.

Позиція англійців найкраще викладена у класичній ідеологічній праці епохи Ренесансу «Основні плавання» Річарда Гаклюйта.¹⁹ Френсіс Бекон, перебуваючи під її впливом, у «Новій Атлантиді» повністю асоціює платонівський острів з Америкою. Він має те саме питання, що і Джарімберто: звідки схожість цивілізацій? Для Бекона відповідь полягає у розвитку мореплавства від античних часів. Походження самих жителів Америки він пояснює потопом, який відбувся на цих територіях. Для Бекона ідея колонізації територій – це їхнє заселення та початок сільськогосподарського виробництва, а не видобуток золота, як це робили іспанці. Колонія має вибудовувати політику сусідських відносин з тубільним населенням, а вже потім мова може йти про політичний та військовий альянс.

У Франції ця тематика знайшла оригінальне продовження завдяки мандрівнику Марку Лекарбо, який був адвокатом, письменником, поетом та істориком. Він відзначався продуманою ідеологічною поетичною позицією, яка втілювалася у літературних творах типу «Промови за мир».²⁰ Лекарбо – автор перших французьких віршів, надрукованих у Північній Америці, а його драматичний твір «Театр Нептуна» вважається першою на канадській землі театральною постановкою, що відображає

¹⁸ Montaigne M. Les Essais – I. Traduction en Français Moderne par Guy De Pernon. 2008.

URL: <https://archive.org/details/essais.montaigne.pernon>.

¹⁹ Hakluyt R. The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation: Made by sea or over-land to the remote and farthest distant quarters of the earth, at any time within the compass of these 1600 years: Divided into three several volumes, according to the positions of the regions. London : G. Bishop, R. Newberie, and R. Barker, 1599.

URL: <https://archive.org/details/principalnavigat1and2hakl>.

²⁰ Lescarbot M. Discours pour la Paix. Harangue d'action de grâces. Poèmes pour la Paix, écrits composés lors de la Paix de Vervins. 1598. *Bibliothèque nationale de France*.

URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc37124z>.

I. Історико-літературний процес

моменти колонізації Канади.²¹ Використовуючи свою ерудицію, він провів аналогію між Біблійним Потопом та подорожами Ноя після нього, аргументуючи, що Ной приплив до Нової Франції та Британії, наділивши тим самим французьку корону правами на ці території. У своїх доводах він також посиляється на легендарний заповіт Адама.²² Водночас він стверджує, що саме Ной назвав галлів галлами, тому вони мають більше прав на відкриття нових земель, ніж іспанці – хоча останні також є нащадками Яфета.

Тієї ж ідеологічної лінії дотримувався і автор «Загальної історії» Жак де Шаррон.²³ На його думку французи походять від Гомера, старшого сина Яфета, тому усі інші європейські нації мають вклонитися старшому брату та не заважати колонізації інших земель. Цікаво, що де Шаррон у частині про походження народів пише про Сіма як засновника усіх Східних країн, включаючи туди Московію й Татарію, Скіфію й Сарматію. Але Скіфія і Сарматія у нього – це Туреччина. Шаррон приписує цим народам обожнювання Сіма і возвеличення Магога, а ту частину, яка знаходиться на кордоні з Московією, відносить вже до Ноевого сина – Яфета.

Слід зауважити, що зібрані етнографічні матеріали М. Лекарбо у своїх віршах перетворював на поетичні образи, створюючи невід'ємне враження новизни для читачів. Звісно, що тогочасна французька лірика отримала значне поповнення новими мотивами, ритмами та стилями, а також екзотичним словником, який досі не використовувався у поезії. Сам поет це добре усвідомлював і кілька разів стверджував, що його вірші характеризуються «абсолютно новим стилем», стилем, «який ще ніхто не вивів на світ».²⁴ Це враження від новизни все ще зберігається через багато століть, тож можна стверджувати, що М. Лекарбо зміг створити нову поезію, яка знаходиться між

²¹ The Theatre of Neptune / Le Théâtre de Neptune. *The Canadian Encyclopedia*. URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-theatre-of-neptunele-theatre-de-neptune-emc>.

²² Bezold C. Das arabisch-äthiopische Testamentum Adami. *Orientalische Studien Theodor Nöldeke zum siebzigsten Geburtstag*. Gieszen : Töpelmann, 1906. V. 2. P. 893–912.

²³ De Charron J. Histoire universelle de toutes nations, & spécialement des Gaulois ou François commençant, dès la création du monde consécutivement de çac y çac & de génération en génération jusqu'en l'an de notre Salut 1621. Paris : T. Blais, 1621.
URL: https://books.google.com/books/about/Histoire_universelle_de_toutes_nations_e.html?id=hZ1SAAAAcAAJ.

²⁴ Lescarbot. Op. cit.

двома світами і двома культурами: ще до того, як Канада з'явилася в історії, вона вже була присутня у французькій поезії.

Надихнувшись традицією, що йде від часів Америкго Веспуччі, Лекарбо додав у ті міфічні та ідеологічні уявлення свій варіант, зумовлений гуманістичною культурою: він послідовно порівнював корінних мешканців Канади з народами античності та стародавньої Галії. У «дикунів» він визнає фізичну досконалість, інстинктивну чесноту та схильність дотримуватися законів природи. Такі якості тубільців змушують Лекарбо порівнювати їх з мешканцям греко-латинського світу та Галії. Таким чином, просторові та часові межі асимілюються настільки, що дозволяють сформулювати утопічну модель ідеального людства.

Незалежно від суперечок щодо євангелізації «дикунів», які провокують конфлікти, Лекарбо інтерпретує «інше» американської реальності шляхом застосування культурних шаблонів. Він представляє «дикунів» хорошими або поганими залежно від того, чи ця репрезентація протидіє або сприяє колоніальним зусиллям. З одного боку, підхід корінних жителів до розуміння і опису відносин між «своїми» та «чужими» часто буває подібним і служить наслідком специфічної складності перспективи. З іншого боку, реляції, які виникають з екзотичного досвіду корінних американців, також класифікуються за схемою, яку використовував Лекарбо у багатьох текстах Нової Франції. Його праця характеризується «напруженістю» між «тематичною структурою і послідовністю подій», а також прагненням передати особисті враження від побаченого. Систематично порівнюючи дикунів Північної Америки з народами Античності та Галії, Лекарбо випередив засновника порівняльної антропології Жозефа-Франсуа Лафіто більш ніж на століття. Тож можна вести мову про початок порівняльної антропології ще у XVII столітті. Деякі дослідники, як, приміром, А. Падген у «Падінні природної людини», прослідковують походження етнологічної компаративістики у сучасну епоху від американського досвіду іспанців XVII століття.²⁵

Отже, дослідження моделі формування європейської (франкомовної) літератури мандрів дозволяє глибше зрозуміти складність і багатогранність цього жанру, особливо в контексті

²⁵ Pagden A. *The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology.* Cambridge University Press, 1987.

I. Історико-літературний процес

його антропологічних та ідеологічних вимірів. Література мандрів не тільки відображає індивідуальні подорожі, але й служить важливим інструментом для осмислення національних ідентичностей та ідеологічних парадигм європейських країн. Аналіз історичних джерел XVI–XVIII століть показує, що саме цей період став вирішальним для формування ідеологічних і культурних основ, які заклали фундамент для подальшого розвитку жанру.

Розгляд різножанрових творів Франсуа Лекарбо, Гонсало Фернандеса де Ов'єдо, Урбана Шоветона, Гійома Постеля та ін. показує, як національні особливості та ідеологічні прагнення впливали на формування образу «іншого» і на процес самовизначення європейських народів. Зокрема, ідеї про походження індіанців, ідеалізація «доброго дикуна», а також теорії, що обґрунтовували права на нововідкриті землі, значною мірою формували літературні наративи згаданого періоду.

Новий Світ став не просто об'єктом колоніальних амбіцій, але й простором для переосмислення європейської культурної спадщини, в якому переплелися античні, біблійні та тогочасні уявлення про світ. Ця взаємодія створила унікальний жанр літератури мандрів, який об'єднав різні ідеологічні, культурні та історичні наративи в єдине ціле. У цьому контексті важливо зауважити, що література мандрів не просто описувала світ, а активно брала участь у його конструюванні через призму культурних та ідеологічних особливостей своєї епохи. Це дослідження також підкреслює важливість подальшого вивчення літератури мандрів як джерела розуміння не тільки минулого, але й процесів формування національних ідентичностей та культурних парадигм, які продовжують впливати на сучасність. Адже Новий Світ став для європейців чимось більшим, ніж простим каталізатором компенсаторних міфів (загублений рай, примітивні вільні та щасливі суспільства, «добрий дикуна» або, навпаки, «тваринність» первісної людини). Новий Світ став місцем спадщини античної та християнської традиції, на якій базувалася культура Старого Світу.

Список літератури:

Романова О. В. Мара Mundi: нариси про історію французької літератури мандрів : монографія. Черкаси : Видавець Олександр Третяков, 2017.

Торкут Н. М. Гакллойтові антології морських подорожей та їхній вплив на масову свідомість англійського ренесансного читацького загалу. *Гуманітарний вісник*. Серія: Іноземна філологія. Черкаси : ЧПТ, 2001. Число 5. С. 77–80.

Торкут Н. М. Мемуарна проза Волтера Релі. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2000. Вип. 5. С. 21–29.

Bezold C. Das arabisch-äthiopische Testamentum Adami. *Orientalische Studien Theodor Nöldeke zum siebzigsten Geburtstag*. Gieszen : Töpelmann, 1906. V. 2. P. 893–912.

Chauveton U. Histoire nouvelle du nouveau monde: Contenant en somme ce que les Hespagnols ont fait jusqu'à présent aux Indes occidentales, & le rude traitement qu'ils font à ces povres peuples là. Par Eustace Vignon, 1579.

URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57764170.image>.

De Charron J. Histoire universelle de toutes nations, & spécialement des Gaulois ou François commençant, dès la création du monde consécutivement de час у час & de génération en génération jusqu'en l'an de notre Salut 1621. Paris : T. Blais, 1621.

URL: https://books.google.com/books/about/Histoire_universelle_de_toutes_nations_e.html?i=d=hZ1SAAAcAAJ.

Durán D. Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme. 1588.

URL: <https://archive.org/details/historiadelasind02dur>.

Fernández de Oviedo y Valdés G. Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar oceano. Madrid, 1851.

URL: <https://archive.org/details/generalynatural01fernrich>.

Fracastoro G. Hieronymi Fracastori Syphilis sive Morbus gallicus. 1530.

URL: https://archive.org/details/syphilis_morbus_gallicus.

Garimberti G. Problemi naturali, e morali di Hieronimo Garimberti. 1550.

URL: https://archive.org/details/problemi_naturali_morali.

Gliozzi G. Adam et le Nouveau Monde. Champ Social Editions, 2000.

Hakluyt R. The Letters Patents Granted by the Queen's Majestie to M. Walter Ralegh for the Discovering and Planting of New Lands and Countries, Anno 1584.

URL: <https://www.cambridge.org/core/books/principal-navigations-voyages-traffiques-and-discoveries-of-the-english-nation/letters-patents-granted-by-the-queenes-majestie-to-sir-walter-ralegh-for-the-discovering-and-planting-of-new-lands-and-countries-anno-1584/90CB88BF1F7A79E045AD671AF978939E>.

Hakluyt R. The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation: Made by sea or over-land to the remote and farthest distant quarters of the earth, at any time within the compasse of these 1600 years: Divided into three several volumes, according to the positions of the regions. London : G. Bishop, R. Newberie, and R. Barker, 1599. URL: <https://archive.org/details/principalnavigat1and2hakl>.

Las Casas B. de. Brevisima relación de la destrucción de las Indias. 1552.

URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/brevsima-relacin-de-la-destruccin-de-las-indias-0/html>.

Lescarbot M. Discours pour la Paix. Harangue d'action de grâces. Poèmes pour la Paix, écrits composés lors de la Paix de Vervins. 1598. *Bibliothèque nationale de France*. URL: <https://archivesetmanuscripts.bnf.fr/ark:/12148/cc37124z>.

López de Gómara F. Historia general de las Indias. 1552. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-general-de-las-indias--0/html/fef81d62-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.

Montaigne M. Les Essais – I. Traduction en Français Moderne par Guy De Pernon. 2008. URL: <https://archive.org/details/essais.montaigne.pernon>.

Pagden A. The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology. Cambridge University Press, 1987.

I. Історико-літературний процес

Postel G. Cosmographicae disciplinae compendium, in suum finem, hoc est ad divinae providentiae certissimam demonstrationem conductum. Per Ioannem Oporinum, 1561.
URL: <https://archive.org/details/cosmographicaedi00post>.

Ramusio G. B. Delle navigationi et viagg. 1606.
URL: <https://archive.org/details/dellenavigationi00ramu>.

Strachey W. The historie of travaile into Virginia Britannia. 1612.
URL: <https://archive.org/details/historietravail00majogoog>.

The Theatre of Neptune / Le Théâtre de Neptune. *The Canadian Encyclopedia*.
URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-theatre-of-neptunele-theatre-de-neptune-emc>.

References:

Romanova O. V. Mapa Mundi: narysy pro istoriiu frantsuzkoi literatury mandriv : monohrafiia. Cherkasy : Vydavets Oleksandr Tretiakov, 2017.

Torkut N. M. Hakliuitovi antolohii morskykh podorozhei ta yikhonii vplyv na masovu svidomist anhliskoho renesansnoho chytatskoho zahalu. *Humanitarnyi visnyk*. Seria: Inozemna filolohiia. Cherkasy : ChITI, 2001. Chyslo 5. S. 77–80.

Torkut N. M. Memuarna proza Voltera Reli. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia, 2000. Vyp. 5. S. 21–29.

Bezold C. Das arabisch-äthiopische Testamentum Adami. *Orientalische Studien Theodor Nöldeke zum siebzigsten Geburtstag*. Gieszen : Töpelmann, 1906. V. 2. P. 893–912.

Chauveton U. Histoire nouvelle du nouveau monde: Contenant en somme ce que les Hespagnols ont fait jusqu'à présent aux Indes occidentales, & le rude traitement qu'ils font à ces povres peuples là. Par Eustace Vignon, 1579.
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57764170.image>.

De Charron J. Histoire universelle de toutes nations, & spécialement des Gaulois ou François commençant, dès la création du monde consécutivement de çac y çac & de génération en génération jusqu'en l'an de notre Salut 1621. Paris : T. Blais, 1621.
URL: https://books.google.com/books/about/Histoire_universelle_de_toutes_nations_e.html?id=hZ1SAAAACAAJ.

Durán D. Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme. 1588.
URL: <https://archive.org/details/historiadelasind02dur>.

Fernández de Oviedo y Valdés G. Historia general y natural de las Indias, islas y tierra-firme del mar oceano. Madrid, 1851.
URL: <https://archive.org/details/generalynatural01fernrich>.

Fracastoro G. Hieronymi Fracastori Syphilis sive Morbus gallicus. 1530.
URL: https://archive.org/details/syphilis_morbus_gallicus.

Garimberti G. Problemi naturali, e morali di Hieronimo Garimberti. 1550.
URL: https://archive.org/details/problemi_naturali_morali.

Gliozzi G. Adam et le Nouveau Monde. Champ Social Editions, 2000.

Hakluyt R. The Letters Patents Granted by the Queen's Majestie to M. Walter Raleigh for the Discovering and Planting of New Lands and Countries, Anno 1584.
URL: <https://www.cambridge.org/core/books/principal-navigations-voyages-traffiques-and-discoveries-of-the-english-nation/letters-patents-granted-by-the-queenes-majestie-to-sir-walter-raleigh-for-the-discovering-and-planting-of-new-lands-and-countries-anno-1584/90CB88BF1F7A79E045AD671AF978939E>.

Hakluyt R. The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation: Made by sea or over-land to the remote and farthest distant quarters of the earth, at any time within the compass of these 1600 years: Divided into three several volumes, according to the positions of the regions. London : G. Bishop, R. Newberie, and R. Barker, 1599. URL: <https://archive.org/details/principalnavigat1and2hakl>.

- Las Casas B. de. Brevisima relación de la destrucción de las Indias. 1552.
URL: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/brevisima-relacin-de-la-destruccin-de-las-indias-0/html>.
- Lescarbot M. Discours pour la Paix. Harangue d'action de grâces. Poèmes pour la Paix, écrits composés lors de la Paix de Vervins. 1598. *Bibliothèque nationale de France*.
URL: <https://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ark:/12148/cc37124z>.
- López de Gómara F. Historia general de las Indias. 1552. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. URL: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-general-de-las-indias--0/html/fe81d62-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html.
- Montaigne M. Les Essais – I. Traduction en Français Moderne par Guy De Pernon. 2008. URL: <https://archive.org/details/essais.montaigne.pernon>.
- Pagden A. The Fall of Natural Man: The American Indian and the Origins of Comparative Ethnology. Cambridge University Press, 1987.
- Postel G. Cosmographicae disciplinae compendium, in suum finem, hoc est ad divinae providentiae certissimam demonstrationem conductum. Per Ioannem Oporinum, 1561.
URL: <https://archive.org/details/cosmographicaedi00post>.
- Ramusio G. B. Delle navigationi et viagg. 1606.
URL: <https://archive.org/details/dellenavigationi00ramu>.
- Strachey W. The historie of travaile into Virginia Britannia. 1612.
URL: <https://archive.org/details/historietravail00majogoog>.
- The Theatre of Neptune / Le Théâtre de Neptune. *The Canadian Encyclopedia*.
URL: <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-theatre-of-neptunele-theatre-de-neptune-emc>.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-5

УДК: 821.09:930:141.112(477-25)"653"

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7610-4899>

Пелешенко Наталія

(м. Київ)

Середньовіччя і Ренесанс в історіософських концепціях Миколи Бердяєва та Віктора Петрова

У статті аналізуються історіософські теорії Миколи Бердяєва і Віктора Петрова, які спираються не на поступ і прогрес, а на дуалізм, циклічність, нелінійність, дискретність тощо і розширюють літературознавчі горизонти в осмисленні змін культурно-історичних епох. Наголошується на тому, що ці концепції формувалися як у спільному європейському культурно-філософському дискурсі, так і в одному інтелектуальному середовищі Києва кінця XIX – першої половини XX ст. У працях обох мислителів представлена дихотомія Середньовіччя і Ренесансу як двох епохальних типів, кожен із яких утверджується в суспільній і культурній свідомості через заперечення попереднього.

Ключові слова: культурно-історична епоха, стиль епохи, циклічність, дуалізм, дискретність, Середньовіччя, Ренесанс, О. Шпенглер, М. Бердяєв, В. Петров.

Історіософські концепції Миколи Бердяєва і Віктора Петрова, які спираються на поширені в першій половині XX ст. в європейській гуманітаристиці дуалістично-циклічні теорії змін культурних епох і зосереджуються на антитезі Середньовіччя – Ренесанс, мають багато спільних точок дотику, оскільки зароджувалися і формувалися як у спільному європейському просторі, так і в одному інтелектуальному середовищі «київського філософського кола». До нього зараховують представників української та російської філософської думки, діяльність яких наприкінці XIX – початку XX ст. була пов'язана з Києвом науково, культурно, політично чи фактами особистої біографії тощо. Йдеться, насамперед, про О. Гілярова, Л. Шестова,

В. Зеньковського, В. Асмуса, С. Булгакова, Г. Шпета, Д. Чижевського, М. Бердяєва та В. Петрова тощо. Як зазначає В. Брюховецький, від часу знайомства Миколи Бердяєва з Левом Шестовим у 1902 році і аж десь до 1919 року в Києві й поза Києвом «відбувалося спілкування, дискусійний обмін думками» в інтелектуальному середовищі, яке зазнавало впливу «україноментальної атмосфери Києва».¹

Постання такої генерації мислителів у перших десятиліттях ХХ ст. було би неможливим без фактору впливу діяльності Київського університету святого Володимира, життя якого було «сповненим різноманітних подій, невпинного пошуку власного обличчя, формування власної духовної традиції»² його вчених і тих офіційних і неформальних культурних і наукових осередків, що там формувалися й поширювали свої ідеї та напрацювання в інші інтелектуально-мистецькі кола, які перетиналися, накладалися, а пізніше розходилися, розкриваючи ширші обрії для проростання та поширення ідей. Такій бурхливій науковій комунікації неабияк сприяла участь учених-гуманітаріїв у кількох наукових осередках приблизно в один час.

Не можна не згадати Київське релігійно-філософське товариство (1908, із 1914 до 1919 – Київське науково-філософське товариство, КНФТ), що «об'єднало у своїх лавах представників різноманітних гуманітарних наук – філософів, філологів, істориків, педагогів, юристів, економістів, залучивши до співпраці також і богословів».³ Його особливістю було «розширення кола учасників за рахунок підтримки особистих контактів з тими вченими, які свого часу навчалися в Києві й були пов'язані з ним родинними зв'язками, але згодом переїхали до Москви чи Петербурга»,⁴ як, зокрема, Л. Шестов та М. Бердяєв.

Важливою була діяльність Історичного товариства імені Нестора Літописця (1872–1931), членами якого були активні учасники інших фахових об'єднань (С. Маслов, А. Лобода), зокрема КНФТ та філологічного семінарію професора Володимира Перетца, одного із центрів притягання гуманітаріїв початку ХХ ст. Семінарії професора Володимира Перетца – це помітне явище на

¹ Брюховецький В. Віктор Петров: верхи долі – верхи і долі. Київ : Темпора, 2013. С. 33.

² Ткачук М. Л. Філософія в університеті Святого Володимира. *Київ в історії філософії України*. Київ : Вид. дім «KM Academia»; ТОВ Унів. вид-во «Пулсари», 2000. С. 184.

³ Філіпенко Н. З історії філософської спільноти в Україні: Київське науково-філософське товариство (1914–1919). *Філософська думка*. 2015. № 3. С. 95.

⁴ Там само. С. 95–96.

II. Реценсія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

тодішньому інтелектуальному і мистецькому обрії, бо саме там підросло покоління професорів-романістів, поетів-дослідників, котрі намагалися поєднувати науку з поезією, ототожнювали літературу з літературознавством, робили поезію об'єктом фахових досліджень.⁵ Учасники Семінарію разом зі своїм учителем «з метою вивчення давніх друкованих книг і рукописів, що зберігалися в різних архівосховищах, оволодіння методами роботи з рукописною книгою та наукового спілкування з колегами»⁶ здійснили протягом 1910–1916 років пошукові археографічні експедиції до різних міст Австро-Угорщини та Російської імперії, де оприлюднювали результати своїх досліджень. Семінарій, названий знаним польським славістом А. Брюкнером за наукову активність і мобільність «летючим»,⁷ був відомий «у вченому світі цілої колишньої Росії й за її межами», «це була справжня лабораторія», де закладалися глибокі підвалини наукового вивчення мови та літератури, – згадував один із учасників цього інтелектуального колективу Леонід Білецький,⁸ прихильник позитивізму, а відповідно й історизму та безперервності в культурному розвитку на відміну від частини перціанців, які застосовували формальні дослідницькі підходи. Це свідчить про те, що семінарій, активною фазою роботи якого вважаються 1904–1914 роки (жовтень 1907 – дата офіційного заснування «Семінарію російської філології»), коли В. Перетц працював у Києві, був певним інтелектуальним зрізом доби перших десятиліть XX ст. Після від'їзду з Києва вчений продовжував допомагати не тільки інтелектуально, але й матеріально⁹ (надсилав книжки, сприяв отриманню фінансового забезпечення досліджень тощо) своїм учням, про наукові та особисті справи яких йому регулярно і детально звітував секретар факультету Андрій Лобода,¹⁰ котрий і продовжував опікуватися долею перціанців.

Учасники «Семінарію російської філології», де означення національної приналежності в назві швидше сигналізувало про данину суспільно-політичній реальності, аніж світоглядну позицію

⁵ Домонтович В. Болотяна Лукроза. *Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза.* Київ : Критика, 2000. С. 268.

⁶ Перетц Володимир Миколайович (1870–1935): з нагоди ювілею вченого. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/5123>.

⁷ Робинсон М. А. Академик В. Н. Перетц – ученик и учитель. *Славянский альманах 2002.* Москва : Индрик, 2003. С. 190.

⁸ Перетц Володимир Миколайович ...

⁹ Робинсон М. А. Цит. вид. С. 197.

¹⁰ Там само. С. 200.

засновників, які, поступово долаючи імперські рамки, виходили на вивчення українського письменства XI–XVIII ст. Це заохочувалося і самим В. Перетцем, який за київське десятиліття залишив помітний слід в історії української науки. Як професор Київського університету «вперше запропонував студентам окремий курс лекцій з історії українського письменства»,¹¹ що не сприймалося надто позитивно його колегами в столиці Російської імперії. Учитель В. Перетца О. Соболевський у березні 1904 року написав йому листа, де з подивом і певною поблажливістю, що межує із незадоволенням, висловив сподівання з приводу його лекцій із «малоросійської літератури давнього періоду», що «ніякої малоросійської літератури в XI ст.» той не знайшов, що «все старе залишається поки по-старому», що можна «говорити про приналежність Слова Іларіона і т. п. до малоросійської літератури лише як про гіпотезу», а тому старший колега В. Перетца «не розуміє» чого ж це виносити в назву лекцій». ¹²

Серед учасників цього неофіційного об'єднання, яке стало для них професійним вишкілом і гартуванням, академічним і життєвим трампліном, можна назвати знаних науковців, письменників, громадських і політичних діячів, митців, зокрема Д. Чижевського, Д. Ревуцького, О. Назаревського, В. Адріанової-Перетц, М. Гудзія, І. Єрьоміна, С. Маслова, В. Маслова, О. Дейча, М. Калиновича, Б. Якубського, Л. Білецького, та тих, кого трішки згодом назвуть українськими неокласиками: М. Зерова, П. Филиповича, О. Бургардта, М. Драй-Хмару, В. Петрова тощо. Вони поряд з уже згаданими філософами, діяльність яких вписана в «київське коло», були творцями і одночасно тими, хто науково осмислював культурні, духовні та суспільно-політичні процеси, репрезентуючи нові дослідницькі стратегії та філософські концепції.

Очевидно, той факт, що в Київському університеті від 60-х років XIX ст. аж до 1920 року (реформування університету у ВІНО /Вищий інститут народної освіти/) філософська освіта зосереджувалася на історико-філологічному факультеті, ¹³ дозволяє говорити про «парадоксальну ситуацію, яка склалася на початок XX сторіччя», коли до вивчення історії філософії (і не тільки російської, як говорить Н. Філіпенко¹⁴), долучалися літературознавці та історики (у Н. Філіпенко йдеться про працю

¹¹ Перетц Володимир Миколайович ...

¹² Робинсон М. А. Цит. вид. С. 188.

¹³ Ткачук М. Л. Цит. вид. С. 186.

¹⁴ Філіпенко Н. Цит. вид. С. 100.

С. І. Маслова «Світоспоглядання Кирила Транквіліона-Ставровецького, південно-російського письменника XVII сторіччя» 1915),¹⁵ які хоч і «не мали необхідних філософських знань, а отже, створювали дещо поверхову та фрагментарну картину філософської думки»,¹⁶ все ж творили спільний науковий гуманітарний простір із колообігом ідей та певними концептуальними і персоналістичними орієнтирами, яким був, зокрема Григорій Сковорода.

Філософсько-естетична думка спиралася на ірраціоналізм, песимізм, антиісторизм, інтуїцію, релігійність / антирелігійність / арелігійність тощо. Окрім того, що мислителі, формування яких відбувалося в «сторостерзаному» Києві на початку XX ст., «стали предтечами екзистенціалізму»,¹⁷ творцями «російського релігійно-філософського відродження XX ст.»,¹⁸ вони ще й доклалися до концептуального осмислення змін культурно-історичних епох, що йшло від ідеї онтологічного та естетичного дуалізму, циклічності, зафіксованого в працях А. Шопенгауера, Р. Вагнера, Ф. Ніцше, А. Бергсона, Дж. Тойнбі та філософському бестселері «Занепад Європи» (1918–1922) «філософського релятивіста і скептика», а також «великого символіста»¹⁹ О. Шпенглера, котрий вважав вплив Гете і Ніцше на себе вирішальним (за що й отримав від Т. Манна емоційне прізвисько «розумна мавпа Ніцше»).²⁰ Ф. Степун, який глибоко аналізував працю О. Шпенглера, відзначив, що у Гете він позичив метод, а Ф. Ніцше дав йому головну тему, тему цивілізації й загибелі.²¹ А В. Петров у листі до М. Могилянського характеризує О. Шпенглера як мислителя, що «вхопив певні риси, властиві нашій добі, але в цілому його праця є плід прикрого дилетантизму, і ми наважилися б сказати, що Шпенглер швидше скомпромітував плідні ідеї нашої доби – ідею епохи й ідею чергування епох, сприйнятих як суцільність – ніж вніс в них ясність». ²² М. Бердяєв називає О. Шпенглера творцем не

¹⁵ Там само.

¹⁶ Там само.

¹⁷ Брюховецький В. Цит. вид. С. 33.

¹⁸ Ткачук М. Л. Цит. вид. С. 240.

¹⁹ Бердяєв Н. Предсмертные мысли Фауста. *Освальд Шпенглер и закат Европы*. Москва : Берег, 1922. URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1923_059.htm.

²⁰ Драч Г. В. Морфология культуры О. Шпенглера. *Освальд Шпенглер. Закат Европы*. Ростов-на-Дону, 1998. С. 3.

²¹ Степун Ф. Освальд Шпенглер и закат Европы. *Освальд Шпенглер и закат Европы*. Москва : Берег, 1922. URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1923_059.htm.

²² Брюховецький В. Цит. вид. С. 37.

філософської системи, а симфонії, його ж працю вважає такою, що розкриває глибини культурної кризи доби зміни естетичних і буттєвих орієнтирів.²³ Великою художньо-естетичною заслугою праці німецького мислителя, який сам «втратив віру і не побачив універсальні істини, накопичені європейською культурою»,²⁴ попри її вразливість для критики і популярність в інтелектуальних колах було те, що вона допомагала встановити точний діагноз духовної хвороби європейської культури, що у формулюванні російського філософа М. Бердяєва звучить як «безрелігійний скептичний самоствердний раціоналізм».²⁵ Ідеї Шпенглера активно осмислювалися і знаходили відгук у представників російської релігійної філософії, про що свідчить і московське видання 1922 року збірника «Освальд Шпенглер і сутінки Європи». Прикметно, що троє (М. Бердяєв, Ф. Степун, Л. Франк) із чотирьох авторів збірника у тому ж 1922 році стали пасажирами «філософського пароплаву», а четвертий, Я. Букшпан, не став вигнанцем тоді, але не уникнув розстрілу в 1939-му.

Що ж може приваблювати зараз у праці, знаковій для доби 1920-х? Очевидно, що найвдалішим моментом у шпенглерівській морфології культури видається порівняння й протиставлення античного (аполлонівського) та західного (фаустівського) світів, за допомогою якого найкраще інтерпретувати, на думку К. Ясперса, явища духовного життя або стилі мистецтва, типи настроїв²⁶ тощо. Саме тому ця праця Шпенглера видавалася надзвичайно актуальною для циклічних естетичних концепцій ХХ ст.?

Отож, за переконанням О. Шпенглера, культура під завісу свого життя, що триває приблизно тисячу років, поступово втрачає свою потенцію та перетворюється на цивілізацію, мертву, безплідну, механістичну, споживацьку, іррелігійну (але не анти-релігійну), а душа – на інтелект. Концепція О. Шпенглера часто критикувалася за історичну неспроможність, але, попри це, ім'я філософа посіло значне місце в історії культури та мистецтвознавства, переважно завдяки блискучому стилю «Занепаду Європи» та художньо-інтуїтивному опису

²³ Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста ...

²⁴ Там само.

²⁵ Там само.

²⁶ Драч Г. В. Морфология культуры ... С. 17.

II. Реценсія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

еволюції зміни стилів.²⁷ О. Шпенглер вважав стилем тільки перший вияв певних художніх рис, а історію зміни стилів закінчував 1800-м роком, тобто, «справжнім мистецтвом», до якого вже навіть романтизм як мистецтво цивілізації²⁸ не належав. Пізніше він відсунув межу «справжнього мистецтва» до Р. Вагнера та імпресіоністів, при цьому наголошуючи на їхній іррелігійності, що є вже основною ознакою цивілізації, на відміну від релігійності митців доби бароко. Фаустівське мистецтво він високо поціновує і в готичному, а, особливо, бароковому вияві. О. Шпенглер мислить стиль як стиль епохи, де його вплив поширюється на всі форми зовнішнього і внутрішнього життя.²⁹ Цей стилецентричний погляд пізніше запозичать прихильники дуалістичних і циклічних теорій у мистецтвознавстві та літературознавстві.

За переконанням філософа, всесвітню історію творили вісім оригінальних і закритих великих культур: єгипетська, індійська, вавилонська, китайська, греко-римська (аполлонівська), візантійсько-арабська, культура майя а також сучасна західноєвропейська (чи фаустівська), що пройшла кілька стадій (романський стиль, готику, ренесанс, бароко, рококо).

Найчастіше О. Шпенглер наголошує на віддаленості античної культури (культури тіла) від західноєвропейської (культури духовної, символом якої є Фауст), на відсутності історичної тяглості античності та європейської культур. Називаючи вісім культур, мислитель все ж зіставляє аполлонівську, фаустівську і магічну культури, зводить шість культур до однієї магічної (символічної). Тобто, простежується як орієнтація на повторюваність, циклічність, так і на дискретність епох.

Свою ж працю О. Шпенглер буде переважно на зіставленні античної та західної культур. Останню він бачить самоізолюваною від будь-яких впливів і однорідною в своїй ірраціональності. Так, він, наполягає на тому, що Ренесанс був ніяким не продовженням античності,³⁰ що Готика – це єдине підґрунтя цього стилю, котрий ніколи не торкався справжньої

²⁷ Чернов И. Из лекций по теоретическому литературоведению. Бароко. Литература. Тарту, 1976. С. 117.

²⁸ Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998. С. 286.

²⁹ Там само.

³⁰ Там само. С. 342.

античності, а тим більше розумів чи «знову пережив її»³¹. Називаючи Готику і Бароко фаустівськими у найвищому сенсі цього слова, певними прафеноменами,³² О. Шпенглер воліє бачити Ренесанс швидше як виняток із правил, як мистецтво, що не знає проблем,³³ і орієнтоване на середнього споживача. Він зазначає, що люди Ренесансу не відчують глибини, на відміну від людей Бароко, яким потрібні далі, таємниці для внутрішньої музики їхньої душі.³⁴ Тобто спостерігаємо відверто неприяне ставлення Шпенглера до Ренесансу, значення якого той применшує, подаючи не завжди коректний аналіз.³⁵ Прикметно також те, що на відміну від Гегеля, котрий убачав ідеал у класичному (аполлонівському) мистецтві, О. Шпенглер високо поціновує спадок епохи Бароко, яку уявляв високим завершеним типом мистецтва, вищим за Ренесанс.³⁶ Типологія мистецьких стилів прочитується у О. Шпенглера і в твердженні про те, що Готика і Бароко як типологічно близькі епохи є, відповідно, юністю і старістю західної культури.³⁷

Таким чином, зосередження на протистоянні античної (аполлонівської) і західної (фаустівської) культур було надзвичайно актуальним для дуалістично-циклічних і епохоцентричних концепцій, що зародилися в європейській гуманітаристиці наприкінці ХІХ – першій половині ХХ ст.

Зауважимо, що ці теорії культурно-історичних змін передбачали чергування двох опозиційних типів художнього мислення: класицистичного (ренесансний, реалістичний) і барокового (середньовічний, романтичний). Цими визначеннями перелік опозиційних типів не вичерпувався, метафорична різноманітність їхніх назв частково змінювала акценти і звернення до різних «членів» дихотомічного ряду: аполлонівський / діонісійський, орфічний / діонісійський, аполлонівський / фаустівський, раціоналістичний / ірраціоналістичний, первинний / вторинний, середньовічний / просвітницький, класицистичний / маньєристичний, монологічний / діалогічний, секулярний / сакральний, денний / нічний тощо.

³¹ Там само. С. 345.

³² Там само.

³³ Там само. С. 384.

³⁴ Там само. С. 381.

³⁵ Чернов І. Цит. вид. С. 121.

³⁶ Там само.

³⁷ Шпенглер О. Цит. вид. С. 306.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

У цьому контексті не можна забувати, що наукове осмислення онтологічного та естетичного дуалізму з'явилося у працях Ф. Ніцше, зокрема в «Народженні трагедії із духу музики» (1872 р.), де постала відома дихотомія раціонального–ірреального (аполлонівського та діонісійського) як двох тенденцій культурного буття, і було найпродуктивнішим на зламі XIX–XX ст., коли «загострене відчуття вичерпаності одразу ж знайшло своє відображення в естетично-філософських концепціях того часу. В їхню основу лягла ідея циклічності розвитку культури».³⁸

Висновки Ф. Ніцше, які він формує у площині естетики, не втомлюючись повторювати думку про те, що існування світу може бути виправдане лише як естетичний феномен,³⁹ відгукнулися в мистецтвознавчих концепціях кінця XIX ст., а вже в перші десятиліття XX століття дихотомічне мислення і розгляд ментальних структур як зміни двох напрямів, типів, понять стає надзвичайно популярним в європейській гуманітарній науці,⁴⁰ бо в повітрі «носилися»⁴¹ ідеї, які за кілька років з'являються уже переосмислені й оформлені як наукові праці та філософські трактати.

Підтверджує це і доробок швейцарського мистецтвознавця Г. Вельфліна, основоположника сучасного мистецтвознавства, визнаного «реабілітатора» Бароко,⁴² як стилю, так і епохи. У праці «Ренесанс і бароко. Дослідження про сутність і походження стилю бароко в Італії» 1888 року він першим виділив Бароко як певну стильову єдність⁴³ та започаткував вивчення Бароко як явища стилю, висунув ідею про існування двох типів культури, двох універсальї, котрі чергуються: лінійного й живописного, і фактично заснував формальну парадигму вивчення мистецьких стилів, зокрема Ренесансу й Бароко. В. Петров (Домонтович) у автобіографічному творі «Болотяна Лукроза» говорить про великий вплив теорії Г. Вельфліна на українських молодих інтелектуалів, бо саме від тієї Вельфлінівської праці (згадується

³⁸ Дувірак Д. Україна, Стравинський і європейський авангард початку століття. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 1996. № 7. С. 62.

³⁹ Ніцше Ф. *Родження трагедії із духа музики*. СПб. : Азбука-классика, 2005. С. 34.

⁴⁰ Чернов І. Цит. вид. С. 115.

⁴¹ Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945). *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 808.

⁴² Чернов І. Цит. вид. С. 64.

⁴³ Там само. С. 59.

письменником російський переклад 1913 р.), приходило розуміння бароко як стилю епохи.⁴⁴ Ідея епохи стала однією зі складових у «системі поглядів»⁴⁵ тогочасних гуманітаріїв, які намагалися з'ясувати безпосередній зв'язок поняття «епоха» з поняттям «історичного антитетизму», функції негації, «прямого заперечення як принципу, що визначає основи формування історичних світоглядів, які історично приходять один на заміну одного».⁴⁶

В українському мистецтвознавстві першим, хто підніс ідею «циклів» чи «епох», хто розглядав мистецькі явища в іманентних рамках, був, за переконанням В. Петрова, академік Ф. І. Шміт (німецьке закінчення прізвища «дт» змінив після 1924 року, щоб уникнути звинувачень у космополітизмі), візантолог, археолог, мистецтвознавець і музеєзнавець, історик і громадський діяч, який з 1912 року до 1921 викладав у Харківському університеті, а з 1921 до 1924 року працював у Києві, в комісіях ВУАН та Київському художньому інституті, а після переїзду до Ленінграда був членом Товариства дослідників української історії, писемності та мови в Ленінграді, створеного В. Перетцем у 1921 р. Науковець, який доклався до створення музейних комплексів на території України та Росії, зокрема ініціював створення комісії ВАУН, а згодом науково-дослідної установи «Софія Київська» (очолював музей Софійського собору) і Лаврського музею культів та побуту (1923–24 – його директор), а також музейних комплексів навколо Петербурга, в Гатчині та Петергофі, був фізично знищений радянською владою 1937 р. Але ще влітку 1919 р. Федір Шміт підписував колективний лист-звернення харківської інтелігенції до вчених Заходу з протестом проти червоного терору,⁴⁷ відчуючи прихід «релігії диявола» та розгортання «релігійної драми» нового Середньовіччя (за М. Бердяєвим). За це його весною 1921 засудили умовно харківським ревтрибуналом до трьох років примусових робіт, а Микола Бердяєв 1922 року примусово став пасажиром «філософського пароплаву», що дало йому можливість поза межами СРСР розмірковувати над новою історією, епохами дня і ночі.

⁴⁴ Домонтович В. Болотьяна Лукроза ... С. 293.

⁴⁵ Петров В. Проблеми літературознавства ... С. 808.

⁴⁶ Там само.

⁴⁷ Ковпаненко Н. Г. Шміт Федір Іванович. *Енциклопедія історії України*: Т. 10: Т-Я. Київ : Наукова думка, 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Shmit_F.

II. Реценсія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Свою концепцію Федір Шміт, чия діяльність не могла не бути поміченою київськими гуманітаріями у 1910–1920-х роках, сформулював незалежно й одночасно з О. Шпенглером, автором епохальної праці «Занепад Європи»,⁴⁸ однієї з підвалин модерністичного світогляду. Також не можна не помітити впливу на теорію Ф. Шміта концепції Г. Велфліна, положення якої інтегрують у свої дослідження окрім формалістів також прихильники як соціологічного підходу, зокрема А. Шамрай,⁴⁹ так і культурно-історичного (М. Зеров). Виголошену ж Ф. Шмітом 1919 р. у Київському Науковому Товаристві лекцію, де розкривалася ідея циклічності епох, В. Петров (Домонтович) називає такою, що вплинула на формування київських інтелектуалів і зокрема тих літературознавців, котрі «як письменники були об'єднані в гурток «неокласиків»».⁵⁰

Так, беззаперечний авторитет цього літературного неформального товариства Микола Зеров у своєму історичному нарисі «Нове українське письменство» історію українського письменства XIX–XX ст. уявляв як картину «послідовного панування п'яти літературних течій – класичної, сентиментальної, романтичної, реалістичної та новоромантичної»,⁵¹ звичайно, розуміючи національну специфіку кожного стилю, коли «одні з'являються у нас із запізненням і переходять, не викристалізувавшись, інші, навпаки – виявляються сильно і різко, тримаються довго і потім якийсь час переживають себе в застиглих, скам'янілих формах».⁵² М. Зеров, як наголошує В. Панченко, показував зміну художніх стилів, що ідуть «хвилями». У літературі першої половини XX ст. авторитетний критик спостерігає також дуалістичне змагання, «діархію, двоєвладдя» між неореалізмом і неоромантизмом⁵³ тощо. М. Зеров у серії статей «Adfontes» закликає тих, хто називає себе пролетарськими письменниками, вивчати набутки європейської культури, в яких живе «її душа (фаустівська за визначенням

⁴⁸ Павличко С. На зворотньому боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946–1948). *Сучасність*. 1993. № 5. С. 113; Петров В. Проблеми літературознавства ... С. 808.

⁴⁹ Пашко О. Історик літератури Агапій Шамрай: текст, твір та оточення. *Слово і Час*. 2021. № 5(719). С. 81.

⁵⁰ Петров В. Проблеми літературознавства ... С. 808.

⁵¹ Зеров М. Українське письменство. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 15.

⁵² Там само. С. 15.

⁵³ Там само. С. 17.

О. Шпенглера).⁵⁴ Високоосвічений М. Зеров розтлумачує положення О. Шпенглера, наголошуючи, що «він завжди розглядав історію людської культури як зміну своєрідних, замкнених у собі, сказавши високим словом іншого мислителя, «культурно-історичних типів».⁵⁵ Зрозуміло, що М. Зеров був широко обізнаний із вагомими західно-європейськими естетичними концепціями та мистецькими напрямками того часу, зокрема, із теорією культурних хвиль, яка саме в його концепції широко не розвинулася.

Прикметно, що Микола Хвильовий, якого, на думку пролетарських критиків, «розложив» М. Зеров⁵⁶ і загалом неокласики, теж осмислює циклічність і дуалістичність у культурному розвитку. Так у листі 1925 року до свого авторитетного колеги М. Зерова, деякі фрагменти якого пізніше будуть розгорнуті у памфлеті «Думки проти течії», письменник конспективно розкриває свої погляди, зіперті на ідею про чергування двох типів художньої творчості. М. Хвильовий перший тип виводить з античності, другий – із християнського Середньовіччя. Перший, говорить автор, «характеризується культом земної – здорової й радісної – краси, тяжінням до землі, другий характеризується християнським дуалізмом, подвоєністю, тяжінням у небо».⁵⁷ Зараз, на думку письменника, культурний розвиток закінчився перемогою Середньовіччя, чому свідченням є декаданс.⁵⁸ Про співзвучність цієї епохи з Середньовіччям говорив і М. Бердяєв, і В. Петров. М. Хвильовий, як прихильник класицистичної моделі, закликає звернутися до античності, щоби відродити «дух радості і культу земної краси»⁵⁹ з метою утвердження «євразійського ренесансу».

Таким чином, саме ідея епохи була однією з головних у «системі поглядів»⁶⁰ інтелектуалів перших десятиліть ХХ ст., якими є й «неокласики». У межах цього осередку, пов'язаного прямо чи опосередковано із філософами «київського кола» та іншими перціанцями, був з'ясований безпосередній зв'язок поняття «епоха» з поняттям «історичного антитетизму», функції негації, «прямого заперечення як принципу, що визначає основи формування

⁵⁴ Зеров М. AdFontes. Микола Зеров. Твори: в 2 т. Київ : Дніпро, 1990. Т. 2. С. 569.

⁵⁵ Там само. С. 580.

⁵⁶ Там само.

⁵⁷ Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова. Микола Хвильовий. Твори: В 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2. С. 865.

⁵⁸ Там само. С. 866.

⁵⁹ Там само.

⁶⁰ Петров В. Проблеми літературознавства ... С. 808.

історичних світоглядів, які історично приходять один на заміну одного»,⁶¹ стверджував В. Петров (Домонтович).

Отже, повертаючись до концепції Ф. І. Шміта, як натхненника київських гуманітаріїв модерністської доби, зазначимо, що циклічні ідеї були розгорнуті в праці «Мистецтво: основні проблеми теорії та історії», виданій 1925 року вже в Ленінграді, куди Ф. Шміт переїхав наприкінці 1924 р. У своїй мистецькій типології вчений визначає шість стилів, розміщених по колу, яке ділиться по горизонталі, де вгорі розташовані об'єктивні стилі: натуралізм (композиція), реалізм (рух), ілюзіонізм (простір). Нижня ж частина цього кола – це суб'єктивні стилі: ідеалізм (форма), ірреалізм (ритм), імпресіонізм (світло).⁶² Поділ цього замкнутого кола по вертикалі дає ще одну класифікацію: з одного боку розташовуються стилі з уявленнями загальними (ідеалізм, натуралізм), а з іншого – одиничними (ілюзіонізм, імпресіонізм), полюсами якої є реалізм та ірреалізм. Рух по колу відбувається за зменшенням загальних уявлень саме від ірреалізму (1) до імпресіонізму (6), розташовуючи інші стилі так: ідеалізм (2), натуралізм (3), реалізм (4), ілюзіонізм (5). Отже, імпресіонізм повинен привести до ірреалізму, з якого і почнеться нове коло.⁶³

Ф. Шміт говорить про замкнене коло, де кожен стиль змінює свого попередника не тільки як заперечення, але і як доповнення та уточнення.⁶⁴ Свою класифікацію вчений вважав, звичайно, не абсолютною, засновуючи на принципі динамічного руху, де кожна наступна стадія є щодо попередньої одночасно і вищою і нижчою, і майбутнім, і минулим. Замкненість типологічного кола, на думку вченого, дає можливість не випустити з поля зору будь-який мистецький твір.⁶⁵ У положеннях його праць ідеться не так про художні форми, як про архетипи художнього мислення, що перебувають між двома полюсами: раціональним та ірраціональним.⁶⁶ Циклічна концепція Ф. Шміта є близькою до позицій Г. Вельфліна, але має і свої ще не досліджені горизонти.

⁶¹ Там само.

⁶² Шміт Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012. С. 261.

⁶³ Там само. С. 72–73

⁶⁴ Там само. С. 73.

⁶⁵ Там само. С. 262.

⁶⁶ Власов В. Г. Маятник Чижевского, или как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита. *Архитектон: известия вузов*. Март. 2015. № (49). С. 11.

Таким чином, у циклічно-дихотомічних концепціях змін культурно-історичних епох спостерігається як настанова на їхню дискретність, так і діалогічність, що виявляється переважно у запереченні одного типу світобачення іншим, антитетичним.

Розкрити сенс нової епохи прагнув і російський мислитель Микола Бердяєв, який так само, як і О. Шпенглер, не був прихильником теорії прогресу, відчував насування катастрофізму, пов'язане зі зміною темпу історії, з переходом до нової історичної доби, ознаки якої стають відчутними спочатку в духовній дійсності, а потім уже в історичній реальності.⁶⁷ Його теософська концепція, введена «в науковий дискурс 1923 року»⁶⁸ і побудована на існуванні подібно до «припливів і відпливів, підйомів і спусків»⁶⁹ ритмічної зміни епох і типів культури, котрі в його інтерпретації отримують назву денних і нічних, що корелюють із іншими його визначеннями: секулярні та сакральні. Епоха соціально-політичних катаклізмів і катастроф, естетичних поворотів початку XX століття спонукала М. Бердяєва заявити про перехід усіх сфер суспільного й духовного життя до «нового Середньовіччя», до ірраціоналізму середньовічного типу, до часу «ночі» (без негативного значення), до сакральної епохи боротьби релігії Бога і релігії його антипода. Час перед приходом нової доби, коли сутінки найтемніші, філософ порівнює з епохою загибелі античного світу з його культурою, що бачиться ним набагато вищою за цивілізацію XIX ст. Прикметно, що про перехід до «нового Середньовіччя» також говорив сучасник М. Бердяєва, світоглядно близький до нього, Петро Біциллі, наголошуючи на тому, що структуру всесвіту як систему концентричних сфер «старого Середньовіччя» якраз і не можливо буде повторити в нових реаліях,⁷⁰ але потрібно «звільнити» Культуру від Цивілізації і навпаки, що дозволить розмежовувати «колективне роблення» та «індивідуальну творчість».⁷¹ До речі, П. Біциллі зауважував, що ще до Шпенглера «вдумливі» люди побачили панування над Культурою

⁶⁷ Бердяєв Н. Конец Ренессанса (к современному кризису культуры).

URL: http://www.odinblago.ru/konec_renessansa.

⁶⁸ Брюховецький В. Цит. вид. С. 41.

⁶⁹ Бердяєв Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы.

URL: <https://www.libfox.ru/169610-2-nikolay-berdyayev-novoe-srednevekovye-razmyshlenie-o-sudbe-rossii.html#book>.

⁷⁰ Бицилли П. Проблема нового Средневековья. URL: <http://journals2.rhga.ru/upload/iblock/.pdf>.

⁷¹ Там само.

Цивілізації,⁷² підтверджуючи не випадковість появи на інтелектуальному європейському горизонті праці О. Шпенглера.

Отож, новим Середньовіччям М. Бердяєв називає в контексті ритмічної зміни епох перехід від раціоналізму Нового часу до ірраціоналізму та наднаціоналізму середньовічного типу. За переконанням філософа гуманізм Нового часу вичерпав себе у всіх сферах культури та суспільного життя і приходить до своєї протилежності, до заперечення образу людини і повороту до Бога. Автор порівнює основи двох епох, зокрема середньовічну теоцентричність та гуманістичний індивідуалізм, духовне і матеріальне, внутрішнє й зовнішнє тощо.

М. Бердяєв нову добу називає сакральною за своїм типом, бо всі сторони буття стають під прапори релігійної боротьби, хоч би кількісно перемагала й не релігія Христа. Недарма і більшовизм, в якому є замежовість і потойбічність, мислитель відносить до нічної стихії нового Середньовіччя, «нової сатанократії», повстати проти якої повинна оновлена Церква Христова. Повернення до Середньовіччя є поверненням до вищого релігійного типу, до пошуку свободи в релігії, вважає М. Бердяєв. Він справедливо заявить, що після нової історії неможливо повернутися до старого Середньовіччя, після якого, до речі, неможливе було повернення до старої античності, а можливе було лише постання Відродження, складного синтезу християнських і античних первнів. Тобто, прочитуємо тут варіацію думки щодо дискретності та одночасно здатності до комунікації типологічно подібних стилевих епох, про що пізніше говоритиме В. Петров, М. Фуко та інші мислителі.

Ще кілька років до постання концепції «нового Середньовіччя» М. Бердяєв глибоко аналізує кризу гуманізму, який постав із духу Ренесансу, в європейській культурі доби позитивізму XIX ст.,⁷³ демонструючи не творчі потенції, а втому від пізнання. Філософ говорить про Ренесанс, в якому започатковувалося науково-пізнавальне ставлення до природи і творчості, не тільки як про культурно-історичну епоху, але й про світогляд, що зароджувався в елітарній невеликій частині суспільства завдяки нерівності, бо бажання рівності веде до небуття,⁷⁴ а виродився у цивілізацію під впливом науково-

⁷² Там само.

⁷³ Бердяєв Н. Конец Ренессанса ... С. 37.

⁷⁴ Там само. С. 41.

технічної революції XIX ст. М. Бердяєв переконаний у тому, що природа і античність як вічні досконалі форми, до яких звертався Ренесанс, були зруйновані в ті часи, коли машини стали улюбленими формами митців.⁷⁵ Ренесанс, завершальною формою якого філософ називає декаданс, умирає як у художніх течіях і напрямках, так і в інших сферах духовного життя.

Звичайно, не могла поза зоною уваги вченого залишитися проблема християнства й гуманізму, який на початках не проголошував людину без Бога і проти Бога.⁷⁶ Із гуманізму, який ще був близький до християнства і черпав творчі соки з нього й античності, поступово розростається гуманізм уже, на думку М. Бердяєва, ворожий до людини, що переживала внутрішній розлом, запрограмований трансформацією гуманізму (французька революція, позитивізм і соціалізм XIX ст.). Мислитель був переконаний, що на вершину культури нової історії людина прийшла виснаженою і розбитою під вагою складної історії, відірваної від релігійного центру,⁷⁷ бо людину, яка втратила Бога, засмоктує нелюдська безлика стихія⁷⁸ і хаос. Порядку не буде як від індивідуалізму, що втрачає творчі потенції, так і від ворожого людській істоті соціалізму. М. Бердяєв, як і його сучасник О. Шпенглер, бачить присмерк і старіння Європи⁷⁹ та смерть культури, зіптертої на священну символіку.⁸⁰ Російський філософ закликає до християнського Ренесансу, до відродження християнської ідеї та християнського світогляду, що асоціюються із Середньовіччям, забобони ж брехливого гуманізму пропонує випалити вогнем⁸¹ (відчувається вплив риторики опонентів).

Таким чином, у працях М. Бердяєва 1919–1924 років ідеться про два типи культурно-історичних епох, де в основі однієї лежить бажання перетворити реальність під себе і оволодіти нею, а в основі іншого – прагнення збагнути символічну природу буття.

Своєрідний діалог із теософськими ідеями російського мислителя та переосмислення ідеї дискретності розвитку і

⁷⁵ Там само. С. 36.

⁷⁶ Там само. С. 28.

⁷⁷ Там само. С. 32.

⁷⁸ Там само. С. 41.

⁷⁹ Там само.

⁸⁰ Там само. С. 35.

⁸¹ Там само. С. 77.

культурних циклів О. Шпенглера можна побачити в історіософських працях В. Петрова, філософа й етнографа, літературознавця і письменника, історика й археолога.⁸² В. Брюховецький вважає концепцію М. Бердяєва найсуголоснішою з поглядами В. Петрова.⁸³

Головною методологічною засадою археологічної спадщини В. Петрова називають епоху, хоча зміст епохи як філософської категорії в «етногенетичних розвідках» науковець не розкриває.⁸⁴ У цьому питанні допомагають історіософські праці вченого, де він наголошує, що жодне явище не існує відірвано від іншого, що треба починати мислити в аспекті епох,⁸⁵ кожна з яких має свої складові, тобто комплекс суспільних, соціальних, господарських, ідеологічних, мистецьких чинників.⁸⁶ Запровадження поняття епохи, на думку В. Петрова, є першим кроком до змін в історичній свідомості.⁸⁷

Щодо цього Ю. Шерех говорив, що вченого скрізь цікавила проблема епохи і надепохального, що історизм В. Петров називав «пережитком», а «ідею часу» вважав такою, що потребує усунення з історії,⁸⁸ бо сьогоднішня людина не різниться нічим від печерної, вона змінює світ навколо себе, але не себе.⁸⁹ В. Петров як «анти-прогресист» не вірить ні в «хронологію, ні в час», бо «кожна наступна епоха в історії етноса може бути вищою, але може бути й нижчою».⁹⁰ Він упевнений у тому, що «тепер годилося б не говорити ні про розвиток, ні про поступ, і розглядати історію не як безперервний потік буття, а як чергування перервностей, отже, відповідно до того, як зміну епох, що в своїй особистості заступають одна одну».⁹¹ Учений стверджує, що «функція людини за однієї доби одна, а за іншої – інша. У зміні діб утрачає вагу сталість особи», яка не має власної біографії, бо її біографія належить «відтінкам епох, які круто

⁸² Павличко С. На зворотньому боці автентичності ... С. 113.

⁸³ Брюховецький В. Цит. вид. С. 41.

⁸⁴ Корпусова В. В. Петров (Домонтович): етногетика як свобода. *Слово і час*. 2002. № 10. С. 17.

⁸⁵ Петров В. Історіософічні етюди. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 930.

⁸⁶ Там само. С. 931.

⁸⁷ Петров В. Наш час, як він є. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 816.

⁸⁸ Там само.

⁸⁹ Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. *Юрій Шерех. Поза книжками і з книжок*. Київ : Час, 1998. С. 116.

⁹⁰ Петров В. Наш час, як він є ... С. 816.

⁹¹ Там само.

відрізняються один від одного». Причиною ж цього всього є те, що над усім панує епоха.⁹² В історіософській концепції В. Петрова важливою є ідея антитетичності та змінності епох, яку не можна сприймати однозначно, бо «кожна доба, протиставлена іншій, кожен етап доби, протиставлений попередньому, несуть на собі завжди ознаки тотожності з попередньою добою, з попереднім етапом, бо кожне не-А, в його протиставленні А, є формулою ствердження А, негативним визнанням А». Так твердить учений-гуманітарій у праці «Проблема епохи».⁹³

Над природою суспільних змін у контексті діалектики, кризовості й історичної дискретності та зміни епох В. Петров розмірковував ще зі студентських років, тобто з кінця 1910-х. На його зацікавлення питаннями зміни епох, на думку В. Брюховецького, окрім уже згаданого київського інтелектуального-мистецького середовища, могла опосередковано вплинути концепція його батька Платона Петрова, автора фундаментальної праці «Нариси з історії церковно-громадського життя в епоху Петра Великого». У дослідженні було, бодай пунктирно, означено «проблему криз і шляхи зміни епох хоча б на прикладі трансформації середньовічних ідеологічних цінностей при початках Відродження».⁹⁴

Інтерес В. Петрова до означених проблем цілком вписується в контекст філософсько-естетичної та історичної думки першої половини ХХ ст. Його «Історіософічні етюди», які були надруковані в збірнику Мистецького Українського Руху (МУРу) 1947 року, сприймаються в українській гуманітарній свідомості як певний місток між інтелектуальними спорудами формалістів і структуралістів. Уявлення про циклічний і стадіальний розвиток літературних форм поступово змінювався поняттям епістемологічного руху,⁹⁵ розробленого у працях французьких семіотиків і структуралістів, зокрема М. Фуко, який введенням поняття «епістема» наголошував на певній регулярності розвитку різних форм знання у певний конкретний момент часу.⁹⁶ Твердження про те, що мистецьку форму

⁹² Петров В. Історіософічні етюди ... С. 915.

⁹³ Петров В. Проблема епохи. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 1000.

⁹⁴ Брюховецький В. Цит. вид. С. 35.

⁹⁵ Заярная И. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. Киев : ВПЦ «Київський університет», 2004. С. 26.

⁹⁶ Енциклопедія постмодернізму. Київ : В-во Соломії Павличко «Основи», 2003. С. 145.

II. Реценсія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

найкраще розглядати як епістемологічну метафору, належить сучасному філософу У. Еко.⁹⁷

У першій частині «Історіософічних етюдів» на прикладі Середньовіччя і Ренесансу (Нового часу) В. Петров стверджує, що ідеологія кожної нової епохи вибудовується з негатиї попередньої,⁹⁸ з її заперечення, а «при зміні двох епох світогляд нової епохи витворюється... в боротьбі проти світогляду попередньої»⁹⁹. Натомість структуру нової ідеології «визначала структура ідеології попередньої доби,¹⁰⁰ а «нова ідея витворюється з ідей попередньої доби, обернених у свою протилежність».¹⁰¹ Проте, стверджує В. Петров, жодна теза не обертається зразу ж на свою антитезу – цей процес відбувається поетапно.¹⁰² У «Проблемі епохи» (1947) вчений акцентує увагу на тому, що «від епохи до епохи ми переходимо через заперечення,¹⁰³ і коли відбувається цей перехід від однієї доби до іншої, заперечення, скероване проти однієї якоїсь ланки в системі епохи, позначається й на інших складових, на цілому комплексі. При цьому в концепції В. Петрова існують надєпохальні категорії, як, наприклад, етнічні, бо «буття єтносу звичайно ширше за межі хронологічної тривалості доби».¹⁰⁴

І. Фізер у статті «Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів», як уже зрозуміло з назви, порівнює погляди В. Петрова та М. Фуко на зміни історичних епох, які вони обоє вважали часовими відтинками, закритими в собі відповідно ідеологією чи епістемологічним кодом.¹⁰⁵ М. Фуко розрізняє чотири епохи «епістемологічної послідовності»: перша – з пізнього середньовіччя до кінця XVI ст.; друга – з XVII по кінець XVIII ст., третя – з 1795 р. до початку XX ст., остання, четверта – нині триває. В. Петров визначає три епохи від Середніх віків до XX ст.: Середньовіччя, Новий час та Наш час. Як історик і філософ В. Петров більше

⁹⁷ Еко У. Поетика відкритого твору. *Антологія світової літературно-критичної думки XX ст.* Львів : Літопис, 1997. С. 417.

⁹⁸ Петров В. Історіософічні етюди ... С. 921.

⁹⁹ Там само.

¹⁰⁰ Там само. С. 918.

¹⁰¹ Там само. С. 921.

¹⁰² Там само.

¹⁰³ Петров В. Проблема епохи ... С. 993.

¹⁰⁴ Петров В. Історіософічні етюди ... С. 931.

¹⁰⁵ Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянської академії*. Київ : Стиліс, 1999. Т. 17. Філологія. С. 43.

уваги приділяє «не мистецьким напрямам, а напрямам доктрин».¹⁰⁶ У його наукових працях яскравіший завжди історіософський план. Учений не виділяє окремо післяренесансні культурні епохи (Бароко, Романтизм, Реалізм), хоча досить часто апелює до літератури Преромантизму і Романтизму, де плекається «романтичний культ умовного середньовіччя».¹⁰⁷ В. Петров духовно пов'язує Наш час із ірраціоналізмом романтики, говорячи, що його покоління виросло з неї. Або, учений, окреслюючи раціоналізм як течію Нового часу, говорить про зародження модерної філософії, як специфічно раціоналістичної,¹⁰⁸ що витворювалася «в період барока й абсолютної монархії» (єдиний випадок згадки про Бароко). В. Петров не переносив свою концепцію на естетичну площину, не будував типологічних схем, як це робив Д. Чижевський, він задав лише напрям руху. Але В. Петров підтримував концепцію Д. Чижевського, аналізуючи «зміну епох за принципом заперечення – від середньовіччя до ренесансу та від ренесансу через реформацію до барокко».¹⁰⁹ Саме зміні стилевих епох присвячена праця В. Петрова «Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття». Порівняльний аналіз епохоцентричних концепцій В. Петрова (історіософська теорія) і Д. Чижевського (теорія хвиль) представлений у нашій праці «Бароко в типологічних концепціях I-ї половини XX ст.: Д. Чижевський і В. Петров (Домонтович)».¹¹⁰

Якщо ми маємо дві опозиційні епохи та третю – Наш час (I пол. XX ст.), що тяжіє до Середньовіччя, то чи не є концепція В. Петрова тією ж циклічною теорією? Середньовіччя і Ренесанс як два протилежні культурно-історичні типи можуть видозмінюватися, а Наш час – це доба модернізму, яку в близькій перспективі важко описати, хоча можна побачити й домінуючі риси, що тяжіють до ірраціональності. Індивідуальні, що переходять в колективні, ухили в ірраціональність, на думку

¹⁰⁶ Петров В. Історіософські етюди ... С. 928.

¹⁰⁷ Домонтович В. Мої Великодні. *Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Боляня Лукроза.* Київ : Критика, 2000. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t11>.

¹⁰⁸ Петров В. Духовні течії Європи Нового часу. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький.* Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 851.

¹⁰⁹ Петров В. Проблеми літературознавства ... С. 809.

¹¹⁰ Пелешенко Н. Бароко в типологічних концепціях першої половини XX ст.: Дмитро Чижевський і Віктор Петров (Домонтович). *Слово. Символ. Ритуал: Збірник на пошану архієпископа Ігоря Ісідоренка з нагоди його 60-річчя; праці з історії української літератури.* Харків : Акта, 2016. С. 22-55.

Ю. Шереха, приходять хвилями і хвилями відходять. В. Петров (Домонтович), свідчить його сучасник, називає такі хвилі епохами,¹¹¹ кожна з яких «приносить свої моди не лише в пошитті одєжі й черевиків, а й у способах мислення й поведінки».¹¹² Ця думка Ю. Шереха підсилює переконання в тому, що ірраціональність є тим чинником, який формує відповідний тип культурної епохи (Бароко, Романтизм, Модернізм), більш успішний в українському просторі. Згадаймо, що ані Ренесанс, ані Класицизм як стилі раціонального типу не мали популярності на українському ґрунті, а яскравіші представники Реалізму цікаві якраз своїм «ухилом» у бік ірраціональності.

У праці В. Петрова «Історіософічні етюди», що підписана справжнім прізвищем автора, та в студіях, які вийшли під псевдонімом В. Бер – «Наш час, як він є», «Засади історії», «Проблема епохи», «Засади естетики», «Сучасний образ світу. Криза класичної фізики», «Християнство і сучасність» С. Павличко визначає три головні аспекти: дискретність часу і закритість, особність епох, зв'язок між ними за принципом заперечення і відмова від ідеї безперервного руху.¹¹³ Концепція В. Петрова базується на розгляді трьох епох, фактично двох основних, третя є похідною від Середньовіччя. Говорячи про замкнутість епох, він все ж підводить до думки про чергування епох з різним типом світобачення: неологізм як доктрина Середньовіччя; доктрина Ренесансу, а на наступному етапі – Нового часу в протилежність середньовічному неологізму постав новочасний гуманізм,¹¹⁴ уламки якого людина ще хоче зібрати до купи і збудувати з них ще якусь будівлю, хоча вже «людство голосує проти Нового часу».¹¹⁵

Ідеї В. Петрова видаються часом суперечливими і не повністю сформованими, його історіософські праці, як зауважує С. Павличко, відобразили «не завершену систему поглядів, а концепцію в процесі становлення».¹¹⁶ Ю. Шерех припускав, що В. Петров (Домонтович) «бився над подвійним розумінням епохи як історичної тривалості і як періодичної моди», не дійшовши термінологічної ясності в цьому

¹¹¹ Шерех Ю. Шостий у гроні ... С. 88.

¹¹² Там само.

¹¹³ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999. С. 326 .

¹¹⁴ Петров В. Історіософічні етюди ... С. 918.

¹¹⁵ Петров В. Християнство, Новий час і сучасність. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький.* Київ : Темпора, 2013. Т. 3. С. 1658.

¹¹⁶ Павличко С. Дискурс модернізму ... С. 326.

розрізненні.¹¹⁷ Хоча тексти, в яких автор постійно уточнював, доповнював, розкривав сказане ним раніше, дають можливість простежити за напрямом філософської думки середини ХХ ст. та доповнити парадигму культурних хвиль.

Таким чином, історіософська концепція В. Петрова утверджує дуалізм, циклічність, нелінійність як основу змін культурно-історичних епох. Його ідеї є універсальними та глобальними, одні з яких сформульовані «прямо і чітко, інші – виявлялися в певній системі натяків, аналогій, що давали втаємниченим код, ключ до розуміння всього комплексу авторових ідей»,¹¹⁸ а в його науковій мові багато підтексту, прихованого змісту, який сучасний реципієнт ще не осягнув.

Цікавими видаються деякі спостереження і висновки дослідника стосовно історії німецької літератури («проблема Готфріда Келлера» чи німецького регіоналізму), періоди духовного піднесення й занепаду якої в світовому контексті не залежать від політичних, адміністративних, ідеологічних чинників, бо їхній вплив на мистецькі процеси ніколи не буває вирішальним. Етапи підйомів і спадів у розвитку національних літератур більше коригують з іманентними мистецькими законами. Підсумовуючи, можна сказати, що злетити будь-якої національної літератури відбуваються під час «панування» стилю певного типу, естетична програма якого краще узгоджується з національною специфікою. Так, німецька передромантична і романтична література є фактом світового письменства, на відміну від реалістичної, яка залишилася маргінальним явищем для світу. Іншими словами, кожна національна література має свої «зіркові» етапи, непов'язані з політичним, соціально-економічним розвитком країни. Отже, використовуючи категорії В. Петрова, можна сказати, що культура кожної нації розвивається плідніше на тій чи іншій лінії буття. Дослідження історичних реалій з позицій соціального прогресу-регресу не приводить до вичерпного висновку, а частіше навіть заводить у глухий кут, що й констатує вчений. Історичні епохи В. Петров розташовує на висхідній чи низхідній лінії буття. Так, Середньовіччя – низхідна лінія, Новий час – висхідна; Середньовіччя говорило про регрес, Новий час – про поступ. «Наш час» знову, на думку вченого, виявляє інтерес до регресивно-

¹¹⁷ Шерех Ю. Шостий у гроні ... С. 89.

¹¹⁸ Павличко С. На зворотньому боці автентичності ... С. 112-113.

низхідної лінії буття людства,¹¹⁹ тобто, тяжіє до Середньовіччя. Тут знову відчувається натяк на дуалізм концепції В. Петрова.

Лейтмотивними, визначальними для більшості статей В. Бера (Петрова), можна назвати такі мотиви: криза технічної епохи, деградація механістичного поступу, розчарування п'ятсотлітнім процесом технічного розвитку, криза новочасного гуманізму як найголовніша ознака філософії ХХ ст.¹²⁰ Таким чином, головною ознакою сучасної епохи В. Петров, як і М. Бердяєв, назвав кризу в широкому контексті філософії і природничих наук.¹²¹ Він констатував у праці «Сучасні духовні течії Європи», що «ми живемо в руїнах. Руїнах міст і ідеологій»,¹²² зауважуючи, що досі історики ігнорували функцію катастрофи. Вони шукали часової безперервності замість зважити, що історія є не лише безперервна, але й перервна.¹²³ Як у науковій студії,¹²⁴ так і в романі «Без ґрунту» з'являється ангел, що згортає дописаний сувій неба, відомий з фресок Кирилівської церкви, символ апокаліптичності середньовічного світогляду та постапокаліптичної реальності.

Але ці самі думки відчитуються і в художніх текстах В. Петрова, бо літературознавець, етнограф, мовознавець, фольклорист, археолог, антрополог, філософ Віктор Петров (Бер) не міг не поділитися своїми міркуваннями і спостереженнями з В. Домонтовичем – автором інтелектуальної прози – та його персонажами.¹²⁵ За переконанням письменника, людина зріклася релігійного переживань, «їй стали чужими містерії євхаристії»; слова святий і святість для неї втратили свій благовісний сенс, ситість цінується нею вище за духовне очищення посту.¹²⁶ Людство потребує воскресіння,¹²⁷ йому необхідно відчувати велич «єдиного Творця землі й неба».¹²⁸ В. Петров, як і М. Бердяєв, який у 1920-их передчував і обґрунтовував прихід

¹¹⁹ Петров В. Історіософічні етюди ... С. 925.

¹²⁰ Павличко С. На зворотньому боці автентичності ... С. 114.

¹²¹ Там само. С. 115.

¹²² Петров В. Сучасні духовні течії Європи. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький*. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 863.

¹²³ Петров В. Наш час, як він є ... С. 815.

¹²⁴ Петров В. Історіософічні етюди ... С. 914.

¹²⁵ Гіряк М. Таємниця роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Львів : Літопис, 2008. С. 70.

¹²⁶ Домонтович В. Мої Великодні.

¹²⁷ Домонтович В. Передвеликоднє. *Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t12>.

¹²⁸ Домонтович В. Мої Великодні.

«нового середньовіччя», говорить про те, що «маси прагнуть не а-релігійної, а знов, як і колись, ще за Середньовіччя, релігійної держави, не безрелігійних і позацерковних основ суспільного ладу, а організації суспільства на релігійних засадах, не поза Церквою, а з Церквою й через Церкву».¹²⁹

Роздумам про духовну кризу сучасної доби, що постала як результат ренесансного проголошення людини творцем всього суцього, присвячений нарис В. Петрова (Домонтовича) «Мої великодні» (1947). У цьому тексті паралельно з «Історіософічними етюдами» оприявилася позиція Середньовіччя–Ренесансу, що розкривалася метафорами розбудови Собору чи забуття дороги до Нього, бо «люди давно вже перестали будувати Собори. Вони будують банки, літаки, басейни для плавби й стадіони для спорту».¹³⁰ Мислитель надзвичайно тонко відчував свою добу втрати «благовісного сенсу»,¹³¹ але і очікування «провіщеного церквою Воскресіння»¹³² та зумів передати головні її ознаки як в наукових, так і художніх текстах.

Наукова і художня спадщина В. Петрова (Домонтовича) є, за висловом Соломії Павличко, унікальним в історії української культури дискурсом,¹³³ оригінальність якого полягає не в певних ідеях, а в «послідовності і цілісності всієї інтелектуальної парадигми».¹³⁴ Він як інтелектуал, що працював не в одній галузі гуманітарного знання, не боявся реферування, прямого і відвертого,¹³⁵ безпрецедентних взаємоповторів між науковими та художніми текстами, між філософськими і літературознавчими, археологічними й антропологічними дослідженнями. Інколи вставні інтелектуальні начерки ніби видаються, як зазначала С. Павличко, пришитими «до канви оповіді білими нитками»,¹³⁶ але цінність творчого спадку «одного з творців нового роману»¹³⁷ якраз і виявляється в карколомних інтелектуальних провокаціях,¹³⁸ що й зараз заманюють у свої тенета нових і нових дослідників.

¹²⁹ Петров В. Християнство ... С. 1658.

¹³⁰ Домонтович В. Мої Великодні.

¹³¹ Там само.

¹³² Там само.

¹³³ Павличко С. Дискурс модернізму ... С. 323.

¹³⁴ Там само.

¹³⁵ Брюховецький В. Цит. вид. С. 53.

¹³⁶ Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація. Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту. Київ : Критика, 1999. С. 11.

¹³⁷ Там само.

¹³⁸ Там само. С. 16.

Інколи тексти В. Петрова (В. Домонтовича), зауважує В. Брюховецький, видаються просто переказом-перецитованням праць інших авторів, але такі враження тривають до вибухового «параграфу» незгоди з концепціями інших, коли «в усьому блиску виявляється власна концептуальна побудова, заради увиразнення якої він і переказував чуже».¹³⁹ Переосмислював він і надбання європейської філософської думки першої половини XX ст., складовою якої були як теософська концепція «нового Середньовіччя» Миколи Бердяєва, так і його історіософська теорія щодо змін епох.

Особиста і наукова доля двох вихідців із київського інтелектуального середовища кінця XIX – перших двох десятиліть XX ст., але носіїв російської й української національно-культурних ідентичностей склалася досить драматично, але порізно. Так, пасажир «філософського пароплава» (29 вересня 1922 р.) і вигнанець з радянської Росії Микола Бердяєв зміг інтегруватися в європейські гуманітарні процеси та впливати на їхній розвиток, активно друкуватися, навіть сім разів (1942–1949 рр.) номінуватися на Нобелівську премію тощо.

На жаль, вплив інтелектуальної діяльності Віктора Петрова на розвиток модерних наукових концепцій першої половини XX ст. у тих галузях, в яких він працював (а це біля п'ятнадцяти) і де не «почувався дилетантом»,¹⁴⁰ був зовсім мінімальний, бо в 1940-ві, надзвичайно плідні для вченого роки, він, друкуючись у еміграційних малотиражних виданнях, був позбавлений аудиторії, яка б «переймалася науковими ідеями професора Петрова».¹⁴¹ До цього спричинилися, звичайно, складні та дуже суперечливі життєві обставини, зокрема співпраця з радянськими спецслужбами, загадкова і неоднозначна розвідницька діяльність під час Другої світової війни та повоєнного п'ятиріччя, «мало не містична задзеркальна таємниця», що ховала його від читача не одне десятиліття,¹⁴² – зникнення з Мюнхена 18 квітня 1949 року і, очевидно, не зовсім добровільна «матеріалізація» в Москві, де він протягом 1950–56 років працював в Інституті історії матеріальної культури АН СРСР, непросто психологічно повернення до Києва тощо. Але і в 1920-х роках В. Петров (Домонтович) уже не міг всі свої проєкти вільно втілювати

¹³⁹ Брюховецький В. Цит. вид. С. 53.

¹⁴⁰ Там само. С. 20.

¹⁴¹ Там само.

¹⁴² Там само. С. 21.

(очевидно, не хотів гратися з долею, бо розумів масштаби гуманітарної та суспільно-політичної катастрофи, що насувалася, а можливо і був попереджений). Ідеться, зокрема про сквородинівський «нереалізований грандіозний задум»¹⁴³ із кількох великих неопублікованих програмних досліджень, які не вплинули на дискурс «сквородинства» 1920-их рр., але зробили значний внесок в українську гуманітаристику кінця ХХ – початку ХХ ст.. Тоді ж наукова спільнота не без певного подиву виявила, що В. Петров не просто був сучасником М. Бердяєва, Л. Шестова, Д. Чижевського, О. Шпенглера, Ж.-П. Сартра, Х. Ортеги-і-Гассета, А. Тойнбі, але «деякі загальнодискутовані тоді ідеї формулював і раніше, і часом, переконливіше»,¹⁴⁴ зокрема, і стосовно механізмів зміни культурно-історичних епох чи розкриття «діалогу культур», що за В. Біблером¹⁴⁵ було надзвичайно актуальним для ХХ ст. як простору різних культурних світів, які неминуче зіштовхуються.

Підсумовуючи, можна сказати, що історіософські епохоцентричні концепції Миколи Бердяєва і Віктора Петрова, де Середньовіччя і Ренесанс є антитетичними повторювальними сутностями культурно-історичних змін, є актуальними та релевантними й для сучасних літературознавчих досліджень. Ілюстрацією до цієї тези можуть бути слова італійського медієвіста і теоретика культури У. Еко, який наприкінці ХХ ст. сказав, що «Середні віки вже почалися»¹⁴⁶ і час уже звільнити Середньовіччя від негативної аури, яку створила навколо нього культурологічна публіцистика ренесансного типу.¹⁴⁷

Список літератури:

Агєєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ : Факт, 2006.

Бердяев Н. А. Конец Ренессанса (к современному кризису культуры). URL: http://www.odinblago.ru/konec_renessansa.

Бердяев Н. Новое средневековье. Размышление о судьбе России и Европы. URL: <https://www.libfox.ru/169610-2-nikolay-berdyayev-novoe-srednevekovye-razmyshlenie-o-sudbe-rossii.html#book>.

¹⁴³ Агєєва В. Поетика парадокса: Інтелектуальна проза Віктора Петрова-Домонтовича. Київ : Факт, 2006. С. 66; Пелешенко Н. Постать Григорія Сковороди в інтелектуальній біографії Віктора Петрова. *Віктор Петров: мапування творчості письменника* / Zespółred. Katarzyna Glinianowicz, Paweł Krupa. Kraków : Universitas, 2020. S. 172-173.

¹⁴⁴ Брюховецький В. Цит. вид. С. 20.

¹⁴⁵ Біблер В. Культура. Діалог культур. Київ : Дух і літера, 2016. С. 248.

¹⁴⁶ Еко У. Средние века уже начались. *Иностранная литература*. 1994. № 4. С. 258-267

¹⁴⁷ Там само. С. 259.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

- Бердяев Н. Предсмертные мысли Фауста. *Освальд Шпенглер и закат Европы*. Москва : Берег, 1922. URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1923_059.htm.
- Бигидли П. Проблема нового Средневековья. URL: <http://journals2.rhga.ru/upload/iblock/.pdf>.
- Біблер В. Культура. Діалог культур. Київ : Дух і літера, 2016.
- Брюховецький В. Віктор Петров: верхи долі – верхи і долі. Київ : Темпора, 2013.
- Власов В. Г. Маятник Чижевского, или как история убивает гениев. Добавления к теории прогрессивного циклического развития искусства Ф. И. Шмита. *Архитектон: известия вузов*. Март. 2015. № 1(49).
- Гіряк М. Тасмнія роздвоєного обличчя: Авторська свідомість в інтелектуальній прозі Віктора Петрова-Домонтовича. Львів : Літопис, 2008.
- Домонтович В. Болотяна Лукроза. *Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. С. 261–300. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t13>.
- Домонтович В. Мої Великодні. *Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t11>.
- Домонтович В. Передвелокоднє. *Домонтович В. Дівчина з ведмедиком. Болотяна Лукроза*. Київ : Критика, 2000. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t12>.
- Драч Г. В. Морфология культуры О. Шпенглера. *Освальд Шпенглер. Закат Европы*. Ростов-на-Дону, 1998. С. 3–35.
- Дувірак Д. Україна, Стравинський і європейський авангард початку століття. *І. Незалежний культурологічний часопис*. 1996. № 7. С. 62–67.
- Еко У. Поетика відкритого твору. *Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.* Львів : Літопис, 1997. С. 408–419.
- Енциклопедія постмодернізму. Київ : В-во Соломії Павличко «Основи», 2003.
- Заярная И. Барокко и русская поэзия XX столетия: типология и преемственность художественных форм. Киев : ВПЦ «Київський університет», 2004.
- Зеров М. Українське письменство. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2003.
- Зеров М. AdFontes. *Микола Зеров. Твори: в 2 т.* Київ : Дніпро, 1990. Т. 2.
- Ковпаненко Н. Г. Шміт Федір Іванович. *Енциклопедія історії України*: Т. 10: Т-Я. Київ : Наукова думка, 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Shmit_F.
- Корпусова В. В. Петров (Домонтович): етнологіка як свобода. *Слово і час*. 2002. № 10. С. 17–25.
- Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. СПб. : Азбука-классика, 2005.
- Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1999.
- Павличко С. На зворотньому боці автентичності. Культурфілософія Петрова-Домонтовича-Бера (1946–1948). *Сучасність*. 1993. № 5. С. 111–125.
- Павличко С. Роман як інтелектуальна провокація. *Домонтович В. Доктор Серафікус. Без ґрунту*. Київ : Критика, 1999. С. 3–16.
- Пашко О. Історик літератури Агапій Шамрай: текст, твір та оточення. *Слово і Час*. 2021. № 5(719). С. 75–100.
- Пелешенко Н. Барокко в типологічних концепціях першої половини ХХ ст.: Дмитро Чижевський і Віктор Петров (Домонтович). *Слово. Символ. Ритуал. Збірник на пошану архієпископа Ігоря Ісідора з нагоди його 60-річчя; праці з історії української літератури*. Харків : Акта, 2016. С. 22–55.
- Пелешенко Н. Постать Григорія Сковороди в інтелектуальній біографії Віктора Петрова. *Віктор Петров: мапування творчості письменника / Zespółred. Katarzyna Glinianowicz, Paweł Krupa. Kraków : Universitas, 2020. S. 172–173.*

Петров В. Духовні течії Європи Нового часу. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 844–861.*

Петров В. Історіософічні етюди. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 914–935.*

Петров В. Наш час, як він є. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 810–824.*

Петров В. Проблема епохи. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 992–1000.*

Петров В. Проблеми літературознавства за останнє 25-ліття (1920–1945). *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 800–809.*

Петров В. Сучасні духовні течії Європи. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т. 2. С. 862–867.*

Петров В. Християнство, Новий час і сучасність. *Віктор Петров. Розвідки: У 3 т. / упорядкув., передмова і примітки В. Брюховецький. Київ : Темпора, 2013. Т. 3. С. 1647–1658.*

Перетц Володимир Миколайович (1870–1935): з нагоди ювілею вченого. URL: <http://www.nbuv.gov.ua/node/5123>.

Робинсон М. А. Академик В. Н. Перетц – ученик и учитель. *Славянский альманах 2002. Москва : Индрик, 2003. С. 178–236.*

Степун Ф. Освальд Шпенглер и закат Европы. *Освальд Шпенглер и закат Европы. Москва : Берег, 1922.* URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1923_059.htm.

Ткачук М. Л. Філософія в університеті Святого Володимира. *Київ в історії філософії України. Київ : Вид. дім «KM Academia»; ТОВ Унів. вид-во «Пульсари», 2000. С. 184–245.*

Фізер І. Український Фуко чи французький Петров? Разюча схожість двох історіософів. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянської академії». Київ : Стилюс, 1999. Т. 17. Філологія. С. 42–44.*

Філіпенко Н. З історії філософської спільноти в Україні: Київське науково-філософське товариство (1914–1919). *Філософська думка. 2015. № 3. С. 90–104.*

Хвильовий М. Листи до Миколи Зерова. *Микола Хвильовий. Твори: В 2 т. Київ : Дніпро, 1991. Т. 2. С. 840–881.*

Чернов И. Из лекций по теоретическому литературоведению. Барокко. Литература. Тарту, 1976.

Шерех Ю. Віктор Петров, як я його бачив. *Юрій Шерех. Поза книжками і з книжок. Київ : Час, 1998. С. 115–124.*

Шерех Ю. Шостий у гроні. В. Домонтович в історії української прози. *Юрій Шерех. Поза книжками і з книжок. Київ : Час, 1998. С. 77–114.*

Шмит Ф. И. Избранное. Искусство: Проблемы теории и истории. Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2012.

Шпенглер О. Закат Европы. Ростов-на-Дону : Феникс, 1998.

Эко У. Средние века уже начались. *Иностранная литература. 1994. № 4. С. 258–267.*

References:

Aheieva V. Poetyka paradoksa: Intelektualna proza Viktora Petrova Domontovycha. Kyiv : Fakt, 2006.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

- Berdiaev N. Konets Renessansa (k sovremennomu kryzysu kultury). URL: http://www.odinblago.ru/konec_renessansa.
- Berdiaev N. Novoe srednevekovie. Razmyshlenie o sudbe rossy y Evropy. URL: <https://www.libfox.ru/169610-2-nikolay-berdyaev-novoe-srednevekovie-razmyshlenie-o-sudbe-rossii.html#book>.
- Berdiaev N. Predsmertnye mysly Fausta. Osvald Shpenhler y zakat Evropy. Moskva : Bereh, 1922. URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyaev/1923_059.htm.
- Byttsyly P. Problema novoho Srednevekovia. URL: <http://journals2.rhga.ru/upload/iblock/.pdf>.
- Bibler V. Kultura. Dialoh kultur. Kyiv : Dukh i litera, 2016.
- Briukhovetskyi V. Viktor Petrov: verkhy doli – verkhy i doli. Kyiv : Tempora, 2013.
- Vlasov V. H. Maiatnyk Chyzhevskoho, yly kak ystoriya ubyvaet henyev. Dobavleniya k teoryi prohresyvnogo tsyklycheskoho razvytiya ykusstva F. Y. Shmyta. *Arkhytektion: yzvestiya vuzov*. Mart. 2015. № 1 (49).
- Hirniak M. Taiemytsia rozdvoienoho oblychchia: Avtorska svidomist v intelektualnii prozi Viktora Petrova-Domontovycha. Lviv : Litopys, 2008.
- Domontovych V. Bolotiana Lukroza. *Domontovych V. Divchyna z vedmedykom. Bolotiana Lukroza*. Kyiv : Krytyka, 2000. S. 261–300. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t13>.
- Domontovych V. Moi Velykodni. *Domontovych V. Divchyna z vedmedykom. Bolotiana Lukroza*. Kyiv : Krytyka, 2000. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t11>.
- Domontovych V. Peredvelykodnie. *Domontovych V. Divchyna z vedmedykom. Bolotiana Lukroza*. Kyiv : Krytyka, 2000. URL: <https://coollib.net/b/218986/read#t12>.
- Drach H. V. Morfolohiya kultury O. Shpenhlera. *Osvald Shpenhler. Zakat Evropy*. Rostov-na-Donu, 1998. S. 3–35.
- Duvirak D. Ukraina, Stravynskiy i yevropeyskyy avanhard pochatku stolittia. *Yi. Nezalezhnyi kulturolohichnyi chasopys*. 1996. № 7. S. 62–67.
- Eko U. Poetyka vidkrytoho tvor. Antolohiia svitovoi literaturno-krytychnoi dumky XX st. Lviv : Litopys, 1997. S. 408–419.
- Entsyklopediia postmodernizmu. Kyiv : V-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2003.
- Zaiarnaia Y. Barokko y russkaia poznyiia XX stolytia: typolohiya y preemstvennost khudozhestvennykh form. Kyiv : VPTs «Kyivskiy universytet», 2004.
- Zerov M. Ukrainske pysmenstvo. Kyiv : Vyd-vo Solomii Pavlychko «Osnovy», 2003.
- Zerov M. AdFontes. *Mykola Zerov. Tvory: v 2 t.* Kyiv : Dnipro, 1990. T. 2.
- Kovpanenko N. H. Shmit Fedir Ivanovych. *Entsyklopediia istorii Ukrainy*: T. 10: T-Ya. Kyiv : Naukova dumka, 2013. URL: http://www.history.org.ua/?termin=Shmit_F.
- Korpusova V. V. Petrov (Domontovych): etnohetyka yak svoboda. *Slovo i chas*. 2002. № 10. S. 17–25.
- Nytsshe F. Rozhdenye trahedy yz dukha muzyky. SPb. : Azbuka-klassyka, 2005.
- Pavlychko S. Dyskurs modernizmu v ukrainskii literaturi. Kyiv : Lybid, 1999.
- Pavlychko S. Na zvorotnomu bosi avtentychnosti. *Kulturfilosofia Petrova-Domontovycha-Bera (1946–1948). Suchasnist*. 1993. № 5. S. 111–125.
- Pavlychko S. Roman yak intelektualna provokatsiia. *Domontovych V. Doktor Serafikus. Bez gruntu*. Kyiv : Krytyka, 1999. S. 3–16.
- Pashko O. Istoryk literatury Ahapii Shamrai: tekst, tvir ta ototchennia. *Slovo i Chas*. 2021. № 5(719). S. 75–100.
- Peleshenko N. Baroko v typolohichnykh kontseptsiiakh pershoi polovyny XX st.: Dmytro Chyzhevskiy i Viktor Petrov (Domontovych). *Slovo. Symvol. Rytual: Zbirnyk na poshanu arkhyiepyskopa Ihoria Isichenka z nahody yoho 60-richchia; pratsi z istorii ukrainskoi literatury*. Kharkiv : Akta, 2016. S. 22–55.

Peleshenko N. Postat Hryhoriia Skovorody v intelektualnii biohrafii Viktora Petrova. *Viktor Petrov: mapuvannia tvorchosti pysmennyka* / Zespółred. Katarzyna Glinianowicz, Paweł Krupa. Kraków : Universitas, 2020. S. 172–173.

Peretts Volodymyr Mykolaiovych (1870–1935): z nahody yuvileiu vchenoho. URL: <http://www.nbu.gov.ua/node/5123>.

Petrov V. Dukhovni techii Yevropy Novoho chasu. *Viktor Petrov. Rozvidky: U 3 t. / uporiadkuv.*, peredmovi i prymitky V. Briukhovetskyi. Kyiv : Tempora, 2013. T. 2. S. 844–861.

Petrov V. Istoriiosofichni etiudiv. *Viktor Petrov. Rozvidky: U 3 t. / uporiadkuv.*, peredmovi i prymitky V. Briukhovetskyi. Kyiv : Tempora, 2013. T. 2. S. 914–935.

Petrov V. Nash chas, yak vin ye. *Viktor Petrov. Rozvidky: U 3 t. / uporiadkuv.*, peredmovi i prymitky V. Briukhovetskyi. Kyiv : Tempora, 2013. T. 2. S. 810–824.

Petrov V. Problema epokhy. *Viktor Petrov. Rozvidky: U 3 t. / uporiadkuv.*, peredmovi i prymitky V. Briukhovetskyi. Kyiv : Tempora, 2013. T. 2. S. 992–1000.

Petrov V. Problemy literaturoznavstva za ostannie 25-littia (1920–1945). Viktor Petrov. *Rozvidky: U 3 t. / uporiadkuv.*, peredmovi i prymitky V. Briukhovetskyi. Kyiv : Tempora, 2013. T. 2. S. 800–809.

Petrov V. Suchasni dukhovni techii Yevropy. *Viktor Petrov. Rozvidky: U 3 t. / uporiadkuv.*, peredmovi i prymitky V. Briukhovetskyi. Kyiv : Tempora, 2013. T. 2. S. 862–867.

Petrov V. Khrystyianstvo, Novyi chas i suchasnist. *Viktor Petrov. Rozvidky: U 3 t. / uporiadkuv.*, peredmovi i prymitky V. Briukhovetskyi. Kyiv : Tempora, 2013. T. 3. S. 1647–1658.

Robynson M. A. Akademyk V. N. Peretts – uchenyk y uchytel. *Slavianskyi almanakh* 2002. Moskva : Yndryk, 2003. S. 178–236.

Stepun F. Osvald Shpenhler y zakat Evropy. *Osvald Shpenhler y zakat Evropy*. Moskva : Bereh, 1922. URL: http://krotov.info/library/02_b/berdyayev/1923_059.htm.

Tkachuk M. L. Filosofiia v universyteti Sviatoho Volodymyra. *Kyiv v istorii filosofii Ukrainy*. Kyiv : Vyd. dim «KM Academia»; TOV Univ. vyd-vo «Pulsary», 2000. S. 184–245.

Fizer I. Ukrainskyi Fuko chy frantsuzkyi Petrov? Raziucha skhozhist dvokh istoriosofiv. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Kyievo-Mohylianskoï akademii*. Kyiv : Stylos, 1999. T. 17. Filolohiia. S. 42–44.

Filipenko N. Z istorii filosofskoi spilnoty v Ukraini: Kyivske nauково-filosofske tovarystvo (1914–1919). *Filosofska dumka*. 2015. № 3. S. 90–104.

Khvylovyy M. Lysty do Mykoly Zerova. *Mykola Khvylovyy. Tvory: V 2 t.* Kyiv : Dnipro, 1991. T. 2. S. 840–881.

Chernov Y. Yz lektsyi po teoretycheskomu lyteraturovedeniyu. Baroko. Lyteratura. Tartu, 1976.

Sherekh Yu. Viktor Petrov, yak ya yoho bachyv. *Yurii Sherekh. Poza knyzhkamy i z knyzhok*. Kyiv : Chas, 1998. S. 115–124.

Sherekh Yu. Shostyi u hroni. V. Domontovych v istorii ukrainskoi prozy. *Yurii Sherekh. Poza knyzhkamy i z knyzhok*. Kyiv : Chas, 1998. S. 77–114.

Shmyt F. Y. Yzbrannoe. Yskusstvo: Problemy teoryi y ystoryi. Sankt-Peterburh : Tsentr humanytarnykh nytyatyv, 2012.

Shpenhler O. Zakat Evropy. Rostov-na-Donu : Fenyks, 1998.

Eko U. Srednye veka uzhe nachalys. *Ynostrannaia lyteratura*. 1994. № 4. S. 258–267.

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-6

УДК 821.111Шекспір:050

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9380-8986>

Луцій Світлана
(Київ)

Вільям Шекспір на сторінках журналу «Сучасність»

Стаття присвячена одній із важливих сторінок історії української шекспіріани – доробку представників діаспори, який був представлений в журналі «Сучасність» протягом 1960–1980-х років. Цей літературно-мистецький і громадсько-політичний журнал, перше число якого побачило світ у січні 1961 року, виник на базі двох періодичних видань («Української літературної газети» та газети «Сучасна Україна»). Його місія полягала в тому, щоб стимулювати творчу й інтелектуальну діяльність української діаспори та вписувати український досвід у контекст світової культури. Журнал знайомив широкий загал з художніми творами представників української еміграції, друкував переклади зарубіжних авторів, висвітлював новини світового та еміграційного культурно-мистецького життя.

Важливе місце редактори «Сучасності» відводили матеріалам, пов'язаним з постаттю і творчістю Вільяма Шекспіра, оскільки усвідомлювали масштабність постаті англійського ренесансного генія та важливість знайомства українців з його літературною спадщиною. Умовно шекспірівські матеріали можна поділити на дві категорії: переклади художніх творів (Яр Славутич, Ігор Костецький, Василь Барка та ін.) та наукові розвідки про творчість Шекспіра й розповіді про присвячені йому заходи.

Ключові слова: «Сучасність», В. Шекспір, шекспіріана, українська діаспора, переклади, Яр Славутич, Ігор Костецький, Василь Барка.

Шекспіріана української діаспори – це тема, яка потребує не одного монографічного дослідження. Протягом 1940–1980-х років, починаючи з часів перебування українців у таборах Ді-Пі і до здобуття Україною незалежності, діячі діаспори постійно зверталися до творчості великого англійського драматурга й поета.

Для українських митців він був і втіленням «високої» (у мистецькому плані) літератури, досвід якої неодмінно треба вивчати, і літописцем свого народу. Твори В. Шекспіра сприймалися українськими емігрантами як художня історія

Англії XVI – початку XVII століття. Про це йшлося, наприклад, у відомій статті У. Самчука «Велика література»: «Вже кілька століть у нашому просторі панівною планетою духовного всесвіту є ім'я Шекспір. Вільям Шекспір. Нам не треба бути в Англії, бачити англійця, читати історію тієї країни. Нам тільки треба розгорнути «Макбета», «Короля Ліра», «Гамлета», «Ромео і Юлію», як ми одразу вступимо у світ ідей, настроїв, пристрастей народу, з лона котрого вийшов Вільям Шекспір».¹

Усвідомлюючи свою культурну, історіотворчу та націєтворчу місію, У. Самчук у передмові до повісті «Юність Василя Шеремети», написаній у березні 1946 року, так окреслив власне письменницьке завдання: «Хочу бути літописцем українського простору в добі, яку сам бачу, чую, переживаю ... Мені хотілося б в художньому вислові передати головніші етапи нашої, багатой на драматичні моменти доби».² Тому творчість англійського класика була надзвичайно близькою для нього.

У силовому полі великого англійця перебували й письменники, літературознавці та театральні митці України, чий переклади, наукові розвідки та постановки сприяли становленню саме нашої, української шекспіріани. Однак загальноукраїнський мистецький континуум буде неповним, якщо до нього не долучити емігрантську діаспору. У передмові до книжки «Шекспір українською по той бік Залізної Завіси» (2024) М. Р. Стех якраз і звертає увагу на цей аспект: «І важливість видання – бодай уже в тому, що наші уявлення про самотутні контакти української душі та думки з комплексами культури Заходу, для якої Шекспір залишається одним із центральних символів, ніяк не можуть бути повними й повноцінними без знання тієї еміграційної гілки української Шекспіріани».³

Тому **мета** цього дослідження – проаналізувати матеріали про Шекспіра, опубліковані в журналі «Сучасність», розповіді про українських письменників, перекладачів та літературознавців, які істотно збагатили еміграційну діаспору шекспіріани 1960–1980-х років.

¹ Самчук У. Велика література. МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики. Мюнхен–Карльсфельд, 1946. Збірник I. С. 42.

² Самчук У. Юність Василя Шеремети. Рівне : Волинські обереги, 2005. С. 15.

³ Стех М. Р. «Український» Шекспір по той бік Залізної Завіси. *Шекспір українською по той бік Залізної Завіси*: у 3-х томах / Редакція, упорядкування й коментарі М. Р. Стеха. Київ : Українські пропілеї 2024. Т. 1. С. 14.

Оскільки переклади поетичних та драматичних творів В. Шекспіра друкувалися на шпальтах різних часописів діаспори, зокрема таких, як «Українські вісті», «Україна і Світ», «Пороги», «Київ», «Визвольний шлях», «Обрії», «Український голос», «Нові дні», – виникає необхідність розглянути, як шекспіріана діаспори була представлена протягом 1960–1980-х років на сторінках одного із найпотужніших видань – літературно-мистецького, громадсько-політичного журналу «Сучасність».

Перше число журналу побачило світ у січні 1961 року. «Сучасність» виникла на базі двох газет – «Української літературної газети» та «Сучасної України». Редагували «Українську літературну газету» І. Кошелівець та Ю. Лавріненко. Ілюстрував видання Яків Гніздовський. Метою «Української літературної газети» – всебічно інформувати українського читача, який цікавився літературою, фаховими статтями на культурну й історичну тематику, новинами світового та еміграційного літературно-мистецького життя, – перебрав на себе і часопис «Сучасність».

На сторінках «Української літературної газети» друкувалися художні твори та статті представників першої (А. Жук, Є. Гловінський, Б. Крупницький) та другої (Й. Гіряк, В. Кубійович, М. Орест, Д. Чижевський, І. Багрянний, Є. Маланюк, В. Барка та ін.) хвилі української еміграції, а також літературної молоді, зокрема Ю. Тарнавського, Е. Андієвської, Б. Бойчука, Б. Рубчака, Ж. Васильківської, Патриції Килини та ін.

Редактори прагнули підсилити видання перекладами творів західноєвропейської літератури й філософії. Ю. Лавріненко, співредактор «Української літературної газети», активно листувався з письменниками та літературознавцями, залучаючи до співпраці все нових і нових авторів. Він просив написати літературні чи історіософські статті, критичні огляди українського та європейського літературного процесу, зробити переклади творів зарубіжних письменників – класиків і сучасників. У 1959 році «Українська літературна газета» опублікувала переклади сонетів В. Шекспіра, які підготували Яр Славутич та О. Тарнавський.

Часопис «Сучасність» також активно друкував переклади творів зарубіжних письменників, у тому числі й В. Шекспіра. Умовно шекспірівські матеріали можна поділити на дві

категорії: перша – переклади художніх творів англійського письменника, друга – наукові розвідки про його творчість та розповіді про заходи, присвячені Шекспіру.

Уже на першому році свого існування часопис «Сучасність» у десятому числі вмістив переклади творів Шекспіра, зроблені поетом, літературознавцем, мовознавцем і перекладачем Яром Славутичем під назвою «Шекспірові пісні (уривки з п'єс)».⁴ Для того, щоб краще відчутити творчу манеру перекладача і специфіку його перекладів, подаємо уривок під назвою «Зима» (уривок із комедії «Love's Labour's Lost»):

*Коли в бурюльках спить усе
І в руки хукає пастух,
І в залю дрова Том несе,
І мерзне молоко, як пух.
І стигне кров, – тоді всю ніч
На шлях нерівний виє сич:
– Пу-гу!
Ту-гу! Пу-гу! – немов вирган,
А Жана чистить свій казан.*

*Коли вітри навкруг ревуть
І глушить кашель річ отця,
І зграї птиць у світ бредуть,
І ніс пече як від синця,
І їжа вариться, – всю ніч
На шлях нерівний виє сич:
– Пу-гу!
Ту-гу! Пу-гу! – немов вирган,
А Жана чистить свій казан.⁵*

У 1964 році на своїх сторінках журнал «Сучасність» вмістив іще один переклад Яра Славутича: це уривок із Шекспірової поеми «Лукреція» (1594), який вийшов під назвою «Схоплення Люкреції».⁶

У передмові «“Український” Шекспір по той бік Залізної Завіси» М. Р. Стех звертає увагу на переклад Шекспірового «Гамлета», який редакція журналу подала у двох номерах (1963.

⁴ Славутич Яр. Шекспірові пісні (уривки з п'єс Шекспіра). *Сучасність*. 1961. Ч. 10. С. 35–36.

⁵ Там само. С. 36.

⁶ Славутич Яр. «Схоплення Люкреції» (Переклад із поеми Шекспіра «Лукреція»). *Сучасність*. 1964. Ч. 11. С. 27–28.

Ч. 12 та 1964 Ч. 4). Аналізуючи цей переклад, він зазначає: «Костецький надрукував у журналі “Сучасність” декілька сцен зі свого власного сміливо експериментального (далекого від неокласичної естетики) перекладу “Гамлета”, перекладу, якого він, на жаль, так ніколи й не завершив».⁷

До представлених на сторінках журналу першої та другої сцени третьої дії «Гамлета» із нового перекладу І. Костецького, що мав невдовзі вийти окремим виданням «На горі», редакція додала невеличку передмову, де було подано інформацію про вже наявні українські переклади «Гамлета», здійснені такими перекладачами, як Павло Свій (Свенціцький), Пантелеймон Куліш, Осип Юрій Федькович, Михайло Старицький, Юрій Клен, С. Гусак, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Віктор Вер. Поява десятого за рахунком перекладу найвідомішої із Шекспірових п'єс була анонсована як важлива подія з огляду на значимість творчого проекту Ігоря Костецького для розвитку традиції українського художнього перекладу. Автор передмови наголошував: «“Гамлет” композиційно багатоцентричний і сценічний твір (у наведених сценах мають місце саме деякі його кульмінаційні моменти) ... Жанрову розмаїтість, багатшарову семантику, метро-ритмічні особливості оригіналу (в його остаточній редакції) – усе це еквівалентом української мови на модерному щаблі її розвитку прагне передати тепер Ігор Костецький, який працює над перекладом уже кілька років».⁸

Щоб проілюструвати думку М. Р. Стеха стосовно «сміливо експериментального» підходу перекладача, який до того ж місцями «українізував» твір англійського драматурга, для прикладу наведу кілька уривків із перекладу І. Костецького:

ГАМЛЕТ: *Козаки, дуже вас прошу, вимовляйте так, як я артикулював на показі. З язиків зробіть перце. Перце повинно літати і лише злегенька перчити. Коли ви роззявлятимете рота артистично, то, їй-богу, нехай тоді мої вірші виголошує горлай на ярмарку. І руками не пиляйте повітря, отак-о. Ставтеся до власних ліктів шляхетно. Бо ваша стихія зливний дощ, хуртовина і – як би я мусів висловитися? – ну, вир пристрастей абоощо. Тож більше чуття міри. З почуттям міри ви будете і звинні, і зручні, і пластичні. Ох, мене пече до печінок, коли чую, як отакий*

⁷ Стех М.-Р. Цит. вид. С. 10–11.

⁸ Шекспір В. Гамлет (дія третя, сцена 1–2) / У перекладі І. Костецького. Сучасність. 1964. Ч. 4. С. 53.

*кошлатий, отакий гаркун-нечоса, рве пристрасть на шмаття, рве достотно на клатті. Він продукує грім. Він розподіляє грім по численних вухах. Вуха юрмляться внизу, на долівці, в амі перед коном. Нічого здебільшого вони не сприймають, як тільки пащечки пантомім або гримаси грому. Такого здоровила я з насолодою вишмагав би буками. Для вух він таран, тиран, більший за самого Ірода вирод. Оминайте таке, благаю вас.*⁹

Або уривок із роздумів Гамлета:

А я?

Придурок, що гойдається в байдарці

Івасиком-телесиком таким,

І човен води повен. Королівську

Життьову касу сявки закосили.

А я й ні пари з уст. Чи ж я дрефун?

*Чи ж кумпол мені, може, розвалили?*¹⁰

Як слушно зазначає М. Р. Стех, І. Костецький тяжів до модерністських і авангардних перекладацьких теорій. Він сміливо використовував у своїх перекладах побутову лексику й жаргонізми. Його переклади «Гамлета» не можна переплутати з жодними іншими перекладами цього твору.

Дуже стримано про переклади І. Костецького відгукувалася С. Павличко. Дослідниця не вважала їх вдалими. Однак вона неодноразово підкреслювала важливість для вітчизняної культури мати саме українського Шекспіра, українську шекспіріану. У підсумку С. Павличко зазначала: «Ця жажливість не перекреслює культурного й лінгвістичного значення перекладу Костецького, як і значення перекладацтва Куліша».¹¹

Аналізуючи «Гамлета» І. Костецького у зіставленні з іншими українськими перекладами цієї трагедії, сучасна дослідниця Л. Коломієць вказує на принципову значимість засадничої установки на експеримент, завдяки якій він «повною мірою реалізував модерністську ідею полівалентності, плинності значення слова та настанову на вербальні експерименти, а також власну концепцію шекспірівського сценічного бароко, в якому сценічне слово, за образним висловом І. Костецького, набуває пружності м'яча. Він гіпертрофує цей принцип барокового

⁹ Там само. С. 59.

¹⁰ Шекспір В. Гамлет (дія друга, сцена 2) / У перекладі І. Костецького. *Сучасність*. 1963. Ч. 12. С. 62.

¹¹ Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997. С. 327.

II. Реценсія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

театру, накладаючи його на давню українську традицію бурлескно-одомашнювального перекладу,¹² категорично неприйнятну захисниками канону Шекспіра».

Протягом 1969 року часопис «Сучасність» друкував перекладену В. Баркою п'єсу «Король Лір».¹³ У примітці від редакції часопису зазначалося: «Починаючи з цього числа, публікуємо працю Василя Барки: повний переклад Шекспірової трагедії “Король Лір” ... По його закінченні вмістимо монтаж матеріалів до літературної та театральної інтерпретації геніального твору Шекспіра, характерних для різних часів і різних родів його сприймання».¹⁴

На сторінках журналу «Сучасність» були вміщені матеріали про святкування 400-літнього ювілею славетного англійського письменника, про науково-мистецькі заходи, йому присвячені. Так, у рубриці «Огляди. Нотатки» з'явилися цікаві дописи «Шекспірівські дні в Англії»¹⁵ та «Шекспірівські вистави у Вісбадені».¹⁶ У першому дописі була передана особлива атмосфера у Стретфорді під час святкування Шекспірівських днів, представлені описи багатьох ювілейних заходів, які відбувалися в Англії, а також надана інформація про цікаві місця, які варто відвідати.

Не менш цікавою була і публікація про вистави за п'єсами Шекспіра, які глядачі міста Вісбаден могли побачити у травні 1964 року під час Міжнародного театрального фестивалю. Це вистави театрів Англії та Франції, зокрема «Любощі намарно», «Король Генрі V» та «Гамлет». До Вісбадену також приїжджали Берлінський Шіллерівський театр із комедією «Приборкання норовливої» (у дописі назва «Приборкана гоструха») та Мюнхенський камерний театр із трагедією «Отелло». Місцевий театр Вісбадену також долучився до святкування Шекспірівських днів.

Заслугує на увагу і опублікована в журналі «Сучасність» розлога стаття І. Костецького «На закінчення Шекспірівського

¹² Коломієць Л. В. Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2009. Вип. 12–13. С. 188.

¹³ Шекспір В. Король Лір / У перекладі Василя Барки. *Сучасність*. 1969. Ч. 9. С. 7–33; Ч. 10. С. 30–66; Ч. 11. С. 47–67; Ч. 12. С. 32–45.

¹⁴ Шекспір В. Король Лір / У перекладі Василя Барки. *Сучасність*. 1969. Ч. 9. С. 7.

¹⁵ Шекспірівські дні в Англії. *Сучасність*. 1964. Ч. 6. С. 119–123.

¹⁶ Шекспірівські вистави у Вісбадені. *Сучасність*. 1964. Ч. 9. С. 117–123.

року».¹⁷ (Вищезгадані дописи не мали підписів, але цілком ймовірно, що їхнім автором також був І. Костецький, який на власні очі бачив деякі постановки згадуваних п'єс).

Замолоду життя І. Костецького було тісно пов'язане з театром. У 1930-ті роки митець навчався у театральній студії в Ленінграді та три роки у ГТІСІ. Він, як справжній знавець театральної справи, фахово і дуже глибоко проаналізував постановки багатьох п'єс Шекспіра на сцені. Ґрунтовна стаття «На закінчення Шекспірівського року» підводить підсумки відзначення чотирьохсотлітнього ювілею в різних країнах світу. Костецький детально розглядає кожен режисерський задум, окреслюючи і справжні режисерські знахідки, і невдалі моменти, тонко аналізує гру акторів. У статті згадуються створені за п'єсами Шекспіра кінофільми, які були продемонстровані на Міжнародному фестивалі у Вісбадені, а також українські переклади його творів. І. Костецький, зокрема, високо оцінив переклади Ірини Стешенко, які вийшли друком у Києві.

У березні 1972 року журнал «Сучасність» надрукував інформацію про Світовий шекспірівський конгрес, який відбувся 19–28 серпня у Ванкувері. У цьому конгресі брали участь представники з багатьох країн світу: Англія, Канада, США, обидві Німеччини, Франція, Італія, Норвегія, Японія, Індія, Корея, Болгарія, Польща, Чехо-Словаччина та ін. Від Радянського союзу участь узяв лише кінорежисер Григорій Козинцев. (У енциклопедичних джерелах зазначено, що він народився у Києві, дитинство провів в Україні). Г. Козинцев – режисер і постановник фільму «Гамлет». Однак саме український Шекспір так і не був представлений на цьому заході.¹⁸

Матеріали про В. Шекспіра в журналі «Сучасність» – важлива сторінка української діаспорної шекспіріани. Автори статей, перекладачі, редактори цього часопису розширили і помітно збагатили загальну картину української шекспіріани.

Ця розвідка про шекспіріану на сторінках журналу «Сучасність» – лише перший крок у вивченні теми «Шекспіріана діаспори». Наступним кроком буде аналіз шекспірівських матеріалів, які були опубліковані на шпальтах діаспорної періодики протягом 1940–1980-х років.

¹⁷ Костецький І. На закінчення Шекспірівського року. *Сучасність*. 1964. Ч. 12. С. 23–39.

¹⁸ В. Р. Світовий шекспірівський конгрес. *Сучасність*. 1972. Ч. 3. С. 123.

II. Реценція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Список літератури:

- В. Р. Світовий шекспірівський конгрес. *Сучасність*. 1972. Ч. 3. С. 123.
- Коломієць Л. В. Українські перекладачі «Гамлета» В. Шекспіра: Пантелеймон Куліш, Юрій Клен, Леонід Гребінка, Михайло Рудницький, Ігор Костецький, Григорій Кочур, Юрій Андрухович. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2009. Вип. 12–13. С. 164–189.
- Костецький І. На закінчення Шекспірівського року. *Сучасність*. 1964. Ч. 12. С. 23–39.
- Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі. Київ : Либідь, 1997.
- Самчук У. Велика література. *МУР. Збірники літературно-мистецької проблематики*. Мюнхен–Карльсфельд, 1946. Збірник І. С. 38–52.
- Самчук У. Юність Василя Шеремети. Рівне : Волинські обереги, 2005.
- Славутич Яр. Шекспірові пісні (уривки з п'єс Шекспіра). *Сучасність*. 1961. Ч. 10. С. 35–36.
- Славутич Яр. «Схоплення Люкреції» (Переклад із поеми Шекспіра «Люкреція»). *Сучасність*. 1964. Ч. 11. С. 27–28.
- Стеха М. Р. «Український» Шекспір по той бік Залізної Завіси. *Шекспір українською по той бік Залізної Завіси: у 3-х томах / Редакція, упорядкування й коментарі М. Р. Стеха*. Київ : Українські пропілеї 2024. Т. 1. С. 5–14.
- Шекспір В. Гамлет (дія друга, сцена 2) / У перекладі І. Костецького. *Сучасність*. 1963. Ч. 12. С. 53–63.
- Шекспір В. Гамлет (дія третя, сцена 1–2) / У перекладі І. Костецького. *Сучасність*. 1964. Ч. 4. С. 53–69.
- Шекспір В. Король Лір / У перекладі Василя Барки. *Сучасність*. 1969. Ч. 9. С. 7–33.
- Шекспір В. Король Лір / У перекладі Василя Барки. *Сучасність*. 1969. Ч. 10. С. 30–66.
- Шекспір В. Король Лір / У перекладі Василя Барки. *Сучасність*. 1969. Ч. 11. С. 47–67.
- Шекспір В. Король Лір / У перекладі Василя Барки. *Сучасність*. 1969. Ч. 12. С. 32–45.
- Шекспірівські вистави у Вісбадені. *Сучасність*. 1964. Ч. 9. С. 117–123.
- Шекспірівські дні в Англії. *Сучасність*. 1964. Ч. 6. С. 119–123.

References:

- V. R. Svitovyi shekspirivskiyi konhres. *Suchasnist*. 1972. Ch. 3. S. 123.
- Kostetskiy I. Na zakinchennia Shekspirivskoho roku. *Suchasnist*. 1964. Ch. 12. S. 23–39.
- Pavlychko S. Dyskurs modernizmu v ukrainzii literaturi. Kyiv : Lybid, 1997.
- Samchuk U. Velyka literatura. *MUR. Zbirnyky literaturno-mystetskoï problematyky*. ZbirnykI. Miunkhen – Karlseld, 1946. S. 38–52.
- Samchuk U. Yunist Vasyilia Sheremety. Rivne : Volynski oberehy, 2005.
- Slavutych Yar. Shekspirovi pisni (uryvky z pies Shekspira). *Suchasnist*. 1961. Ch. 10. S. 35–36.
- Slavutych Yar. Shekspirovi pisni (uryvky z pies Shekspira). *Suchasnist*. 1961. Ch. 10. S. 35–36.
- Stekh M. R. «Ukrainskyi» Shekspir po toi bik Zaliznoi Zavyisy. Shekspir ukrainskoïu po toi bik Zaliznoi Zavyisy: u 3-kh tomakh / Redaktsiia, uporiadkuvannia y komentari M. R. Stekha. Kyiv : Ukrainski propilei, 2024. T. 1. S. 5–14.

Луцій Світлана. Вільям Шекспір на сторінках журналу «Сучасність».

- Shespir V. Hamlet (diia druha, stsena 2) / U perekladi I. Kostetskoho. *Suchasnist.* 1963. Ch. 12. S. 53–63.
- Shespir V. Hamlet (diia tretia, stsena 1–2) / U perekladi I. Kostetskoho. *Suchasnist.* 1964. Ch. 4. S. 53–69.
- Shespir V. Korol Lir / U perekladi Vasylia Barky. *Suchasnist.* 1969. Ch. 9. S. 7–33.
- Shespir V. Korol Lir / U perekladi Vasylia Barky. *Suchasnist.* 1969. Ch. 10. S. 30–66.
- Shespir V. Korol Lir / U perekladi Vasylia Barky. *Suchasnist.* 1969. Ch. 11. S. 47–67.
- Shespir V. Korol Lir / U perekladi Vasylia Barky. *Suchasnist.* 1969. Ch. 12. S. 32–45.
- Shespirivski vystavy u Visbadeni. *Suchasnist.* 1964. Ch. 9. S. 117–123.
- Shespirivski dni v Anhlii. *Suchasnist.* 1964. Ch. 6. S. 119–123.

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-7

УДК 82-25 (73) Айджеймс

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2841-311X>

Висоцька Наталія

(Київ)

**Гамлет доби «переформатування»
(афро)американських ідентичностей
(п'єса Дж. Айджеймса «Жирний окорок», 2022)**

Статтю присвячено сучасній адаптації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» в одноактній п'єсі афро-американського драматурга Джеймса Айджеймса (2022). Обстоюється думка про те, що мета чергової спроби реінкарнації Гамлета полягає в комічно-ігровому ствердженні вітальності афро-американської спільноти в ситуації ерозії патріархальних цінностей та ремоделювання ідентичностей молодого покоління чорних американців. Доводиться, що у п'єсі легітимізується та стверджується право афро-американської молоді на тілесну «ненормативність» та порушення стандартів гендерної ідентифікації, зокрема, усталених моделей маскулінності та фемінності. Карнавалізація образної системи та драматичної дії стверджує на афро-американському матеріалі торжество рухливого життя над застиглою нерухомістю смерті, у чому союзником і водночас опонентом сучасного драматурга постає Вільям Шекспір.

Ключові слова: Вільям Шекспір, Джеймс Айджеймс, «Жирний окорок», трагіфарс, ненормативність, гендерна ідентичність.

Дія шекспірівського «Гамлета» відбувається на тлі аномального, скаліченого, викривленого світу, що визначає фатальну приреченість персонажів і похмуру атмосферу твору. Колективне відчуття «неправильності» у функціонуванні соціуму/універсуму породжує синдром Гамлета і спрямовує культурні силові лінії доби на матеріалізацію нових і нових аватар його архетипу, один з яких і став предметом цієї розвідки. На цей раз роль меланхолійного принца віддано афро-американцеві Джусі.

2022 року чорний драматург Дж. Айджеймс отримав престижну Пулітцерівську премію в галузі драматургії за свою одноактівку «Жирний окорок», удостоєну також низки інших

нагород. Статус п'єси щодо першоджерела можна визначити як пародійну адаптацію з елементами апропріації. Принаймні, вже у переліку дійових осіб автор за допомогою виразу "kind of" («типу») чітко зазначає проти імені кожного, яку роль із шекспірівської трагедії йому відведено. Якщо протагоніст Джусі – це «типу Гамлет», то його мати Тедра – «типу Гертруда», Батько – «типу Старий Гамлет», дядько – «типу Клавдій», сусідка – «типу Полоній», її діти – «типу Офелія і Лаерт», а кузен Ціо – «типу Горацио» (функціонально, втім, він близький і до Меркуціо з «Ромео і Джульєтти»). Тобто намір переповісти шекспірівського «Гамлета» в афро-американській тональності задекларований ще до початку дії. Далі його підтверджують відповідні сюжетні вузли у належній послідовності: весілля Тедри з братом вбитого чоловіка (початок п'єси), поява привида Батька, що звинувачує брата у своїй смерті та закликає сина до помсти, вагання «Гамлета» – Джусі, який не вважає себе придатним для ролі месника, гра в шаради, ідентична за функцією сцені «Мишоловки», двобій Джусі з Ларрі-«Лаертом»... Проте кожний з цих етапів розгортання трагічної інтриги оригіналу зазнає гротескового зниження, травестування, комікалізації, що разом із несподіваним фіналом призводить до радикальної зміни жанру – перед нами не трагедія, а радше чорнуватий фарс, генетично пов'язаний з амбівалентною американською традицією black-face minstrelsy. До того ж і кульмінація, і фінал твору радикально відходять від оригіналу.

Мета чергової спроби реінкарнації Гамлета полягає, на мою думку, в комічно-ігровому ствердженні вітальності афро-американської спільноти в ситуації ерозії патріархальних цінностей та ремоделювання ідентичностей молодого покоління чорних американців.

Гра автора з читачем/глядачем починається з назви п'єси – *Fat Ham*, відкритої для множинних інтерпретацій. Можна сприйняти її буквально, як «жирний окорок», і це, безсумнівно, знаходить виправдання у «м'ясній» аурі твору (про неї див. нижче). Якщо розуміти *Ham* як фамільярне скорочення від Hamlet (Гамлет), то назву можна перекласти як «жирний Гамлет», що відповідає задуму створення зниженого варіанту трагедії Шекспіра. Крім того, слово *Ham* може бути зневажливим визначенням поганого актора-халтурника, а ще й скороченням від hamster (байбачок), що резонує із зовнішністю протагоніста.

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Нарешті, у назві можна вичитати алюзію на старозавітного Хама, молодшого сина Ноя, образ якого експлуатувався у расовому дискурсі XIX – початку XX століть у цілях виправдання рабовласництва.¹ Отже у назві актуалізується ціла низка значень, що одразу помножує кількість вимірів сприйняття твору.

Джусі, «гамлетоподібний» протагоніст, завдячує своєю оригінальністю одній із незчисленних шекспірових загадок, навколо яких шекспірознавці ламають списи протягом останніх чотирьох століть. Чи був Гамлет огрядним? Весь наш досвід знайомства зі сценічними та кінематографічними версіями трагедії протестує проти такого припущення. Проте в загальновідомій версії твору Гертруда, простягаючи синові хустку, щоб витерти піт з чола під час його останньої дуелі, завважує “Our son is fat and scant of breath” («Наш син товстий і задихається», «Гамлет», V, 2). Ця репліка (відсутня, до речі, у першій публікації п’єси, так званому «першому кварто» або «поганому Гамлеті») породила безліч трактувань – від помилки друку до пізнішої інтерполяції, спричиненої корпулентністю Річарда Бербеджа, одного з ранніх виконавців цієї ролі; від тлумачення “fat” не як «жирний», а як скорочення від “fatigued”, тобто «втомлений», до пропозиції розуміти це слово як «спітнілий», тощо. Фахівчиня з питань тілесності в англо-американській культурі Елена Леві-Наварро докладно розглядає історію змін у рецепції рядка про «жирного Гамлета» згідно з динамікою конструювання т. з. «жирофобії» (fatphobia) в добу модерності, яка пов’язує соматичні характеристики з моральними якостями.² Деякі перекладачі та режисери взагалі опускають згадку про статуру принца (так, Л. Гребінка у своєму перекладі «Гамлета» скорочує репліку до «Дихає він важко»). Сучасний американський драматург Джеймс Айджеймс, навпаки, обирає сприйняти слова королеви за чисту монету; Гамлет в його варіанті – товстий чорний двадцятирічний хлопець, що страждає вже не просто на задишку, а на астму і має час від часу користуватися інгалятором. При цьому ненормативне тіло Джусі сигніфікується як позитивне. Для його фізичної

¹ Йдеться про поширений апокрифічний тоpos «прокляття Хама», тобто довічне покарання його нащадків, представників чорної раси, за непоштивне ставлення Хама до батька – вони завжди матимуть прислуговувати нащадкам двох інших синів Ноя, Сіма та Яфета.

² Levy-Navarro E. “He’s fat, and scant of breath”: The Rise of a Modern Fatphobia in Nineteenth- and Twentieth-Century Commentary on “Hamlet, *Upstart: A Journal of English Renaissance Studies*. 2014. URL: https://www.academia.edu/125335369/He_s_fat_and_scant_of_breath_The_Rise_of_a_Modern_Fatphobia_in_Nineteenth_and_Twentieth_Century_Commentary_on_Hamlet.

характеристики використане слово “thicc”, запозичене з афро-американського сленгу, що позначає не так зайву вагу, як приємну округлість, м’якість, таку собі ведмедикову симпатичність. Джусі описаний як «гарно і чудово м’який тілом і характером».³ І це принципово: адже п’єса Айджеймса легітимізує, більше того, святкує як нестандартне тіло, так і руйнування гендерних стереотипів у контексті повсякденного життя афро-американської спільноти на Півдні США.

Будь-яке обговорення «відмінностей» як позірних відхилень від норми має на увазі існування цієї останньої. Розвиваючи, вочевидь, ідею Фуко про те, що «нормалізація стає одним з потужних інструментів влади»,⁴ американський дослідник Л. Девіс докладно демонструє сконструйованість концептів «норма» і «нормальність». Він спростовує есенціалістський підхід до них як «природних» та «вічних» категорій, демонструючи, як вони вибудовувалися внаслідок історичних подій і дискурсивних практик, що базувалися на уявленнях XVIII–XIX ст. про расу, гендер, злочинність, сексуальність тощо.⁵ Як члени будь-якої бінарної опозиції «нормальне» та «аномальне» протиставляються на аксіологічній шкалі, причому перший неминуче є привілейованим як «немаркований», і отже, «природний» стан, а другий виглядає підозрілим та небажаним через свою «іншість».

Одним з аспектів недотримання «норми» є нестандартне тіло. Згідно зі спостереженнями Мішеля Фуко, індивідуальні тіла можуть стати об’єктом підкорення і маніпуляції не лише шляхом прямого фізичного примусу, а й тонкішими засобами, через дискурсивні практики. Отже, на зміну репресивному контролю над тілом поступово приходить риторичний, реалізований через механізми стимулювання та/чи засудження.

У США, зокрема, засоби масової інформації, кіноіндустрія та реклама, продукуючи «нескінченні образи майже недосяжної худорлявості»,⁶ що набули статусу обов’язкових, безперервно культивують бажані (й допустимі) стандарти тіла. Будь-які відхилення від них сприймаються як гідні зневаги та/або

³ James J. Fat Ham. New York : Theater Communications Group, 2023. P. 7.

⁴ Foucault M. Discipline and Punish: The Birth of the Prison. New York : Vintage Books, 1995. P. 184.

⁵ Davis L. Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century. URL: https://orbankat.web.elte.hu/repr_pol/davis_normalcy.pdf.

⁶ Stearns P. Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West. New York : New York UP, 2002. P. 4.

загрозливі Інші маргіналізуються і зсуваються на спід моральної та естетичної ціннісної шкали, а самі «неправильні тіла» піддаються стигматизації або навіть остракізму. За статистикою, афро-американці з нижчого класу виявляють найбільшу схильність до набрання зайвої ваги через нездорове/дешево харчування та брак реальних можливостей для занять спортом. У випадку чорношкірих американців прийняття тілесних стереотипів сигналізує про підпорядкування нормам домінантної білої більшості, яке й розвінчує п'єса Айджеймса.

Дія твору відбувається на подвір'ї перед будинком афро-американської родини десь у сільській місцевості на півдні США. Час дії точно не визначений – за авторською ремаркою, ці події могли трапитися будь-коли протягом останніх чотирьох десятиліть. П'єса починається сценою, в якій Джусі та Ціо знехочу прикрашають подвір'я для святкування весілля Тедри із Превелебним, братом її покійного чоловіка. З'являється привид батька, зарізаного у в'язниці саморобним лезом, зробленим із зубної щітки, і волає до помсти – адже його вбивство замовив брат. Джусі намагається відкараскатися від небажаної місії – «Я не месник».⁷ Якщо в оригіналі прокрастинація Гамлета (предмет багатовікових міркувань дослідників) може мати за причину усвідомлення принцом масштабів світового зла, яке годі подолати індивідуальною кровною помстою, то у сучасній версії йдеться про розривання хибного соціального кола, яке прирікає багатьох афро-американців із нижчих верств суспільства на безкінечне відтворення «циклу насильства».⁸ За задумом автора, батька й дядька Джусі має грати той самий актор. Батько Джусі відбував покарання за немотивоване вбивство, дядько замовив убивство брата, тепер черга Джусі перейняти цю естафету. Привид батька визнає, що він спотворив життя сина, так само, як його батько спотворив його життя, і як Джусі, своєю чергою, неминуче зруйнує життя свого сина. Як підсумовує Ціо, «ці цикли насильства мають глибоке коріння. Вони міцно укорінені. З них важко вивільнитися. Типу, твій тато потрапив до в'язниці, його батько сидів у в'язниці, і батько того теж, і батько того також. А до цього що було, га? Рабство. Хлопче, ти носиш у собі

⁷ James J. Op. cit. P. 18.

⁸ Ibid. P. 35.

успадковану травму всієї родини. І це нічого. Ти в нормі. Але ти не повинен дозволити цьому визначати тебе».⁹

Адже Джусі – інший. По-перше, як і його славнозвісний прототип, він навчається в університеті, щоправда, дистанційно, і мріє стати фахівцем з кадрової політики, не бажаючи успадковувати сімейний бізнес – шашличну. На відміну від інших персонажів, що, за волею драматурга, балакають негритянським варіантом англійської мови (Black English), мовлення Джусі підкреслено правильне, він не порушує граматичних норм літературної англійської та демонструє свою ерудицію у багатьох царинах. При цьому старше покоління (батько, дядько, почасти навіть мати) сприймає його прагнення до освіти як слабкість; коледж, на їхню думку, – це «фігня» (scam), а характеристика небожа як «філософа-поета» в устах дядька лунає зневажливо і глузливо. Це одна з ліній розділу між Джусі та рештою родини, яка ще поглиблюється через те, що мати і дядько витратили кошти, призначені на подальшу освіту Джусі, на оздоблення свого будинку.

По-друге, «інакшість» Джусі виявляється і в його надмірній, на думку батька й дядька, м'якості – «чоловіки в нашій родині не бувають м'якими».¹⁰ Привид батька із засудженням констатує, що у Джусі немає тих рис, які дозволили б йому померти наглою смертю (на його думку, єдиною гідною справжнього чоловіка). Отже освіченість разом з емоційністю, здатністю до емпатії та чуйністю асоціюються у цьому сегменті соціуму з порушенням традиційних для нижчих прошарків американського населення (далеко не лише чорношкірого) норм маскулінності (брутальні мачо), підсиленням нетрадиційною сексуальною орієнтацією Джусі, з якої батько і дядько постійно знущаються. Таким чином, «ненормативність» Джусі включає порушення прийнятих у його соціальному колі гендерних стандартів. Так, батько обзиває сина гоміком, а дядько навіть під загрозою смерті відмовляється прийняти допомогу від небожаря. У процесі формування гендерної ідентичності Джусі значне місце посідає історія з лялькою. Коли йому було сім, мама на його прохання купила йому ляльку. Брунатна Барбі навчила Джусі «краси, м'якості, тендітності, справжності», але її було безжалюно конфісковано та знищено як несумісну з вихованням у

⁹ Ibid.

¹⁰ Ibid. P. 45.

хлопчика «чоловічих» якостей. Батько з реготом кинув ляльку до коптильні, стверджуючи, що робить це задля добра Джусі – «Стань чоловіком, стань більш схожим на хлопчика».¹¹ Біль від втрати мало не спонукав Джусі втопитися у болоті (гендерно травестована алюзія до загибелі шекспірівської Офелії).

Варіації на цю ж тему втілюють образи Ларрі/Лаерта та Опал/Офелії, які відмовляються грати призначені їм суспільством гендерні ролі. Ларрі військовий, але він вельми далекий від будь-якої мілітарності. Його приваблює м'якість та жіночність Джусі, він сам хотів би бути таким. Розбіжність між соціальною роллю та людською самістю Ларрі репрезентовано за допомогою лінгвального та вестиментарного кодів. Коли персонаж вперше з'являється на сцені у військовому однострої, він практично позбавлений дару мовлення, висловлюється односкладовими словами та вигуками, як тупий солдафон, провокуючи глузливу реакцію решти персонажів. Мірою того, як внутрішня сутність Ларрі поступово бере гору, його захоплення Джусі знаходить вияв у яскравих репліках та поетичному монолозі. У фінальній сцені він з'являється у фантастичному вбранні чи то голлівудської зірки, чи то drag queen, вдаючись, за словами автора, до «святкування фемінного» як «переходу від чогось нормального до чогось піднесено-прекрасного».¹² Його сестра Опал, своєю чергою, перебуває у постійній конфронтації з матір'ю, бо не хоче носити сукні, відчуває потяг до дівчат, відчувається природно у штанах. У цьому її підтримує Джусі – «тобі не обов'язково бути такою, як хоче мама. Ця сукня. Це не ти».¹³ Один з іронічних коментарів п'єси полягає у тому, що успішні кар'єри, про які мріє для них мати (вища освіта для доньки, генеральський чин для сина), треба поміняти місцями, щоб вони стали прийнятними для «нетипових» брата і сестри. «Інші вирішують, ким ти, на їхню думку, повинен стати. З цим важко боротися», резюмує Ларрі. Генераційні зміни в афро-американській громаді підкреслено пошуками не лише нової гендерної ідентичності, а й свого місця у житті, не традиційного для їхнього середовища. На питання, чого вони прагнуть від життя, Джусі висловлює бажання займатися кадровою

¹¹ Ibid. P. 51.

¹² Ibid. P. 154.

¹³ Ibid. P. 76.

політикою, Опол хотіла б тримати власний тир, Цю – вирощувати канабіс, а Ларрі – працювати у шоу-бізнесі...

Зазвичай, сучасна гомофобія як об'єкт сатири Айджеймса не дорівнює набагато складнішому, на думку істориків, ставленню елізаветинців до одностатевого чоловічого бажання. Як зазначає Стівен Грінблатт, в той час, як «содомія була суворо заборонена приписами релігії та закону», ця заборона не перешкоджала загальному припущенню, що чоловіки можуть кохати та бажати інших чоловіків». ¹⁴ Як відомо, протягом уже понад півстоліття фемінність та маскулінність як набори позицій, практик та поведінкових моделей, асоційованих з, відповідно, особами жіночої та чоловічої статі, сприймаються як конструкти, сформовані суспільними та біологічними чинниками (або, за формулюванням Річарда Ліппи, “by nature and nurture” ¹⁵). У діяхронії їхнє розуміння посутньо змінюється згідно з соціокультурними обставинами. Водночас, погляд на гендерну ідентичність у елізаветинському суспільстві, де «кордони між маскуліним та фемінним часто були розмиті», ¹⁶ певною мірою резонує із сучасними підходами до ідентичності як «не есенціалістської, а стратегічної та позиційної» категорії, «аж ніяк не одиничної, а множинно сконструйованої з елементів різних дискурсів, практик, та позицій», завжди у процесі «становлення, а не буття». Знайомі з концептами плинної, небінарної, транс-сексуальної та/або трансгендерної ідентичності, сучасні глядачі більш готові до прийняття гендерної невизначеності або «ненормованості».

Власне, сьогодні точніше говорити не про «маскулінність» як щось єдине, а про множинні маскулінності. Більше з цим, навіть у кожному конкретному суспільстві зазвичай існує ієрархія маскулінностей, в якій одна ідеалізована версія виступає як домінантна або «гегемонічна». ¹⁷ У західній культурі, завважає Еванс, сучасна панівна маскулінність асоціюється з «наявністю стереотипних чоловічих якостей – агресивності, домінування, контролю, фізичної сили та емоційної стриманості». Враховуючи

¹⁴ Greenblatt St. Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare. L. : Jonathan Cape, 2004. P. 253.

¹⁵ Lippa R. A. Gender, Nature, and Nurture. 2nd ed. Mahwah NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005. P. xix.

¹⁶ Savioli M. C. Issues of Identity in Timothy Findley's Elizabeth Rex". *British Journal of Canadian Studies*. 2002. V. 15. № 1–2. P. 194.

¹⁷ Connell R. W. Masculinities. Cambridge & Oxford : Polity, 2005. P. 73.

перформативну презентацію ідентичності, чоловікам може бути важко дотримуватися цього стандарту.¹⁸ Те саме стосується і приписів фемінності. Згідно з класифікацією, запропонованою Р. Конеллом, маскулінність Джусі й Ларрі та фемінність Опал у соціальній площині можуть розглядатися як «підпорядковані» (subordinate). Відтак, однією з головних тем п'єси «Жирний окорок» є боротьба цих представників нового покоління афро-американців за легітимізацію своїх «нестандартних» гендерних ідентичностей.

Крім ключових елементів сюжету «Гамлета», шекспірівський текст присутній у п'єсі Айджеймса і в прямому сенсі. Драматург вводить до свого твору цитати з оригіналу, зокрема, монологи протагоніста, з якими Джусі час від часу звертається до аудиторії. Так, сцені гри в шаради передуює монолог Гамлета про задум представити перед королем п'єсу «Вбивство Гонзаго», щоб змусити його виказати свою провину, а ніжна сцена з Ларрі завершується тирадою про досконалість людини, що, правда, з гумористично зміненим фіналом. На думку деяких критиків, монологи Гамлета у виконанні Джусі можуть не лише підкреслювати зв'язок з першотекстом, але й натякати на досі не подолані расові упередження в англо-американському театрі, де «такому персонажу, як Джусі, треба вбратися у запозичені шати традиційно білого персонажу, щоб глядачі вислухали його історію».¹⁹

Така інтерпретація спонукає згадати складну діалектику у стосунках різнокультурних митців зі спадком Шекспіра. Працюючи з ним, кожному з них потрібно шукати власний варіант хиткого балансу між продуктивним привласненням та полемічним відторгненням, що пов'язано з історичною неоднозначністю шекспірівського дискурсу у контексті расових, етнічних, національних та інших відмінностей. На цьому, зокрема, наголошують автори сучасних розвідок про апропріацію Шекспіра: з одного боку, його присутність у доробку культурної меншини здатна підсилити легітимність цієї культури, з іншого, вона може сприяти її подальшій маргіналізації як другосортної. Як зазначає Аїянна Томпсон щодо мультикультурних переробок Шекспіра, «певна неприродність таких перекладів, ревізій та

¹⁸ Evans J. Frank B. et al. Health, Illness, Men and Masculinities (HIMM): a theoretical framework for understanding men and their health, *Journal of Men's Health*. 2011. Vol 8, No. 1, P. 8.

¹⁹ Hampstead P. Review: Fat Ham Comes to Broadway With a Sizzling Cast in an Underbaked Play. *TheaterMania*. April 12, 2023. URL: https://www.theatermania.com/news/review-fat-ham-comes-to-broadway-with-a-sizzling-cast-in-an-underbaked-play_1697801/.

адаптацій ніколи не дозволяє їм бути цілком гладкими, логічними та несуперечливими, хоч би як того хотіли та уявляли їхні творці; явних невідповідностей не можна уникнути саме тому, що Шекспір не писав про сучасну американську реальність, де раса продовжує відігравати важливу роль».²⁰ Водночас, це аж ніяк не унеможливорює використання Шекспіра для цілей самоствердження (empowerment) раніше упосліджених культур.

Бійка між Ларрі та Джусі, в якій обидва беруть участь неохоче, відсилає не так до двобою Лаерта з Гамлетом, як до катастрофічної сутички Ромео (який не бажає битися) з Тібальтом, тим більше, що їх рознімає Ціо (тут він радше Меркуціо). Ще одна шекспірівська, на цей раз комічна, асоціація – вимушена бійка між Віолою (Цезаріо) та Ендрю Ег'ючиком («Дванадцята ніч»), де кожного з «лицарів» треба буквально штовхати до бою. Мотив примусу чоловіків до бійки як єдиного можливого вияву маскулінності для доведення своєї правоти вносить ще одну ноту до розвінчання її токсичного стандарту як однієї з центральних тем твору. Інші алюзії до «Гамлета» більш приховані. Так, у п'єсі немає знаменитого монологу про бідного Йорика, але персонаж на це ім'я згадується як товариш Джусі та Ларрі по школі; він помер від передозування наркотику, а тепер Ціо носить його кросівки, придбані на розпродажі; у пародійному ключі це перегукується з тезою про вічний колообіг матерії у природі, висловленою Шекспіром в епізоді на цвинтарі. Єдина згадка про білих лунає в Айджеймса у зв'язку з норвезьким чоловіком однієї родички – він настільки позбавлений кольору, що аж прозорий (іронічний поклик на норвезького принца Фортінбраса, ідеального рятівника Данії в «Гамлеті»). Одна з ключових сцен п'єси, аналогічна за функцією хрестоматійному монологу «Бути чи не бути», – натхненне виконання Джусі хіту «Стеер» з першого альбому рок-групи Радіохед 1990-х років, через текст якого він оприявнює власні вагання та страждання, гідні принца Данського. Симбіоз Шекспіра з масовою культурою – музичною та візуальною – складає одну із констант поезики сучасних звернень до спадку Барда. Ми можемо спостерігати це явище і у сцені гри в шаради, де учасники мають відгадати назви популярних кінофільмів та музичних композицій, аж доки Джусі не викриває дядька у пантомімі, що розшифровується як «проповідник [себто дядько –

²⁰ Thompson A. What is a “weyward” Macbeth? *Weyward Macbeth. Intersection of Race and Performance* / Ed. by S. Newstok & A. Thompson. New York : Palgrave Macmillan, 2010. P. 9.

Н. В.] вбив повара [себто батька – **Н. В.]**». Викриття має той самий ефект, що й «Мишоловка» в «Гамлеті», – дядько зривається з місця і тікає в хату, а далі дія неминуче рухається до розв'язки. У комедію введено і пряму згадку про Шекспіра – мати Джусі, роздратована його манерою коли треба й коли не треба цитувати англійського драматурга, вибухає: «Тільки посмій згадати про цього мертвого білого старигана ще раз! Кому він потрібний! Ти поводишся так, наче він знає відповіді на всі запитання. Ти зі своїм постійним цитуванням Шекспіра схожий на вар'ята».²¹ Проте, звичайно, сама поява п'єси Айджеймса доводить, що «мертвий білий стариган», якщо і не має відповідей на болючі питання сучасності, принаймні допомагає сформулювати їх у продуктивний спосіб.

Серед смислотворчих прийомів у творі Айджеймса – метатеатральність вкупі з імерсійністю та інтерактивністю, агентом котрих постає Джусі. Запрошення аудиторії до інтерактивної поведінки починається з першої дії підчас появи привида батька. Саме тут Джусі вперше звертається до глядачів, щоб пояснити їм, яким був його батько, що вбив невинну людину за поганий запах з рота. У сцені другої з'яви батька протагоніст заходиться грати з аудиторією у піжмурки – він заплющує очі і прохає глядачів підказати йому, чи зник привид. Як вже згадувалося вище, саме до залу звернені гамлетівські монологи Джусі. Час від часу інші персонажі також «бачать» глядацьку залу, але спілкуватися з нею здатні лише через посередництво Джусі – «Скажи їм...». Комічної кульмінації метатеатральна лінія досягає у передостанній сцені, після карнавалізованої смерті дядька-священика, що подавився м'ясом. Джусі намагається пояснити іншим, що згідно із законами жанру, вони всі тепер мають померти – адже «це трагедія, ми трагічні»,²² бо кожна історія має певний сюжет і структуру, а трагічна історія вимагає саме такого завершення. Персонажам начебто нічого не залишається, як тільки повбивати одне одного. Всі застигають у гротескних позах, видаючи загрозливі звуки (сцена, на думку автора, має бути водночас і смішною, і зворушливою, і катартичною). Але за секунду всі дружно протестують. Хай глядачі сподіваються на їхню смерть – не діждуться! Кожний персонаж реагує по-своєму – Ціо намагається нагадати всім, що у

²¹ IJames J. Op.cit. P. 116.

²² Ibid. P. 151.

Шекспіра Гораціо, зрештою, залишився в живих, сусідка повідомляє, що її мати померла у віці 113 років, Тедра рішуче заявляє, що не збирається вмирати ні за кого. Переживши катарсис, вони з полегшенням сідають за стіл, щоб у пародійному режимі поминути дядька – мертві нагадують нам, що ми живі (майже бахтінський топос карнавального зближення смерті та свята/їжі). Втім, оживає й дядько, а поява фемінізованого Ларрі ще підсилює життєствердний пафос п'єси у поетичному фіналі. Отже, як коментує критик, «не підриваючи драматизму оригіналу, «Жирний окорок» бере на кпини театральність гамлетівського страждання».²³

Щодо образної системи, її можна визначити, насамперед, як «гастрономічну», а точніше, «м'ясну». П'єса просякнута карнавальним духом, де топос їжі, і, зокрема, м'яса/плоті відіграє помітну роль (актуалізується семантика слова «карнавал», пов'язана у народній етимології, як відомо, саме з м'ясом, про яке потрібно забути перед Великим постом). Ім'я протагоніста (Juicy) означає «соковитий», тобто має позитивну смакову конотацію. Як вже зазначалося, сімейний бізнес персонажів – це шашлична, дія відбувається під час весільної вечірки з барбекю, а текст рясніє посиленнями, метафорами та епітетами, взятими із карнавального дискурсу. Грилі, ножі, різакі постійно фігурують у тексті, зокрема, привид батька спонукає сина вбити дядька сімейною реліквією – ножем, яким протягом поколінь у родині різали свиней. Своєю чергою, негідник-дядько з'являється на сцені з копильнею, де копиться велика свиняча туша, далі по ходу дії він приносить ще одну. Драматург вдається до гранично натуралістичної та анімалізованої стилістики: «Треба схопити цього кабана, мого брата, за п'ятак і випатрати цього сучого сина».²⁴ Смерть дядька в результаті нещасного випадку під час споживання м'яса профанізується, так само десаκραлізовані церковні ритуали. З огляду на традиційно значну роль християнства в афро-американських, зокрема, сільських спільнотах, комічний пафос п'єси постає ще радикальнішим. Крім вже згаданих поминків, подібну функцію виконує і пародійна молитва перед їжею, де висловлено вдячність Богові за те, що він

²³ Phillips M. *Fat Ham* Review: Dismantling Shakespeare to Liberate a Gay Black 'Hamlet'. *NYT*. 2022. May 26. URL: <https://www.nytimes.com/2022/05/26/theater/fat-ham-review.html>.

²⁴ James J. Op. cit. P. 28.

II. Реценсія художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

створив свиню, бруд та помиї для неї, лозу, на якій виріс виноград, з якого зробили оцет для соусу...

Отже, карнавалізація, що відсилає аж до відповідної середньовічної традиції, сприяє підсиленню провідної ідеї п'єси – торжества постійно рухливого життя над застиглою нерухомістю смерті, стверджуваного за допомогою Шекспіра на афро-американському матеріалі.

Список літератури (References):

- Connell R. W. *Masculinities*. Cambridge & Oxford : Polity, 2005.
- Davis L. *Constructing Normalcy: The Bell Curve, the Novel, and the Invention of the Disabled Body in the Nineteenth Century*.
URL: https://orbankat.web.elte.hu/repr_pol/davis_normalcy.pdf.
- Evans J. Frank B. et al. Health, Illness, Men and Masculinities (HIMM): a theoretical framework for understanding men and their health, *Journal of Men's Health*. 2011. Vol 8, No. 1, P. 7–15.
- Foucault M. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. New York : Vintage Books, 1995.
- Greenblatt St. *Will in the World: How Shakespeare Became Shakespeare*. L. : Jonathan Cape, 2004.
- Hall St. Introduction: Who Needs “Identity”? *Questions of Cultural Identity* / Ed. St. Hall & P. duGay. L. : Sage, 1996. P. 3–4.
- Hampstead P. Review: Fat Ham Comes to Broadway With a Sizzling Cast in an Underbaked Play. *TheaterMania*. April 12, 2023.
URL: https://www.theatermania.com/news/review-fat-ham-comes-to-broadway-with-a-sizzling-cast-in-an-underbaked-play_1697801/.
- IJames J. *Fat Ham*. New York : Theater Communications Group, 2023.
- Levy-Navarro E. “He’s fat, and scant of breath”: The Rise of a Modern Fatphobia in Nineteenth- and Twentieth-Century Commentary on “Hamlet, *Upstart: A Journal of English Renaissance Studies*. 2014.
URL: https://www.academia.edu/125335369/_He_s_fat_and_scant_of_breath_The_Rise_of_a_Modern_Fatphobia_in_Nineteenth_and_Twentieth_Century_Commentary_on_Hamlet.
- Lippa R A. *Gender, Nature, and Nurture*. 2nd ed. Mahwah NJ : Lawrence Erlbaum Associates, 2005.
- Phillips M. Fat Ham’ Review: Dismantling Shakespeare to Liberate a Gay Black ‘Hamlet’. *NYT*. 2022. May 26. URL: <https://www.nytimes.com/2022/05/26/theater/fat-ham-review.html>.
- Savioli M. C. Issues of Identity in Timothy Findley’s Elizabeth Rex”. *British Journal of Canadian Studies*. 2002. V. 15. № 1–2. P. 190–203.
- Stearns P. *Fat History: Bodies and Beauty in the Modern West*. New York : New York UP, 2002.
- Thompson A. What is a “weyward” Macbeth? *Weyward Macbeth. Intersection of Race and Performance* / Ed. by S. Newstok & A. Thompson. New York : Palgrave Macmillan, 2010. P. 9.

III. Шекспірівський дискурс

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-8

УДК: 821.111Шек/904:72

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6871-8671>

Соболь Оксана
(Запоріжжя)

Лондонський Тауер у творчості Вільяма Шекспіра

У статті крізь призму теорії «тексту міста» досліджується образ Лондонського Тауера як знакової урбаністичної локації в англійській ренесансній літературі та визначається його роль у формуванні культурного коду міського простору Лондона у творчості Вільяма Шекспіра, де ця фортеця постає як важливий семіотичний символ міста та простір, що поєднує протилежні функції й конотації. Тауер у творах Шекспіра, зокрема у п'єсах «Генріх VI», «Життя та смерть короля Річарда III», «Річард II» та «Генріх VIII», є не лише історичним фоном, а й глибоко символічним простором, що допомагає створювати негативні або позитивні конотації та стає одним із центральних складників лондонського тексту.

Ключові слова: Тауер, Лондон, В. Шекспір, Ренесанс, хроніки, текст міста, лондонський текст, топос, урбаністична локація, семіотичний символ, ренесансна топографічна література.

Здавна місто відігравало важливу роль у розвитку суспільства. Місто є унікальним соціокультурним середовищем, що має соціальні структури, які створюють матеріальні та духовні умови для співіснування, розвитку та виробничої діяльності людей. Міське середовище включає не лише фізичний ландшафт, а і його мешканців, механізми та способи їхньої взаємодії, виробничі процеси, якість життя, особливу структуру суспільства й унікальний культурний шар, який сформувався саме в цьому топосі. Ефективним інструментом дослідження феноменів, що пов'язані з містом, є так звана теорія тексту міста.

III. Шекспірівський дискурс

Згідно з цією теорією, яку обґрунтував відомий семіотик В. Топоров, важливу роль у структуруванні тексту міста відіграють знакові локації. Саме вони разом із специфікою планування міста та характером його забудови формують субстрат матеріально-культурної сфери, який лежить в основі формування тексту міста.¹ Ці локації – чи то архітектурні пам'ятки, чи історичні будівлі, чи важливі громадські місця – виступають потужними символами та відбивають культурну, історичну і соціальну ідентичність урбаністичного простору.

У кожного міста є своя візитна картка – пам'ятка, за якою можна впізнавати місцевість, навіть жодного разу не побувавши там. Знаменита лондонська фортеця Тауер – візитівка не лише самої столиці, а й усієї країни. Тож цілком природно, що ця локація, яка має багатовікову історію, посідає важливе місце в літературних творах, де йдеться про визначні історичні події та долі видатних особистостей. Тауер, який був і королівською резиденцією, і арсеналом, і в'язницею, зрештою став символом влади, таємниць та інтриг, що знайшло відбиток в літературі.

Мета цієї наукової розвідки – проаналізувати образ Тауера у творах В. Шекспіра та з'ясувати ті його конотації, що є значимими для структурування лондонського тексту англійської ренесансної літератури.

Реалізація цієї мети передбачає використання міждисциплінарного підходу, який поєднує апеляцію до історичних відомостей та елементи герменевтичного і семіотичного аналізу.

Перш за все, Тауер був відомий як фортеця. Будівництво грізної лондонської вежі відбувалося протягом кількох десятиліть (ймовірно з 1066 до 1100 рр.). Засновником фортеці вважається нормандський герцог Вільгельм I – один із найвідоміших політичних діячів того часу. Завоювавши Англію, він ухвалив рішення про будівництво потужних оборонних споруд. Замість дерев'яних фортів, якими послуговувалися мешканці Туманного Альбіону з часів англо-саксонського розселення, були зведені кам'яні споруди, і однією з найбільш монументальних з-поміж них виявився Лондонський Тауер, який використовувався як для оборони від ворожих наступів, так і для захисту від бунтівників.

¹ Топоров В. М. Петербургский текст русской литературы: изб. труды. СПб., 2003. С. 29–30.

Замок є прямокутною будовою розмірами 32х36 м, висота центральної вежі сягає 30 м. По смерті Вільгельма I Тауер неодноразово розширювався та модернізувався. Найбільше до цього доклали зусиль такі англійські королі, як Річард Левине Серце (1157–1199), Генріх III (1207–1272) та Едвард I (1239–1307). В результаті були добудовані кріпосні вали та оборонні периметри, облаштовані бійниці, бастіони та вежі, а також з'явився повноцінний глибокий рів. Щоб забезпечити фортецю всім необхідним, на її території збудували водяні млини.

З 1191 по 1267 р. Тауер успішно витримав кілька облог. Згодом, у XV столітті, під час військового конфлікту між англійськими династіями, що ввійшов в історію під назвою Війна Білої та Червоної троянд, замку знову довелося зіграти роль оборонного укріплення. Надалі фортеця втратила своє воєнне значення, її функціональне призначення дещо змінилося, на перший план вийшла інша іпостась, пов'язана з внутрішньо-політичними потребами корони.

Лондонський Тауер також традиційно був однією з найвідоміших середньовічних англійських в'язниць. Вважається, що перший в'язень утримувався там ще у 1191 році. Спочатку до ув'язнення потрапляли люди з високим соціальним статусом, головним чином, із аристократичних та багатих родин. У далеко не комфортних казематах Тауера свого часу сиділи шотландський та французький королі, а також сотні англійських аристократів. Терміни ув'язнення могли становити від кількох місяців до кількох десятиліть.

Однак, замок використовувався не лише як місце ув'язнення вельмож, а і як місце страти у випадках, коли королівський суд засуджував їх на смерть. Щоправда, у більшості випадків в'язнів страчували не в катівнях фортеці, а на найближчому пагорбі. Засуджених виводили на публічне місце, щоб криваве видовище могло побачити якнайбільше людей. З метою залякування відрубану голову одягали на палю. Обезголовлене тіло привозили назад у Тауер та ховали в одній із каплиць. На території замку було страчено щонайменше сім осіб, серед яких три англійські королеви. Закриті страти проводилася для того, щоб уникнути публічної ганьби. Обезголовлення здійснювалося поблизу невеликої церкви на території фортеці.

За часів Ренесансу Тауер неодноразово ставав однією із ключових локацій у літературному доробку тогочасних авторів.

III. Шекспірівський дискурс

Перш за все, до його зображення зверталися англійські ренесансні топографи, такі як Д. Норден,² та історики, зокрема, В. Кемден,³ Д. Спід⁴ та інші. Втім, по-справжньому монументальною є праця «Огляд Лондона» («*Survey of London*», 1603) англійського хроніста Д. Стоу,⁵ який здійснив ґрунтовні топологічні, етимологічні й історичні дослідження Лондона та опрацював і узагальнив їх результати.

Звертаючись до опису Тауера у розділі «Про вежі та замки» («*Of Towers and Castels*»), Д. Стоу підкреслює визначальний характер та знаковість Тауера для Лондона: «*Місто Лондон <...> має на Сході дуже велику та міцну Палатинську вежу, чії бапти і стіни здіймаються з глибокого фундаменту, а розчин, з використанням якого її побудовано, загартований кров'ю звірів. У західній частині знаходяться два найпотужніших замки <...> звідки починається огляд найвідомішого Лондонського Тауера*».⁶

Далі Д. Стоу вдається до переліку та опису всіх подій, які відбувалися у Тауері: від коронацій до страт, починаючи з 1196 і по 1587 роки. За цей час, відповідно до записів Д. Стоу, Тауер використовувався для найрізноманітніших цілей та викликав як позитивні, так і негативні асоціації. Згадуючи позитивні події, хроніст, зокрема, наводить такі приклади: з 1196 до 1206 Тауер був місцем засідання суду; з 1344 року в ньому було створено монетний двір, де зберігали та карбували золоті й срібні монети, а згодом – і всі інші види монет; у 1381 Тауер став фортецею, що захистила Лондон від повстанців тощо. До негативних подій Д. Стоу відносить переважно ув'язнення та страти, зокрема, короля Річарда II, королеви Анни Бoleйн, леді Кетрін Говард (дружини короля Генріха VII), Саймона Садбері, архієпископа Кентерберійського, лорда-канцлера Роберта Гейлза, скарбника Англії Вільяма Еплтона Фрієра, а також вбивства короля Генріха VI, Георга графа Кларенса та малолітнього короля Едварда V і його брата.⁷ Таке розмаїття подій і асоціацій

² Norden J. *Speculum Britanniae*. London, 1593.

URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A08306.0001.001?rgn=main;view=toc>.

³ Camden W. *Camden's Britannia newly translated into English*. London, 1695.

URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/B18452.0001.001?view=toc>.

⁴ Speed J. *An epitome of Mr. John Speed's theatre of the empire of Great Britain*. London, 1676. URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/a61047.0001.001/1:5?rgn=div1;view=toc>.

⁵ Stow J. *A Survey of London*. Oxford, 1603. URL: <https://www.british-history.ac.uk/no-series/survey-of-london-stow/1603>.

⁶ Ibid. Тут і далі переклад мій – О. С.

⁷ Ibid.

закладає неоднозначність у розуміння та розкодовування символічного шару значень, що пов'язані з Тауером.

Наприкінці свого опису Д. Стоу підсумовує, що попри всі негативні події, які трапилися у Тауері, у нього було й багато позитивних функцій, першою з яких він називає захист Лондона від нападників: *«Ось так багато подій там сталося: а тепер підведемо підсумок. Ця вежа є Цитаделлю для захисту й управління містом: королівське місце для зборів і укладення угод. В'язниця для найнебезпечніших злочинців: єдине місце карбування монет для всієї Англії в ці часи: склад зброї для військових частин: скарбниця прикрас і дорогоцінних каменів корони, а також місце зберігання більшості архівів Королівського суду у Вестмінстері»*.⁸

Тауер неодноразово згадується і у художніх творах англійських ренесансних авторів, зокрема, у творах В. Шекспіра. Для нього, як і для всього англійського народу, Тауер насамперед асоціюється із спогадами про злочини правителів країни. Згідно з тюдорівським міфом, що закріпився у свідомості ренесансних англійців завдяки хронікам Полідора Вергілія, Рафаеля Голіншеда і Томаса Мора, саме тут за наказом Річарда III було вбито його брата Георга Кларенса і племінників – юних принців, які мали більше прав на престол, ніж Річард Глостер. Достеменно відомо, що у Тауері перебували в очікуванні страти такі відомі публічні особи, як Томас Мор, королева Анні Болейн (друга дружина Генріха VIII і матір королеви Єлизавети I), Волтер Релі (мореплавець, філософ, письменник).

Окрім того, Тауер зіграв важливу роль і у житті самого В. Шекспіра. Там протягом 1601–1603 років відбував покарання його покровитель – третій граф Саутгемптон, Генрі Різлі, якого було ув'язнено за участь у заколоті графа Ессекса.⁹ Саме він був адресатом шекспірівських поем «Венера і Адоніс» (1593) та «Лукреція» (1594), а також, згідно з дослідницькою гіпотезою прихильників «автобіографічного» підходу, адресатом шекспірівського Сонетарію та прототипом Білявого Юнака, до якого звернені перші 126 сонетів. Вважається, що саме з ув'язненням графа Саутгемптона та його звільненням у квітні 1603 року із Тауера пов'язаний переломний період у творчості

⁸ Ibid.

⁹ Akrigg G. P. V. Shakespeare and the Earl of Southampton. London, 1968. P. 130–131.

III. Шекспірівський дискурс

В. Шекспіра.¹⁰ Зважаючи на це, можна зробити висновок, що граф Саутгемптон був достатньо значущою людиною у житті Барда, і це не могло не вплинути на формування образу Тауера у його художній спадщині.

Як місце дії Тауер у Шекспіра фігурує у «Генріху VI» (1590–1591) та «Річарді III» (1592). Окрім того, він згадується в історичних хроніках «Річард II» (1595) та «Генріх VIII» (1612).

У хроніці «Генріх VI» (у трьох частинах) В. Шекспір створює двоякий образ Тауера: він постає одночасно і як фортеця, і як тюрма. У першій та другій частинах неодноразово згадується, що у Тауері зберігається зброя та припаси, що необхідні англійській армії для ведення війни та оборони від заколотників:

Глостер:

*До Тауера я мерщій поїду,
Огляну артилерію, запаси.
Тоді малого принца короную.*¹¹

Під час сварки герцога Глостерського з єпископом Вінчестерським Тауер також згадується як фортеця, захопивши яку можна оволодіти британською короною, тобто Тауер показано як місце зосередження військової сили та могутності:

Глостер:

*Цей Бофорт вже ні бога не шанує,
Ні короля! Він Тауер загарбав!*

Єпископ:

*Оцей ось Глостер – ворог громадянству.
Він сіє чвару, зневажає мир,
Податками гаман свій напихає,
А віру в порох затоптати хоче.
Бо ж він протектор королівства, бачте!
Надумав зброю з Тауера взяти,
Аби собі корону захопити.*¹²

Таким чином, Тауер набуває певних символічних конотацій, постаючи осередком потужної військової сили, опорою влади.

У другій частині цієї хроніки Тауер також зображений не лише як місце зберігання припасів, а і як фортеця, яка має певне

¹⁰ Ibid. Р. 134.

¹¹ Шекспір В. Генріх VI. Частина 1 / пер. І. Драч. Шекспір В. Твори в шести томах. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 51.

¹² Там само. С. 58.

стратегічне значення під час ведення війни, в ній розміщуються військові резерви та вона виступає форпостом військової оборони, оскільки її неодноразово намагаються захопити:

Скеле:

Ну що? Убили Кедра?

1-й городянин:

Ні, мілорде; напевне, його й не вб'ють. Вони вже захопили міст і розправляються з усіма, хто чинить опір. Лорд-мер благає вашу честь прислати йому підкріплення з Тауера, щоб захистити місто від бунтівників.

Скеле:

Загін лиш невеликий дати можу,

Адже й мене тривожать бунтарі:

Вже пробували Тауер узяти.

Ідіть до Смітфілда й людей зберіть;

Туди пришло я Метью Гофа. Бийтесь

*За короля, країну і життя!*¹³

Однак, із розгортанням подій конотація образу Тауера змінюється, тож у третій частині цієї хроніки він постає уже як місце незаконного ув'язнення та вбивства. Саме тут тримають зрадженого прибічниками короля Генріха VI, і саме сюди прямує Річард Глостер (майбутній Річард III), щоб вбити його:

Едвард:

Де Річард?

Кларенс:

До Тауера в Лондон поспішив —

*Вечерю там криваву учинити.*¹⁴

Побачивши Річарда в Тауері, король Генріх розуміє, що саме тут відбудеться його вбивство, та передрікає, що пережиті ним під час ув'язнення страхи й провидіння, будуть виправдані:

Щоб за твоє зухвальство перше вбили

Тебе — то сина ти б мого не вбив.

Я провіщаю: тисячі людей,

Що й крихти страху оцього не мають,

Дідів багато і невіттих вдов,

Сиріт з очима, сповненими сліз,

Батьків, що залишились без дітей,

¹³ Шекспір В. Генріх VI. Частина 2 / пер. В. Гуменюк. *Шекспір В. Твори в шести томах.* Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 201.

¹⁴ Шекспір В. Генріх VI. Частина 3 / пер. В. Гуменюк. *Шекспір В. Твори в шести томах.* Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 309.

III. Шекспірівський дискурс

*Дітей, що рано втратили батьків,
Той час, коли родивсь ти, прокленуть.*¹⁵

У цій сцені В. Шекспір вдається до підсилення негативного емоційного забарвлення Тауера шляхом залучення провіденційних мотивів та вкладає у промову короля Генріха апеляцію до страшних прикмет, які свого часу були необачно проігноровані:

*Як ти родився, квилла сова,
Стогнав зловісно пугач, вили пси,
Троцив дерева лютий буревій,
На комин чорний ворон прилетів,
Сорок безладний скрекіт не вгавав.
Більш, як належить, настраждалась мати,
Але не сподівалась привести
Такий розлізлий та бридкий клубок,
На плід ставного дерева не схожий.
З зубами народився ти – прикмета,
Що ти кусатися прийшов у світ.
Якщо лиш правда, що почув я це,
Родився ти ...*¹⁶

Сцена жорстокого вбивства також відбувається у стінах Тауера і, помираючи, король Генріх наголошує, що Річардом буде полито ще багато крові, зокрема, і у Тауері:

Глостер:

*Наслухавсь я. Навік, віщує, змовкни.
(Заколює його)
Між іншим, це мені судилось теж.*

Генріх:

*Атож – і потім ще багато вбивств.
О господи, прости – його й мене.*¹⁷

Найбільш повним та яскравим є образ Тауера, який В. Шекспір створює у історичній хроніці «Життя і смерть короля Річарда III». Саме у цьому творі драматург актуалізує найбільш жорстокі та страшні конотації, уже у першому акті п'єси описуючи сцену вбивства герцога Кларенса, якого Річард сам ув'язнив, навіявши королю загрозу від Кларенса, а потім ще й підіслав до нього вбивць:

Кларенс:

¹⁵ Там само. С. 310.

¹⁶ Там само. С. 310.

¹⁷ Там само. С. 310–311.

*Як темно, як жахливо ти говориш,
Грозиш очима. І чому ти зблід?
Хто вас послав? Чого сюди прийшли ви?*

Обидва вбивці:

Щоб... щоб... щоб...

Кларенс:

Щоб мене убить?

Обидва вбивці:

Так, так.

Кларенс:

*Сказати це вам ледве стало духу,
Чи ж вистачить вам духу це зробити?
Чим, любі друзі, вас образив я?*

1-й убивця:

Не нас образили ви,— короля.

Кларенс:

Я швидко знову помирюся з ним.

2-й убивця:

Ні, лорде, ні. Готуйтеся до смерті.¹⁸

Тут також актуалізується відомий релігійний символічний аспект: після злочину один із вбивць нарікає, що йому хотілося б вимити руки, як це колись зробив Пілат. Таким чином драматург вчергове підкреслює, що герцог Кларенс був невинний, та прирівнює його вбивство до страти Ісуса, підсилюючи негативне емоційне забарвлення як самої цієї сцени, так і локації загалом:

1-й убивця:

(убиваючи Кларенса)

*От так, от так! А як цього не досить,
В мальвазії вас зараз утоплю.
(Виходить з трупом)*

2-й убивця:

Яке криваве, одчайдушне діло!

Я, як Пілат, омити хотів би руки

Від оцього проклятого убивства».¹⁹

До Тауера з оманливо добрими намірами відсилає Річард і двох дітей короля Едуарда, своїх племінників, які, передчуваючи лихо, виказують своє занепокоєння та страх перед тимчасовим

¹⁸ Шекспір В. Життя і смерть короля Річарда III / пер. Б. Тен. Шекспір В. Твори в шести томах. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 100–101.

¹⁹ Там само. С. 106.

III. Шекспірівський дискурс

місцем їх перебування. Принц Едуард Валлійський говорить, що не любить Тауер та не хоче там перебувати:

Глостер:

*Де ви самі захочете, мій любий!
Та радив би високості я вашій
У Тауер – днів зо два відпочити.
Тим часом до вподоби вам оселю
Знайшли б вигідну й для здоров'я кращу.*

Принц:

*Я Тауера зовсім не люблю».*²⁰

Натомість Принц Річард відкрито виказує страх перед Тауером, говорить, що не зможе заснути, оскільки там було вбито його дядька герцога Кларенса:

Глостер:

*(до принца Уельського)
Чи зболить ваша милість далі йти?
А я і брат мій добрий Бекінгем
Матусю вашу підемо просити,
Щоб в Тауер прийшла вітати вас.*

Герцог: Як? Підете ви в Тауер, владарю?

Принц: Вважає це потрібним лорд-протектор.

Герцог: Я в Тауері не засну спокійно.

Глостер: Чого ж боятись вам?

Герцог: Страшної дядька Кларенса примари.

*Він вбитий там, – казала нам бабуня.*²¹

Принц Едвард розуміє, що боятися варто не мертвих, а живих, однак зрештою діти погоджуються піти до Тауера, передчуваючи лихо, яке нерозривно пов'язане з цим місцем:

Принц:

Дядьків я мертвих не боюсь.

Глостер:

Але й живих так само, сподіваюсь?

Принц:

Покиль живі вони – чого ж боятись!

(До герцога Йоркського)

Ходім, мілорде.

З думкою про них

*І з тягарем на серці йду я в Тауер.*²²

²⁰ Там само. С. 134–135.

²¹ Там само. С. 140.

Саме до Тауера надсилає Річард III людину, що погодилася виконати його злочинний наказ, таким чином справджуючи лихі передчуття племінників:

Річард:

Ти друга зважишся мого убити?

Тіррел:

Готов, та краще – двох би ворогів.

Річард:

То й добре. Є два люті вороги;

Нема від них ні сну, ні супокою.

То ж, Тірреле, візьмися ти за них –

*За тих байстрят, що в Тауері нині.*²³

Тауер стає місцем страшного злочину – дітовбивства та водночас і могилою для маленьких принців:

Річард:

А, любий Тіррел! Ощасливиши вістю?

Тіррел:

Якщо дорученого виконання

Вас щасливить, то щасливі будьте,-

Я все зробив.

Річард:

Ти бачив їхні трупи?

Тіррел:

Так, бачив.

Річард:

І зарив їх, славний Тіррел?

Тіррел:

Священик Тауера поховав їх,

А де, сказати правду, я не знаю.

Річард:

Приходь же, Тірреле, деś по вечері,

*Про їхню смерть докладніше розкажеш.*²⁴

Важливим є той факт, що в історичній хроніці «Життя і смерть короля Річарда III» Шекспір до певної міри одухотворяє Тауер та описує сцену, у якій королева Єлизавета благає його, наче людину, пожаліти своїх дітей: якщо у людей, що засудили

²² Там само.

²³ Там само. С. 186.

²⁴ Там само. С. 191–192.

III. Шекспірівський дискурс

їх на смерть, немає жалю, то хай хоч старе каміння зжалиться над принцями:

Єлизавета:

*Заждіть, ще раз на Тауер погляньмо.
Каміння давнє, пожалій маляток,
Що задрість у твоїх сховала мурах!
Тверда колиско для діток маленьких,
Товаришу хмурний, сувора нянько,-
Май ласку до діток моїх безвинних!
Безумний біль від стін несуч камінних!*²⁵

Зауважимо, що персоніфікація та антропоморфізація відігравали суттєву роль при структуруванні лондонського тексту доби Ренесансу. Одним із найбільш поширених тогочасних засобів було надання місту людських рис з метою зробити його більш наближеним до реципієнта. Здебільшого ренесансні автори, слідуючи традиції, представляли Лондон як уособлення жіночого начала. Така «гендерна парадигма»²⁶ домінувала в багатьох текстах часів Тюдорів і Стюартів та нерідко мала під собою ідеологічні імплікації і пояснювалася «тенденцією узгодити факти міської культури із законами природи».²⁷ Новаторським у творчому підході В. Шекспіра є те, що він звертається не до персоніфікації міста в цілому, а вдається до антропоморфізації окремої локації – Тауера, у такий спосіб збагачуючи та насичуючи лондонський текст додатковими сенсами.

У п'єсі «Генріх VIII» Тауер постає місцем ув'язнення, де герцог Бекінгемський, граф Герфордський, граф Стеффордський і граф Нортемптонський, яких король підозрює у державній зраді, очікують на вирок. При цьому герцог Бекінгемський таке ув'язнення сприймає як прямий шлях до загибелі, він не бачить сенсу виправдовуватися чи доводити свою невинність та покладається лише на волю Бога:

Бекінгем: *От я й в сильці!*

І пропаду, як щур під ковпаком...

Брандон: *Шкода мені, що мушу бути свідком
Того, як вам свободу відбирають...*

²⁵ Там само. С. 181–182.

²⁶ Manley L. Literature and Culture in Early Modern London. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. P. 154.

²⁷ Ibid.

*Така найвища воля короля —
Вас відвести у Тауер.*

Бекінгем: *Дарма*

Твердити про невинність: все одно

Що найчистіше, брудом обілляють.

*Хай буде воля господа в усьому!*²⁸

Його підтримує і лорд Абергені, наголошуючи, що єдиним виходом є підкорення волі короля та надія на Бога:

Ну, друже Абергені, прощавай!

Брандон: *Ні, з вами він іде.*

(До Абергені)

Король звелів

Вас відвести у Тауер, а там

Дізнаєтесь, що з вами буде далі.

Абергені: *Услід за герцогом, я віддаюся*

*На волю бога й милість короля.*²⁹

Таке ставлення персонажів до ув'язнення в Тауері можна трактувати як намір автора нагадати про королівське свавілля та злочини, які там відбувалися, а також підкреслити негативні конотації, пов'язані із цією локацією.

Окремо варто зазначити, що у п'єсі «Генріх VIII» Тауер також виступає тим місцем, де члени королівської родини та вельможні особи втрачають свій особливий статус: лише після потрапляння туди на них може накладатися певна відповідальність. Так, приміром, висуваючи звинувачення архієпископу Кентерберійському Кранмеру, єпископ Вінчестерський Гардинер наголошує, що Кранмер має бути відправлений до Тауера, оскільки через свій статус члена королівської ради не може бути засудженим. У Тауері ж він матиме статус пересічного громадянина та буде підкорюватися загальним законам:

Кранмер:

... Я

Прохав би ваші світлості усіх

Позивачів моїх — хто б то не був —

Звести отут лице в лице зі мною:

Нехай оскаржують відкрито.

²⁸ Шекспір В. Генріх VIII / пер. М. Габлевич. *Шекспір В. Твори в шести томах.* Київ : Дніпро, 1986. Т.6. С. 448.

²⁹ Там само. С. С. 448.

III. Шекспірівський дискурс

Сеффолк:

*Ні,
Це неможливо, лорде мій, – ви радник,
І, як такого, вас ніхто не сміє
Оскаржити.*

Гардінер:

*Оскільки є у нас
І більш важливі справи, то з цією
Покінчимо. Коротше: їх величність
Звелів, а ми погодились, щоб вас
Для кращого ведіння судочинства
До Тауера звідси відвести.
Де ви, вже як звичайний чоловік,
Побачите, що не один посміє
Відверто вас оскаржити, – боюсь,
їх більше, ніж могли б ви припускати.³⁰*

Подібну тезу виголошує й сам король Генріх VIII, відсилаючи Кранмера до Тауера. На думку короля, проти архієпископа Кентерберійського й брата короля ніхто не наважиться свідчити, а проти пересічного громадянина, ув'язненого у Тауері, свідків знайдеться більше:

Генріх:

*... треба вам
Озброїтьесь терпінням і спокійно
Переселитесь в Тауер: ви – брат наш,
Ми змушені зробити так, інакше
Ніхто не піде свідком проти вас.³¹*

Цікаво, що Генріх VIII при цьому не надає Тауеру негативного емоційного забарвлення: він називає його новим тимчасовим «домом» для свого брата, задіюючи позитивні асоціації із відчуттям захищеності та зручним простором, і вбачає необхідність переміщення Кранмера до Тауера насамперед заради того, щоб провести справедливий суд. Отже зі слів короля, Тауер постає місцем, де всі люди рівні перед законом, та символом справедливого судочинства. Натомість, сам архієпископ Кентерберійський перебування у Тауері вважає серйозним випробуванням для свого духу та способом очищення, а Тауер бачиться йому як певне Чистилище на землі:

³⁰ Там само. С. 527.

³¹ Там само. С. 521.

Кранмер:

(падає на коліна)

Уклінно вдячний панові моєму

І тішуся нагоді перейти

Крізь добре сито, що зерно в мені

Відділить від половини: я-бо знаю –

Нікого так наклепники не гудять,

Як, безталанного, мене.³²

Отже, у цій п'єсі В. Шекспір залучає релігійні імплікації та вдається до сакралізації простору Тауера заради посилення драматичної напруги і надання додаткового значення зображуваним подіям. При цьому Тауер постає як місце не тільки фізичного, але й духовного випробування. Крім того, за допомогою сакралізації увага акцентується на темах правосуддя і покаяння, а сама локація наповнюється новим змістом, перетворюючись на потужний символічний елемент лондонського тексту.

Попри те, що В. Шекспір переважно зображав Тауер як місце, де панує жорстокість і смерть, можна прослідкувати і намагання автора зберегти історичне підґрунтя. Так, приміром, в історичній хроніці «Річард II» Тауер не має різко негативних конотацій, оскільки, згідно з історичними відомостями, на початку правління короля Річарда II він був ще фортецею, а не в'язницею, тобто переховування в ньому було цілком безпечним. Зважаючи на це, зрозумілою стає як поведінка герцога Болінгброка, який не називає перебування Річарда II у Тауері ув'язненням, так і поведінка самого короля, який не боїться цього місця та не думає, що воно принесе йому смерть:

Річард:

Є прохання, –

І я піду, не буду турбувати, –

Чи буде відповідь?

Болінгброк:

Кузене славний!

Річард:

«Кузене славний?» Більший став, ніж був!

Був королем я – лестили мені

Мої підданці; підданим я став,

Король мені тепер покірно лестить.

³² Там само.

III. Шекспірівський дискурс

Великий став – мені просить не треба.

Болінгброк:

А все ж просить.

Річард:

І ви дасте?

Болінгброк:

Аякже.

Річард:

Тоді дозвольте, я піду.

Болінгброк:

Куди?

Річард:

Куди накажете – геть з ваших віч.

Болінгброк:

До Тауеру проведіть його.

Річард:

Проводить в будь-яку ви ладні пору.

*Король вниз пада – ви рветесь вгору.*³³

Втім, попри те, що Тауер в ті часи ще не став місцем страшних злочинів і страт, драматург акцентує увагу на похмурому й непривабливому вигляді фортеці:

Король цим шляхом пройде аж туди,

Де Юлій Цезар звів на лихо вежу,

За ці ось грізні мури запроторив

*Мойого мужа гордий Болінгброк.*³⁴

Він знову вдається до часткової антропоморфізації, присвоюючи Тауеру фізичні особливості, які традиційно властиві людському тілу. Це дозволяє актуалізувати смисловий прошарок лондонського тексту, пов'язаний із персоніфікацією міста та сприйняттям локусу як живої істоти, що за аналогією із людиною має власне «тіло».

Отже, художній образ Тауера, який фігурує в історичних хроніках В. Шекспіра, виростає із загальної культурно-історичної спадщини та особистого досвіду автора. Оскільки для ренесансного драматурга і його сучасників Тауер був перш за все в'язницею та місцем страт, то відповідними є і конотації художнього образу у згаданих п'єсах. Тауер в них здебільшого

³³ Шекспір В. Річард II / пер. В. Струтинського. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1985. Т. 3. С. 143.

³⁴ Там само. С. 144.

постає як похмуре, негативно марковане місце, пов'язане насамперед із злочинними намірами, вбивствами та королівським свавіллям, що супроводжувалося ув'язненням політичних опонентів. Найбільш негативну конотацію Тауер має в історичній хроніці «Річард III» та у третій частині хроніки «Генріх VI». В історичних хроніках «Річард II» та «Генріх VIII», а також у першій і другій частинах «Генріха VI» негативна конотація (ув'язнення, страждання, смерть) поєднується із нейтральною (захищеність, очищення душі від гріхів тощо).

Різнопланова й багатовимірна візія Тауера у творчому доробку В. Шекспіра істотно впливає на структурування лондонського тексту. Завдяки внеску драматурга актуалізуються уже існуючі та утворюються нові смислові аспекти, які поглиблюють розуміння культурного й історичного значення Тауера для міста. В. Шекспір не тільки використовує Тауер як тло для своїх п'єс, але й перетворює його на динамічний простір, де переплітаються політичні інтриги, особисті трагедії та глибинні загальнолюдські проблеми. Його твори сприяють тому, що Тауер починає сприйматися не просто як історична будівля, а як метафора різних аспектів людського життя та суспільних відносин. Це сприяє формуванню складного і багатого лондонського тексту, де кожен елемент має багатозарове значення.

Отже, творчість В. Шекспіра відіграє ключову роль у створенні й розвитку літературного образу Лондона, збагачуючи його новими інтерпретаціями та розширюючи культурне значення міста у свідомості нації. Шекспірівське багатовимірне бачення Тауера сприяє тому, що він перетворюється на символічний об'єкт і стає одним із центральних елементів лондонського тексту, який відображає не лише історичні події, а й вічні теми людського буття.

Список літератури:

- Топоров В. М. Петербургский текст русской литературы : изб. труды. СПб : Искусство—СПб, 2003. 616с.
- Шекспір В. Генріх VI. Частина 1 / пер. І. Драч. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 44–128.
- Шекспір В. Генріх VI. Частина 2 / пер. В. Гуменюк. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 129–222.
- Шекспір В. Генріх VI. Частина 3 / пер. В. Гуменюк. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 223–313.

III. Шекспірівський дискурс

- Шекспір В. Генріх VIII / пер. М. Габлевич. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1986. Т. 6. С. 438–538.
- Шекспір В. Життя і смерть короля Річарда III / пер. Б. Тен. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1984. Т. 1. С. 3–248.
- Шекспір В. Річард II / пер. В. Струтинський. *Шекспір В. Твори в шести томах*. Київ : Дніпро, 1985. Т. 3. С. 82–161.
- Akrigg G. P. V. Shakespeare and the Earl of Southampton. London : Hamish Hamilton, 1968. 296 p.
- Camden W. Camden's Britannia newly translated into English. London, 1695.
URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/B18452.0001.001?view=toc>.
- Manley L. Literature and Culture in Early Modern London. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. P. 154.
- Norden J. Speculum Britanniae. London, 1593.
URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A08306.0001.001?rgn=main;view=toc>.
- Speed J. An epitome of Mr. John Speed's theatre of the empire of Great Britain. London, 1676.
URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/a61047.0001.001/1:5?rgn=div1;view=toc>.
- Stow J. A Survey of London. Oxford, 1603. URL: <https://www.british-history.ac.uk/no-series/survey-of-london-stow/1603>.

References:

- Toporov V. M. Peterburgskiy tekst russkoy literatury: izb. trudy. SPb. : Iskusstvo – Spb, 2003. 616 s.
- Shekspir V. Henrykh VI. Chastyna 1 / per. I. Drach. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1984. Т. 1. S. 44–128.
- Shekspir V. Henrykh VI. Chastyna 2 / per. V. Humeniuk. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1984. Т. 1. S. 129–222.
- Shekspir V. Henrykh VI. Chastyna 3 / per. V. Humeniuk. *Shekspir V. Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1984. Т. 1. S. 223–313.
- Shekspir V. Henrykh VIII / per. M. Hablevych. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1986. Т. 6. S. 438–538.
- Shekspir V. Zhyttia i smert korolia Richarda III / per. B. Ten. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1984. Т. 1. S. 3–248.
- Shekspir V. Richard II / per. V. Strutynskoho. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. Kyiv : Dnipro, 1985. Т. 3. S. 82–161.
- Akrigg G. P. V. Shakespeare and the Earl of Southampton. London : Hamish Hamilton, 1968. 296 p.
- Camden W. Camden's Britannia newly translated into English. London, 1695.
URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/B18452.0001.001?view=toc>.
- Manley L. Literature and Culture in Early Modern London. Cambridge : Cambridge University Press, 1997. P. 154.
- Norden J. Speculum Britanniae. London, 1593.
URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo2/A08306.0001.001?rgn=main;view=toc>.
- Speed J. An epitome of Mr. John Speed's theatre of the empire of Great Britain. London, 1676.
URL: <https://quod.lib.umich.edu/e/eebo/a61047.0001.001/1:5?rgn=div1;view=toc>.
- Stow J. A Survey of London. Oxford, 1603. URL: <https://www.british-history.ac.uk/no-series/survey-of-london-stow/1603>.

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-9

УДК: 7.079.792.0

ORCID : orcid.org/0000-0002-8905-6769

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

Torkut Nataliya
(Zaporizhzhia)
Deineka Svitlana
(Kyiv)

“YES WE WILL”: The International Shakespeare Festival in Craiova as a powerful factor of cultural interaction

Торкут Н., Дейнека С. “YES WE WILL”: Міжнародний Шекспірівський фестиваль у Крайові як потужний чинник культурної взаємодії.

Стаття присвячена Міжнародному Шекспірівському фестивалю в Крайові, що розглядається як потужний інструмент формування спільноти, впливовий каталізатор творчих експериментів театральних митців і важливий чинник шекспірознавчого дискурсу.

Автори простежують історію ритуалізованих форм вшанування Шекспіра – від ювілею в Стретфордї, організованого Девідом Гарріком у 1769 році, – до започаткування традиції проведення Крайовського фестивалю, ініційованого видатним румунським актором Емілем Борогіною у 1994 році. Постає Шекспіра, що задає надвисоку планку художньої досконалості, постає також як універсальний інструмент зміцнення міжнародних контактів між театрами, культурними інституціями та шекспірознавцями з різних країн.

Фестиваль, що відбувся у Крайові 16–26 травня 2024 року, продемонстрував свій потужний вплив у різних сферах суспільного життя, а також здатність мистецьких культурних практик формувати міжнародні спільноти, об'єднані спільними цінностями та усвідомленням ролі мистецтва у протистоянні тоталітаризму, жорстокості та насильству.

У статті проаналізована структурна й організаційна модель Крайовського Шекспірівського фестивалю, який став впливовою мультимедійною культурною подією, що поєднує театральні вистави, вуличні святкування, урочисті церемонії та академічний дискурс. Ця модель виявила свою ефективність як у стимулюванні мистецьких експериментів, так і в переосмисленні міського простору, зміцненні міжнародних театральних зв'язків та просуванні культурної дипломатії. Крайовський Шекспірівський фестиваль продемонстрував сталі зацікавлення

III. Шекспірівський дискурс

творчістю Шекспіра в глобальному світі та спроможність театру бути впливовим агентом культурної спадкоємності й новаторства.

Ключові слова: Шекспір, Фестиваль, Крайова, розбудова спільноти, театральні вистави, академічний дискурс, міський простір, міждисциплінарний діалог, інтермедіальні студії, міжкультурний обмін.

The tradition of Shakespeare theatre festivals has a long and productive history. Its origins date back to the famous Shakespeare Jubilee, organised and held in Stratford-upon-Avon in September 1769 by the English director and actor David Garrick (1717–1779).¹ The well-known contemporary Shakespearean scholar Peter Holland, who considers this public event to be one of the landmark events associated with the commemoration of Shakespeare, suggests that the word ‘jubilee’ was chosen by David Garrick and the local authorities with a certain far-reaching goal.² By sacralising the figure of the world-famous playwright in this way, the festival organisers hoped to launch a pilgrimage to Stratford for his admirers, which to some extent was similar to the religious practice of pilgrimages to Rome. Such pilgrimages took place in the years of Jubilees proclaimed by the Christian church.³

The Stratford Jubilee of 1769 bore little resemblance to the festivals of later times: it included a festive procession of Shakespearean characters, which was cancelled due to heavy rain, and did not include theatrical performances at all. Nevertheless, it was the solemn event that brought representatives of the cultural elite of the time from all over the world to the provincial town where William Shakespeare was born. The scale of the celebration and the focus of all its elements (the grand opening with shots from thirty cannons, church bells, a festive dinner, the unveiling of the monument, etc.) on the glorification of the genius playwright give reason to consider the anniversary a kind of harbinger of future festivals.

¹ David Garrick (1717–1779) became famous for his successful performance in the title role in Shakespeare's historical play *Richard III* (1741) as well as for his active work to honour the Bard himself and promote his creative legacy. For more information about this outstanding personality, see: Stochholm J. Garrick's Folly: The Shakespeare Jubilee of 1769 at Stratford and Drury Lane. New York : Barnes & Noble Inc., 1964; Tankard P. The Stratford Jubilee. *Facts and Inventions: Selections from the Journalism of James Boswell*. New Haven : Yale University Press, 2014. P. 17–34; Holland P. David Garrick: Saints, Temples and Jubilees. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 33. 2015. P. 1–18.

² Holland P. Op. cit.

³ This tradition was initiated by Pope Boniface VIII, who called the year 1300 the Jubilee year and proclaimed that anyone who made a pilgrimage to Rome during this year would be exempt from punishment for their sins.

The tradition of grand celebrations to commemorate the Bard was renewed in the early nineteenth century: in 1816, to honour the bicentenary of the playwright's death, soldiers of the local garrison staged an amateur performance of *Hamlet* in the Danish town of Helsingør (Elsinore), which later became an annual practice. At the beginning of the twentieth century, professional acting troupes began to come to the Danish Kronborg Castle to perform *Hamlet*, turning this iconic location into a Shakespeare festival.

In 1830, a group of enthusiasts, united in the so-called 'Mulberry Club', launched the annual April Shakespeare festivals, which were held until 1836. This cultural tradition was later picked up by Frank Benson (1858–1939), an actor and manager of the Lyceum Theatre in London, who organised twenty-eight spring and six summer Shakespeare festivals in Stratford between 1888 and 1919.

In 1893, the Bard's hometown revived the tradition of solemn parades, the first of which took place as part of the Shakespeare anniversary of 1769, initiated by David Garrick. Students of Stratford's Edward VI School marched through the streets of the city to the Holy Trinity Church and laid flowers on Shakespeare's grave. Nowadays, the tradition of crowded parades involving city residents and guests has become an essential element of the annual Shakespearean celebrations that take place in Stratford-upon-Avon in April.⁴

At the end of the nineteenth century, William Poel (1852–1934) founded the Elizabethan Stage Society (1895), whose activities inspired Angus L. Bowmer, an American actor, to found the Oregon Shakespeare Festival (1935). Today, the largest number of theatre festivals whose names include Shakespeare's name are held in the United States, confirming the words of the American philosopher Ralph Waldo Emerson, who called the English Renaissance genius 'the father of the American man'.⁵

As for the European continent, numerous countries including Great Britain (in cities such as London, York, Bath, Bristol, Cambridge, Liverpool, Stratford-upon-Avon, etc.), France (Nice), Germany (Neuss), Poland (Gdańsk), Spain (Barcelona), Italy (Verona), Czech Republic (Prague, Ostrava), Armenia (Yerevan),

⁴ For more information on Shakespeare's forms of commemoration, see: Торкут Н. М. Святування Шекспірівських днів у Стретфорд-на-Ейвоні: історія, традиція, сучасність. *Іноземна філологія. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка*. Вип. 1 (54). 2023. С. 46–58.

⁵ Emerson R. W. *Collected Works of Ralph Waldo Emerson* / Ed. R. E. Spiller and A. R. Ferguson.. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1971. Vol. 1. P. 66.

III. Шекспірівський дискурс

Denmark (Helsingør (Elsinore)), etc., have their own Shakespearean festivals. The popularity of Shakespeare Festivals all over the world is caused not only by the ability of Shakespeare's genius to serve as a *perpetuum mobile* of theatre experiments but by several benefits of urban festivals themselves. According to Faivre D'Arcier, these benefits include the following: a potential for the democratization of cultural participation, the forging of social connections and identities (e.g. neighbourhoods), economic opportunities, tourism and image enhancement, and unique artistic and cultural value.⁶

The International Shakespeare Festival in Craiova (Romania), founded thirty years ago, is rightly considered one of the most powerful in the world today – and currently the largest. It is this festival, which plays an extremely important role in theatre life and sets a high standard for the organisation of such cultural and artistic events, that we are focusing on in this article, which is relevant because of the need for analytical reflection and dissemination of the extremely valuable Craiova experience. For several years, Ukrainian Shakespeare scholars who had visited the CISF since 2010 discussed the possibility of creating a Shakespeare festival in Ukraine, and in 2024, this dream came true. The detailed description and analysis of the Romanian colleagues' achievements will be of use to develop the structural and organisational model of the Ukrainian Shakespeare Festival.

Shakespeare festivals have repeatedly attracted the attention of scholars, as evidenced by numerous works, including the collective monograph *Shakespeare on the European Festival Stages* edited by Nicoleta Cinpoș, Florence March and Paul Prescott,⁷ articles by Nicoleta Cinpoș,⁸ Janice Valls-Russell,⁹ Lawrence Guntner,¹⁰ Jacek Fabiszak, Marta Gibińska, Jan Grzanka, Wojciech Kieler, Anna Kowalcze-Pawlik, Ewa Nawrocka.¹¹ Nataliya Torkut,¹² Maiia

⁶ Faivre D'Arcier B. *The Future of European Festivals. Festivals in Focus* / Ed. D. Klaic. Budapest : Central European University Press, 2014. P. 114–116.

⁷ *Shakespeare on the European Festival Stages* / Eds. Cinpoș N., March F., Prescott P. London : Bloomsbury, 2022.

⁸ Cinpoș N. "So our virtues / Lie in the interpretation of the time": The Royal Shakespeare Company Rome Season (2017). *This Treasure of Theatre* / Eds. Marta Gibińska et al. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2020. P. 88–102.

⁹ Cinpoș N., Valls-Russell J. Prologue: Viewing and Reviewing "Planet Shakespeare" (Craiova, 23 April – 6 May 2018). *Cahiers Élisabéthains*. 2019. P. 51–55.

¹⁰ Cinpoș N., Guntner L., Valls-Russell J. Play Review: A Midsummer Night's Dream, an itinerant performance, directed by Philip Parr... *Cahiers Élisabéthains*. 2019. P. 94–96.

¹¹ Fabiszak J., Gibińska M., Grzanka J., Kieler W., Kowalcze-Pawlik A., Nawrocka E. *Reminiscencie Festiwalowe. 23 Festiwal Szekspirowski. T. 1. 2019.*

¹² Торкут Н. М. Шекспірівські театральні фестивалі в Європі: історія і сучасність. *Просценіум*. 2016. № 1–3(44–46). С. 80–85.

Harbuziuk, Oksana Sobol (in co-authorship with Nataliya Torkut),¹³ Daria Moskvitina¹⁴ and Bohdan Korneliuk (in co-authorship with Daria Moskvitina).¹⁵ In particular, these works, as well as the anniversary edition *Shakestivalling in Craiova* by Nicoleta Cinpoes and Sorin Cazacu,¹⁶ reflect the history of Shakespeare festivals in Europe.

This year's Shakespeare Festival in Craiova (16–26 May 2024) demonstrated the power of resonance in various spheres of public life and the ability of cultural and artistic projects to form international communities united by values and awareness of the role of art in opposing barbarism, aggression, and totalitarianism.

The aim of this article is to outline the structural and organisational model of the Shakespeare Festival and to identify those features of the Craiova Festival that determine its outstanding role in the modern world festival tradition, turning it into a powerful platform for cultural interaction. Being a contribution to the intermedial studies, this publication can be of interest for those who study theatrical representation of Shakespeare on the world stage, the history of the Festivals movement, and theatre practitioners.

The tradition of Shakespeare festivals in Craiova was initiated by Romanian actor Emil Boroghina back in 1994. Emil Boroghina, who is a famous Romanian actor, was the former manager of the “Marin Sorescu” National Theatre, Craiova, and founder of the Craiova International Shakespeare Festival. Thanks to his immense creative energy and enthusiasm, Emil Boroghina managed to unite the efforts of different structures, foundations, and sponsors in order to launch this huge cultural initiative. As Nicoleta Cinpoes and Sorin Cazacu mention, the Craiova festival can be seen “as a ‘vehicle for performance-based cultural expression, regeneration, and social inclusion’ (Johanson 2020:55) that has reconfigured, beneficially and at times somewhat disruptively, its urban home, the Romanian theatrical landscape and international Shakespeare production”.¹⁷

¹³ Torkut N., Harbuziuk M., Sobol O. Shakespeare Festivals as a Medium of Value. *Transfer of European Values in Ukrainian Education: Challenges and Frontiers*. Lviv–Toruń : Liha-Pres, 2021. P. 159–173; Люк М. На гостину до Шекспіра... в Румунію! (Нотатки з Шекспірівського фестивалю 2018 р. у м. Крайова, Румунія). *Просценіум*. 2018. Вип. 50–51. С. 53.

¹⁴ Москвітін Д. Шекспірівська столиця Східної Європи: Конференція Європейської асоціації дослідників Шекспіра у Гданську. *Ренесансні студії*. 2018. Вип. 29–30. С. 255–259.

¹⁵ Москвітін Д., Корнелюк Б. 9-й Міжнародний шекспірівський театральний фестиваль у м. Крайова. *Ренесансні студії*. 2015. Вип. 23–24. С. 297–305.

¹⁶ Cinpoes N., Cazacu S. *Shakestivalling in Craiova (1994–2024)*. Craiova : Editura UNIVERSITARIA, 2024.

¹⁷ Ibid. P. 9.

III. Шекспірівський дискурс

From the very beginning, the organisers (the “Marin Sorescu” National Theatre and the Shakespeare Theatre Foundation) clearly understood the significance of their project for the public life of the nation: after the fall of the Iron Curtain and the overthrow of the pro-Kremlin dictator Ceaușescu, Romania needed to understand its own history, and theatre was able to offer such an understanding, acting as a tool for healing collective trauma. The role of such type of cultural enterprises in the public space was emphasised by Chalcraft and Magaudda who claimed that ‘festivals can be seen and analysed as terrains where different cultural, aesthetic and political patterns and values temporarily converge and clash, constantly creating, stabilizing and redefining the setting of festival interaction’.¹⁸ The choice of Shakespeare as a key figure was not accidental: it is noted in the programme of the First International Shakespeare Festival in Craiova that “as actors test their mettle by doing Shakespeare, so do theatres.”¹⁹

As history has demonstrated, the Craiova Festival not only successfully fulfilled its own functions, stimulating the development of theatre and popularising Shakespeare's work in Romania, but also contributed to strengthening international contacts between theatres, cultural institutions, and Shakespearean communities from different countries. The first 1994 festival opened with Cheek by Jowl's *As You Like It*, then it was followed by five Romanian productions. Also among the organisers, there were the Romanian Ministry of Culture, the British Council, the Romanian-British Cultural Programme NOROC as well as regional and local sponsors.²⁰ In 1997 apart from Romanian theatres, there were also plays from Yugoslavia, Slovenia, Moldova, alongside with some cinema adaptations from France. As for the international support, it was from the French Cultural Service and Alliance Française in Romania (alongside regional and local support). Subsequent festivals have been marked by the presence of an increasing number of foreign theatre companies, famous actors and directors, and in 2006 the UNESCO Chair of the International Theatre Institute organised the training workshops for the theatre students from all around the world.²¹

¹⁸ Chalcraft J., Magaudda P. “Space is the Place”: The Global Localities of the Sónar and WOMAD Music Festivals. *Festivals and the Cultural Public Sphere* / Eds. L. Giorgi, M. Sassatelli and G. Delanty. Abingdon : Routledge, 2011. P. 174.

¹⁹ Craiova International Shakespeare Festival Programme, 1994. P. 6.

²⁰ Cinpoș N., Cazacu S. P. 15.

²¹ Ibid. P. 21.

This expansion of the festival's geography created a fertile ground for mutual enrichment of the theatrical experience for representatives of different national traditions, for expanding the area of mutually beneficial creative dialogue, and helped to create an environment in which young theatre practitioners could join the world's artistic trends and gain new knowledge. This turned the festival venues of Craiova into a propitious space for creative experiments, for exploring new methods, and for incubating fresh ideas.

The CISF had a significant impact on re-imagining the urban space. It mobilized the city authorities and sponsors to improve the infrastructure of the existing Craiova's theatres and create several theatrical spots, and specially designed performance sites where Shakespeare's plays were staged. The changes that have been taking place in Craiova since the establishment of the Shakespeare Festival tradition prove Marjana Johansson's observation that "Festivals have undoubtedly come to occupy significant positions in national, regional and local cultural policy and promotion strategies..."²² The fact that this Shakespeare Festival was launched not in Bucharest, the capital of Romania, but in a provincial town in the South-West of the country was quite symptomatic. Nicoleta Cinpoes and Sorin Cazacu claim that "Its location outside Bucharest was crucial to earning the 'province' cultural capital by devolving arts funding away from the capital and encouraging more investment in theatres across the country".²³ Although Craiova did not have such a locational (spatial) correlation with the Bard's creative work as Stratford-upon-Avon, Verona, or Helsingør, the festival made it a kind of Shakespearean landmark for Romania. This set an example for non-capital cities in other countries: for example, in Ukraine, the first Shakespeare festival was held on 17-23 June 2024 in Ivano-Frankivsk, a picturesque Carpathian city on the banks of the Bystrytsia River.

Another feature of the CISF, which testifies to its high socio-cultural significance, is its ability to perform the community-making function. In this context, it is worth quoting a keen metaphorical observation of Rosabeth Moss Kanter, who states that "Communities need both magnets and glue. They must have magnets that attract a flow of external resources – new people or companies – to expand skills, broaden horizons, and hold up a comparative mirror against

²² Johansson M. City Festivals and Festival Cities. *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals* / Ed. Knowles R. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. P. 55.

²³ Cinpoes N., Cazacu S. P. 20.

III. Шекспірівський дискурс

world standards. The flow might involve customers, outside investors, foreign companies, students, or business travellers. Communities also need social glue – a way to bring people together to define the common good, create joint plans, and identify strategies that benefit a wide range of people and organizations’ and in the case of festivals, the ‘glue’ are leaders whose festival spirit and experience brings people together to strategize and devise joint plans that effect social cohesion”.²⁴ Commenting on Rosabeth Moss Kanter’s brilliant metaphor, Nicoleta Cinpoș argues that “For many theatre critics and festival consumers, the Craiova National was *‘the magnet’* and Emil Boroghină *‘the glue’*; together, they ensured the entity and community of the Shakespeare Festival as a cultural act no longer viewed as local but as national”.²⁵

In 2024, the Craiova Festival celebrated its 30-th anniversary, gathering both those who were standing at its roots, participating in its preceding activities, and newcomers. This year's Festival was organised by the Shakespeare Theatre Foundation (Craiova), the “Marin Sorescu” National Theatre (Craiova), and the ‘I. L. Caragiale’ National University of Theatre and Film (Bucharest).

Similarly to previous years, the festival brought together cultural figures (theatre representatives, musicians, artists, fashion designers, writers) and experts in Shakespearean studies and theatre criticism, making it an outstanding event for theatre lovers and admirers of William Shakespeare’s work.

One of the distinctive features of the Craiova Shakespeare Festival is that since 2010 its programme has included not only productions, concerts, street performances, and exhibitions, but also a surprisingly powerful and multidisciplinary academic component. Initiated by Nicoleta Cinpoș, it gained ESRA status immediately as the key event and best forum for developing performance criticism practices in Shakespeare studies and beyond. Renamed the ESRA Shakespeare in Performance Seminar as a permanent event at the CISF, the series of scientific and educational events of the festival aims to create an academic environment in which the dialogue between theatre practitioners who interpret Shakespeare on stage and

²⁴ Cited by Cinpoș N., Cazacu S. P. 20–21.

²⁵ Ibid. P. 21. For more information, see: Kanter R. M. Thriving Locally in the Global Economy. *Harvard Business Review*. 2003. Vol. 81. P. 127.

those who work with his texts as researchers or translators opens up new horizons of understanding the depths of Shakespeare's word.²⁶

Cinpoș and Cazacu argue at length that "The Festival has been the partner, home, laboratory, inspiration, collaborator and champion of performance criticism research in and as practice: a place where academics have enjoyed international dialogue not only with one another but with the theatre artists who have made illuminating guest appearances at seminars the day after the performances under consideration. This unique working mode, taking place at the heart of a festival which cherishes the play as book as the play as performance, has stimulated cutting-edge work on Shakespeare staged and adapted, translated and taught".²⁷

The opening ceremony of this year's festival took place in the foyer of the "Marin Sorescu" National Theatre on 16 May 2024, where four thematic exhibitions were presented to the audience. The photography exhibition "International Shakespeare Festival at 30 Years Old" highlighted the most crucial events in the history of this landmark event not only for Romania but also for the world cultural community. Two book expositions "Shakespeare and the European Canon. National Geniuses, Universal Geniuses" and "Craiova International Shakespeare Festival and Its Books" were aimed at demonstrating how extensive the library of world classics is in foreign language translations, including Romanian, what place the English Renaissance playwright occupies among the classics of world literature and what role he plays as a central figure in the festival movement. The exhibition of Elizabethan costumes invited participants and guests of the Festival to the magnificent world of Renaissance theatre and showed them the scenery, decor, and props created by means of innovative technologies.

The Festival programme included four components: theatre performances, academic events, fringe activities and ceremonies. Each of the components was an important constituent and an organic part of the whole concept, making it possible to fulfil the various functions of the Festival under the banner of the 2024 edition: Communities create festivals.

²⁶ For more information see: Торкут Н., Дейнека С. Міжнародний шекспірівський фестиваль у Румунії. *Слово і час*. 2024. Вип. 4. С. 118–119. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/242/full%20issue_4.

²⁷ Cinpoș N., Cazacu S. P. 46.

III. Шекспірівський дискурс

The theatrical component of the festival began with *The Tempest*, directed by Robert Wilson (Ivan Vazov National Theatre, Bulgaria), which created a unique atmosphere of festive theatricality. In total, over 180 theatre productions, concerts, street performances, etc. were staged during the festival. For 10 days, theatres from Argentina, Bulgaria, Canada, Hong Kong, France, Georgia, Germany, Italy, Japan, Mexico, Moldova, Poland, Romania, South Africa, Spain, Sweden, Ukraine, and the United Kingdom performed on the theatre stages of Craiova.

Among the guests were both world-famous directors with their performances and young creators of theatrical productions of Shakespeare's works. *Tempest Project* (directed by Peter Brook and completed by Marie-Hélène Estienne, France), *Short Shakespeare – As You Like It*, *Short Shakespeare – Twelfth Night* and *Short Shakespeare – Macbeth* (directed by Philip Parr, UK), *Hamlet* (directed by Declan Donnellan, UK), *A Midsummer Night's Dream* (directed by Kelly Hunter, UK), *Hamlet, The Dance of The Melancholic* (directed by Jesús Herrera, Spain) and *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (directed by Robert Lepage, Canada) made an incredibly powerful impression on the audience.

With great interest and sincere enthusiasm, the audience greeted the play *Romeo and Juliet. Drame per musica* by the outstanding Ukrainian director Rostyslav Derzhypilskyi, presented by the Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Ivano-Frankivsk. The post-apocalyptic production by the Frankivsk team was surprisingly original in its concept of stage space – site specific to their home city. As Nicoleta Cinpoș remarked in the discussion after the production on 26 May 2024, recasting the space completely (taking the auditorium seats out and turning the space into a cavernous underworld for the promenade first half then restricting their mobility by seating them on the stage proper), it managed innovatively given that they were confined to the traditional Italian Box space in Casa de Cultura a Studentilor. It drew the audience into a whirlwind of dramatic events that unfolded against the symbolic backdrop of Hell (Part 1) and Purgatory (Part 2) and ended with a tragic realisation of collective guilt for the ruined lives of young lovers.²⁸

²⁸ For more information about this performance, see: Torkut N., Shchukina Y. *Romeo and Juliet. Drame per musica* dir. by The Ivan Franko National Academic Drama Theater in Ivano-Frankivsk (review). *Shakespeare Bulletin*. 2024. Vol. 42. No. 4, P. 534–538.

Thus, the theatrical masterpieces gave the audience immense aesthetic pleasure and much food for thought. Kelly Hunter's production of *A Midsummer Night's Dream* was staged twice: first it was a usual performance, and next it was followed by a show for autistic people and their families, which was extremely heart-warming. During the festival, there were rather traditional, Shakespeare-based performances, such as *King Lear*, directed by Mihai Țărnă (Moldova), as well as the combination of Shakespeare's play with other authors, e.g. *Macbeth*, directed by Mihai Țărnă, includes some elements of Eugène Ionesco's *Macbett*. Various theatrical contexts were the source of intertextuality, which stimulated creative experiments.

Every day, the European Shakespeare Research Association (ESRA) Shakespeare in Performance seminar series conducted seminars and panel discussions to debate performances and present new research related to both the Bard's work and the festival. The following performances were discussed with particular interest: *Hamlet* (dir. Declan Donnellan, UK), *Richard II* (dir. Kochi Yamato, Japan), *Hamlet, The Dance of The Melancholic* (dir. Jesús Herrera, Spain) and *Romeo and Juliet. Drame per musica* (dir. Rostyslav Derzhypilskyi, Ukraine), as well as adaptations of the tragedies *Macbeth* and *King Lear* (dir. Mihai Țărnă, Moldova). The discussions were also attended by the creators of the plays, including director Mihai Țărnă (Moldova), director Kelly Hunter (UK), Jesús Herrera (Spain), and Rostyslav Derzhypilskyi (Ukraine). An important part of the festival was the solemn ceremonies, such as the awarding of honorary doctorate titles of the 'I. L. Caragiale' National University of Theatre and Film Bucharest to director Declan Donnellan and theatre designer Nick Ormerod, and to the veteran theatre critic John Elsom, and the awarding of honorary doctorate title of the University of Craiova to Professor Nicoleta Cinpoș.

It is impossible to overestimate Nicoleta Cinpoș's contribution to the organisation and conduct of the Festival and the European Shakespeare Festival Movement in general. Her considerable authority in Shakespearean scholarly circles and her profound knowledge of Shakespeare's works enabled the creation of a unique model of academic communication within the framework of the Craiova Shakespeare Festival. This model made it possible, during post-performance discussions, to integrate the insights of literary scholars, theatre theorists, and theatre practitioners from different

III. Шекспірівський дискурс

countries. In this context, an interdisciplinary lens for analysing Shakespearean productions was formed, which, on the one hand, fostered a mutually enriching exchange of experience across various dimensions (historical-literary, textual, theatre studies, aesthetic, socio-cultural, etc.), and on the other hand, promoted fruitful exchange between dramatists/theatre practitioners and literary academics. As a result of the long-lasting exchange and successful implementation of this model into the framework of the Craiova International Shakespeare Festival, the space of communication between representatives of academic Shakespeare studies and theatre practitioners has been significantly expanded since the seminar series' inception, in 2010. This, in turn has contributed to the loosening of disciplinary boundaries and to a deeper understanding of the cognitive potential of Shakespeare's plays, as well as the epistemological and aesthetic productivity of their theatrical representations.

The festival featured 18 presentations of books related to the Bard and his contemporaries, theatre performances and film adaptations, and various national experiences of Shakespearean festivals. On 17 May, the participants and guests of the festival were presented with a monograph-album (in separate volumes in Romanian and English) *Purcărete and Boroghină – National Theatre Craiova. Pilgrims in the Great Theatre of the World* by Ludmila Patlanjoglu. Also, there was a presentation of the book by Alexandru Olaru entitled *Shakespeare and Dramatic Psychiatry – 3rd edition* as well as the book *Furtuna/O Baro Brişind*, published by MJM. On 18 May, the festival guests got acquainted with the album by Mihaela Marin *Silviu Purcărete. Infinite Metamorphoses*, and on 19 May, all the present had the opportunity to learn more about the books *The Actor and the Space* by Declan Donnellan and *Hamlet – Theatrical Kaleidoscope* by Andy Lavender. On 20 May, the director of the National Museum of Romanian Literature, Ioan Cristescu, presented the book *George Banu. On Departure*.

On 21 May, a celebration was held to mark the publication of two books which are of significant value for both Shakespeare Festival movement and Inter-medial Shakespeare Studies. The bilingual edition *Shakestivalling in Craiova: 1994–2024* by Nicoleta Cinpoş and Sorin Cazacu highlights the distinctive development of the Shakespeare Festival in Craiova against the backdrop of pivotal events in national history of Romania, explores its conceptual foundations and its role in placing Craiova on the global

Shakespearean map. The book, which is richly illustrated with photographs, production stills, and performance posters, also includes testimonies from Shakespeare scholars who were invited to the festival over the years and shared their impressions.

The book *Shakespeare: the man who pays the rent* by Dame Judy Dench was presented to the festival audience by Sir Stanley Wells, one of the highest authorities in the world of Shakespeare studies and life-long friend of the actress. The book introduces the reader into the world of cinema and research, it helps to discover interesting facts that the actress, who played different roles in Shakespearean plays, generously shares with the reader. Among the speakers at this presentation moderated by Octavian Saiu were such famous Shakespeare scholars as Paul Edmondson, Michael Dobson, Nicoleta Cinpoș. The attendees watched a video message by Dame Judy Dench, a famous Shakespearean actress who has won the Oscar, the Tony and the Olivier awards. In the video she told the history of this book and discovered the secret of its title rooted in her family's context. Judy Dench has been playing roles of Shakespeare heroines for over seventy years, and thanks to his dramas she improved not only her professional skills but also financial status. Judy's husband, Michael Williams, who was also a famous actor, humorously called the Bard "the man who pays the rent". Thus, these very words show the respectful attitude of the actors towards the Renaissance playwright and the everlasting topicality of his works.

On 22 May, there were presentations of books devoted to particular works of Shakespeare by Adrian Papahagi, such as *Pericles*, *Cymbeline* and *The Tempest* (Part I), *Troilus and Cressida* and *Timon of Athens* (Part II), and *King John* and *Richard II* (Part III), as well as Shakespeare's *Sonnets* translated by Adrian Vasiliu. Another important presentation dealt with the books of translations of Shakespeare's contemporaries, in particular, Ben Johnson, Christopher Marlowe, Robert Greene and George Peel, and aroused great interest. On 23 May, the audience was presented with the books *Hamlet in the Imperative* by Oliver Py, *Shakespeare, Goldoni, Brecht* by Giorgio Strehler, and *Accompanying Richard III* by Mugur Arvunescu. On 24 May, the presentation of the original edition of *Shakespeare's Works in Braille*, which consists of *Romeo and Juliet*, *Hamlet* and *A Midsummer Night's Dream*, took place. This book was compiled and published with the direct participation of the Romanian Association of the Blind. On the same day, Stephen Greenblatt's book *Tyrant – Shakespeare on Politics*

III. Шекспірівський дискурс

was presented. On 25 May, there was a discussion of Corneliu Dumitriu's book *Shakespeare's Theatre* and Silviu Cristian Mirescu's photo album *With Emil Boroghina Strolling in Nicolae Romanescu Park*. On 26 May, there was a discussion of the books by Simona Hodos *Romano-Canadian Theatre. Cultural Exchanges, Management Strategies* and Cosmin Vasilescu's *Robert Lepage and the Theatre of Images. Needles and Opium*.

Thus, we can conclude that the presentations of the Shakespeare-centered books proved to be a significant component of the Festival structure. The range of printed materials was quite broad, including albums with visual and informative content, scholarly monographs by renowned researchers and theatre practitioners, as well as Renaissance studies. Notably, Romanian-English bilingual editions and works by Romanian Shakespeare scholars held an important place among the presented books, which demonstrates Romania's significant role in global Shakespeare studies and active intercultural dialogue. This component of Festival structure enlarges the general vision of Bard's universe and stimulates the Festival attendees' interest towards the published production of the Shakespeare industry.

The academic component of the festival also included lectures by renowned Shakespeare scholars. For example, Dr Christy Carson's lecture *The (Hi)Story of a Shakespeare Festival: Stratford, Ontario, 1953–2023* aroused great interest among the audience, and the lecture by Boika Sokolova, Kirilka Stavreva and Yavor Gardev on the stage history of *The Merchant of Venice* was the subject of a lively discussion. The organisational and global challenges of holding festivals were highlighted at a panel discussion *Festivals (and) Sustainability*, which was attended by, among others, the President of the European Shakespeare Festivals Network Foundation, director Philip Parr, Director of the Shakespeare Institute at the University of Birmingham, Professor Michael Dobson, director and artistic director of the Flute Theatre, Member of the Order of the British Empire, Kelly Hunter, as well as directors of other European Shakespeare Festivals with decades of experience – Vlad Dragulescu (Craiova), Joanna Sniezko Misterek (Gdansk) – as well as aspiring new festival managers – Mihai Țărnă (Moldova), Iryna Chuzhynova (Ukraine) and two representatives of the Spanish festival aiming to reopen after a 10-year gap (Barcelona). At this event, Deputy General Director and Artistic Director of the Ivan Franko National Academic Drama

Theatre in Ivano-Frankivsk, PhD in Art History Iryna Chuzhynova and Head of the Ukrainian Shakespeare Centre, Professor Nataliya Torkut expressed their gratitude to the world theatre and Shakespearean communities for supporting the first international Shakespeare festival in Ukraine, which was planned and then successfully held between 17–23 June 2024 in Ivano-Frankivsk.

The Ukrainian Shakespeare Festival (directed by Taras Shevchenko National Prize winner, People's Artist of Ukraine Rostyslav Derzhypilskyi, General Director and Artistic Director of the Ivan Franko National Academic Drama Theatre in Ivano-Frankivsk) was a large-scale cultural event, significant not only for Ukrainian theatre and Shakespearean studies, but also for our country as a whole, as it took place during a full-scale war.²⁹ Undoubtedly, this festival deserves a separate systematic study, both in Shakespearean and theatre studies.³⁰ For now, we would like to emphasise that the experience of the Shakespeare Festival in Craiova proved to be extremely valuable for the organisation of the festival in Ivano-Frankivsk. It is impossible to overestimate the role of foreign colleagues – Nicoleta Cinpoes, Michael Dobson, Philip Parr, Sorin Cazacu, Ema Vyroubalova, Anna Kowalcze-Pawlik and theatre groups from Italy, Moldova, Poland, who joined the organisation and delivery of the Ukrainian Shakespeare Festival.

Conclusion.

The Craiova Shakespeare Festival structural model, which includes theatre performances, fringe activities, solemn ceremonies, and an academic part, proved to be fruitful and promoted mutual enrichment and cultural dialogue between literary scholars and theatre practitioners from different countries. As there were more than 200 thousand visitors from 30 countries of the world, the role of the Festival organisational scheme turned crucial. The scheme aimed at and succeeded in attracting substantial investments from local and domestic enterprises, as well as significant financial support from global enterprises and international businesses, alongside the major investment from the local council (1

²⁹ For more information about the First Shakespeare Festival in Ukraine, see: Торкут Н., Дейнека С. Перший міжнародний шекспірівський фестиваль в Україні. *Слово і час*. 2024. Вип. 6. С. 117–118. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/244/pdf_6_24.

³⁰ Reviews of the theatre productions at the First Shakespeare Festival in Ukraine, see: Shakespeare Bulletin. 2024. Vol. 42. No. 4. URL: https://muse.jhu.edu/issue/53960/print#info_wrap. Also forthcoming is a full volume dedicated to Ukrainian Shakespeare which includes work on the history of Shakespeareana as well as contemporary practices – *Multicultural Shakespeare* special guest volume (2025) entitled *Shakespeare Shelter*, curated by Nicoleta Cinpoes and Imke Lichterfeld.

III. Шекспірівський дискурс

million euros). Involving all the theatre buildings and numerous scenes around the city enabled the Festival participants to perform different shows simultaneously at different venues, and gave the spectators space to choose from the wide variety of events to attend. Such a well-thought-out structural and organisational model, together with a meticulously planned framework, made it possible to fulfil the various functions of the Festival on the highest level. Apart from inspiring the theatrical progress in Romania, it promoted the enhancement of international connections between theatrical societies, global cultural organisations, and Shakespeare enthusiasts. The Festival has grown, over its 30 years of existence, to enable intensive mutual enrichment of the theatrical experience of representatives of different national traditions and brings together different cultural agents, such as theatre practitioners (directors, actors, musicians, artists, fashion designers etc), scholarly community (experts in Shakespearean and theatre studies, translators, University staff and students etc.), theatre critics and mass-media specialists (reporters, journalists, reviewers, media analysts etc.). It had a significant impact on the re-imagining of urban space, performed the community-making function, and became an outstanding event for theatre lovers and admirers of William Shakespeare from around the world.

Список літератури:

Ллюк М. На гостину до Шекспіра... в Румунію! (Нотатки з Шекспірівського фестивалю 2018 р. у м. Крайова, Румунія). *Просценіум*. 2018. Вип. 50–51. С. 48–53.

Москвітін Д. Шекспірівська столиця Східної Європи: Конференція Європейської асоціації дослідників Шекспіра у Гданську. *Ренесансні студії*. 2018. Вип. 29–30. С. 255–259.

Москвітін Д., Корнелюк Б. 9-й Міжнародний шекспірівський театральний фестиваль у м. Крайова. *Ренесансні студії*. 2015. Вип. 23–24. С. 297–305.

Торкут Н. М. Святкування Шекспірівських днів у Стретфорд-на-Ейвоні: історія, традиція, сучасність. *Іноземна філологія*. Вісник Київського національного університету імені Тараса Шевченка. Вип. 1 (54). 2023. С. 46–58.

Торкут Н. М. Шекспірівські театральні фестивалі в Європі: історія і сучасність. *Просценіум*. 2016. № 1–3(44–46). С. 80–85.

Торкут Н., Дейнека С. Міжнародний шекспірівський фестиваль у Румунії. *Слово і час*. 2024. Вип. 4. С. 118–119. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/242/full%20issue_4.

Торкут Н., Дейнека С. Перший міжнародний шекспірівський фестиваль в Україні. *Слово і час*. 2024. Вип. 6. С. 117–118. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/244/pdf_6_24.

Chalcraft J., Magaouda P. “Space is the Place”: The Global Localities of the Sónar and WOMAD Music Festivals. *Festivals and the Cultural Public Sphere* / Eds. L. Giorgi, M. Sassatelli and G. Delanty. Abingdon : Routledge, 2011. P. 173–189.

Cinpoes N. “So our virtues / Lie in the interpretation of the time”: The Royal Shakespeare Company Rome Season (2017). *This Treasure of Theatre* / Eds. Marta Gibińska et al. Gdańsk : Słowo/Obraz Terytoria, 2020. P. 88–102.

Cinpoes N., Cazacu S. Shakesvalling in Craiova (1994–2024). Craiova : Editura UNIVERSITARIA, 2024.

Cinpoes N., Guntner L., Valls-Russell J. Play Review: A Midsummer Night’s Dream, an itinerant performance, directed by Philip Parr... *Cahiers Élisabéthains*. 2019. P. 94–96.

Cinpoes N., Valls-Russell J. Prologue: Viewing and Reviewing “Planet Shakespeare” (Craiova, 23 April – 6 May 2018). *Cahiers Élisabéthains*. 2019. P. 51–55.

Craiova International Shakespeare Festival Programme, 1994.

Emerson R. W. Collected Works of Ralph Waldo Emerson / Ed. R. E. Spiller and A. R. Ferguson.. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1971. Vol. 1.

Fabiszak J., Gibińska M., Grzanka J., Kieler W., Kowalcze-Pawlik A., Nawrocka E. Reminescencje Festiwalowe. 23 Festiwal Szekspirowski. T. 1. 2019.

Faivre D’Arcier B. The Future of European Festivals. *Festivals in Focus* / Ed. D. Klaic. Budapest : Central European University Press, 2014. P. 114–116.

Holland P. David Garrick: Saints, Temples and Jubilees. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 33. 2015. P. 1–18.

Johansson M. City Festivals and Festival Cities. *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals* / Ed. Knowles R. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. P. 54–69.

Kanter R. M. Thriving Locally in the Global Economy. *Harvard Business Review*. 2003. Vol. 81. P. 119–127.

Shakespeare Bulletin. 2024. Vol. 42. No. 4.

URL: https://muse.jhu.edu/issue/53960/print#info_wrap.

Shakespeare on the European Festival Stages / Eds. Cinpoes N., March F., Prescott P. London : Bloomsbury, 2022.

Stochholm J. Garrick’s Folly: The Shakespeare Jubilee of 1769 at Stratford and Drury Lane. New York : Barnes & Noble Inc., 1964.

Tankard P. The Stratford Jubilee. *Facts and Inventions: Selections from the Journalism of James Boswell*. New Haven : Yale University Press, 2014. P. 17–34.

Torkut N., Harbuziuk M., Sobol O. Shakespeare Festivals as a Medium of Value. *Transfer of European Values in Ukrainian Education: Challenges and Frontiers*. Lviv–Toruń : Liha-Pres, 2021. P. 159–173.

Torkut N., Shchukina Y. Romeo and Juliet. Drama per musica dir. by The Ivan Franko National Academic Drama Theater in Ivano-Frankivsk (review). *Shakespeare Bulletin*. 2024. Vol. 42. No. 4. P. 534–538.

References

Iliuk M. Na hostynu do Shekspira ... v Rumunii! (Notatky z Shekspirivskoho festyvaliu 2018 r. u m. Kraiova, Rumuniia). *Prostsennium*. 2018. Vyp. 50–51. S. 48–53.

Moskvitina D. Shekspirivska stolytsia Skhidnoi Yevropy: Konferentsiia Yevropeiskoi asotsiatsii doslidnykiv Shekspira u Hdansku. *Renesansni studii*. 2018. Vyp. 29–30. S. 255–259.

Moskvitina D., Korneliuk B. 9-y Mizhnarodnyi shekspirivskyi teatralnyi festyval u m. Kraiova. *Renesansni studii*. 2015. Vyp. 23–24. S. 297–305.

Torkut N. M. Sviatkuvannia Shekspirivskykh dnev u Stretfordi-na-Eivoni: istoriia, tradytsiia, suchasnist. *Inozemna filolohiia*. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu imeni Tarasa Shevchenka. Vyp. 1 (54). 2023. S. 46–58.

III. Шекспірівський дискурс

- Torkut N. M. Shekspirivski teatralni festyvali v Evropi: istoriia i suchasnist. *Prostsenium*. 2016. № 1–3 (44–46). С. 80–85.
- Torkut N., Deineka S. Mizhnarodnyi shekspirivskiy festyval u Rumunii. *Slovo i chas*. 2024. Vyp. 4. S. 118–119. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/242/full%20issue_4.
- Torkut N., Deineka S. Pershyi mizhnarodnyi shekspirivskiy festyval v Ukraini. *Slovo i chas*. 2024. Vyp. 6. S. 117–118. URL: https://il-journal.com/index.php/journal/issue/view/244/pdf_6_24.
- Chalcraft J., Magauid P. “Space is the Place”: The Global Localities of the Sónar and WOMAD Music Festivals. *Festivals and the Cultural Public Sphere* / Eds. L. Giorgi, M. Sassatelli and G. Delanty. Abingdon : Routledge, 2011. P. 173–189.
- Cinpoș N. “So our virtues / Lie in the interpretation of the time”: The Royal Shakespeare Company Rome Season (2017). *This Treasure of Theatre* / Eds. Marta Gibińska et al. Gdańsk : Slowo/Obraz Terytoria, 2020. P. 88–102.
- Cinpoș N., Cazacu S. Shakestivalling in Craiova (1994–2024). Craiova : Editura UNIVERSITARIA, 2024.
- Cinpoș N., Guntner L., Valls-Russell J. Play Review: A Midsummer Night’s Dream, an itinerant performance, directed by Philip Parr... *Cahiers Élisabéthains*. 2019. P. 94–96.
- Cinpoș N., Valls-Russell J. Prologue: Viewing and Reviewing “Planet Shakespeare” (Craiova, 23 April – 6 May 2018). *Cahiers Élisabéthains*. 2019. P. 51–55.
- Craiova International Shakespeare Festival Programme, 1994.
- Emerson R. W. Collected Works of Ralph Waldo Emerson / Ed. R. E. Spiller and A. R. Ferguson.. Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1971. Vol. 1.
- Fabiszak J., Gibińska M., Grzanka J., Kieler W., Kowalcze-Pawlik A., Nawrocka E. Reminescencje Festiwalowe. 23 Festiwal Szekspirowski. T. 1. 2019.
- Faivre D’Arcier B. The Future of European Festivals. *Festivals in Focus* / Ed. D. Klaic. Budapest : Central European University Press, 2014. P. 114–116.
- Holland P. David Garrick: Saints, Temples and Jubilees. *Actes des congrès de la Société française Shakespeare*. 33. 2015. P. 1–18.
- Johansson M. City Festivals and Festival Cities. *The Cambridge Companion to International Theatre Festivals* / Ed. Knowles R. Cambridge : Cambridge University Press, 2020. P. 54–69.
- Kanter R. M. Thriving Locally in the Global Economy. *Harvard Business Review*. 2003. Vol. 81. P. 119–127.
- Shakespeare Bulletin. 2024. Vol. 42. No. 4.
URL: https://muse.jhu.edu/issue/53960/print#info_wrap.
- Shakespeare on the European Festival Stages / Eds. Cinpoș N., March F., Prescott P. London : Bloomsbury, 2022.
- Stochholm J. Garrick’s Folly: The Shakespeare Jubilee of 1769 at Stratford and Drury Lane. New York : Barnes & Noble Inc., 1964.
- Tankard P. The Stratford Jubilee. *Facts and Inventions: Selections from the Journalism of James Boswell*. New Haven : Yale University Press, 2014. P. 17–34.
- Torkut N., Harbuziuk M., Sobol O. Shakespeare Festivals as a Medium of Value. *Transfer of European Values in Ukrainian Education: Challenges and Frontiers*. Lviv–Toruń : Liha-Pres, 2021. P. 159–173.
- Torkut N., Shchukina Y. Romeo and Juliet. Dramma per musica dir. by The Ivan Franko National Academic Drama Theater in Ivano-Frankivsk (review). *Shakespeare Bulletin*. 2024. Vol. 42. No. 4. P. 534–538.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-10

УДК: 821.111:811.111'42

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9832-7287>

Kovbasenko Yury
(Kyiv)

“Shakespeare as the centre of the canon” and motive of “literary immortality”

**Ковбасенко Юрій. «Шекспір як центр канону» і мотив
«літературного безсмертя».**

У статті розглянуто специфіку, основні закономірності та результати саморефлексії тих письменників, що перебувають у центрі своїх національних (світових) літературних канонів і чия творчість уникла забуття протягом століть (Квінт Гораций Флакк, Вільям Шекспір, Джон Мільтон, Роберт Бернс, Адам Міцкевич, Шарль Бодлер, Олександр Пушкін, Тарас Шевченко, Максим Рильський та ін.). Акцентовуються естетичний та аксіологічний аспекти функціонування мотиву літературного безсмертя в їхніх творах. Зокрема, у постколоніальному ключі розглянуто зміщення акцентів з естетичного аспекту на аксіологічний як засіб мімікрії імперських письменників.

Ключові слова: антропологія; античність; середньовіччя; ренесанс; бароко; романтизм; компаративістика; літературний канон; література XX – початку XXI століть; постколоніальні студії.

“We possess the Canon because we are mortal ...”

Harold Bloom. *The Western Canon*

INTRODUCTION

Nowadays the problem of literary canon formation (preservation, transformation, destruction) called “Canon Theory” is the world scientific mainstream.¹ In particular, researchers wonder

¹ Fiedler L. A., Baker H. A. *English Literature: Opening Up The Canon*. Baltimore, 1979; Guillory J. *Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation*. Chicago, 1993; Lauter P. *Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon. Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. New York, 1985. P. 19–44; Nemoianu V. *Literary Canons and Social Value Options. The Hospitable Canon*. Philadelphia, 1991. P. 215–249; Павлишин М.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

why do some literary works “mock man’s common fate in realms infernal” (Horace), sinking into the Lethe but other live through millennia, bringing back to life for a while in the memory of new generations and living after their authors’ death? Why does a particular writer get to be the focus of readers’ attention in a certain period as though taking the shine out of his colleagues but over time he falls back into the shadows and instead of him the former “dark horses” become new leaders of these specific literary races? And at the last, what characteristics of a literary work afford grounds for considering it canonical (perfect, best, exemplary) and what features must writers and their works be indued with to claim to a place in the national or even world canon?²

The Professor of Yale University Harold Bloom is considered to be one of the most remarkable researchers of “Canon Theory”. He is famous for his fundamental works *The Western Canon, Shakespeare. The invention of the human*, which conceptual ideas are taken into consideration in this study, that is devoted to researching of those particular characteristics, which allow William Shakespeare to take the centre stage in the world literary canon, first of all, his view of his place and achievements in the context of world literature.³ By the way, the expression “Shakespeare, Center of the Canon” is the direct quote and the title of the first chapter in Harold Bloom’s well-known monograph *The Western Canon*.

On the one hand, a writer’s self-perception or auto-reflection lacks to prove a person’s “scaling” and define the actual value of any writer’s creative body of work (in particular William Shakespeare). It is also necessary to introduce some certain, so to speak, “defining points on the map of world literature”, some valid and canonized with tradition coordinates and scale of values. Beyond all doubt The Great Bard had every reason to declare: “*Not marble, nor the gilded*

Канон та іконостас. *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ, 1997. С. 184–198.

² Ковбасенко Ю. І. Літературний Канон і куррикулум літературної освіти: світовий досвід і український шлях. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2011. № 9. С. 4–17; № 10. С. 12–29.
URL: https://www.researchgate.net/publication/343365676_FORMUVANNA_LITERATURNOGO_KANONU_TA_KURRIKULUMU_LITERATURNOI_OS_VITI_SVITOVII_DOSVID_I_UKRAINS_KIJ_SLAH.

³ For a detailed account of the reasons for Shakespeare placement in the center of the literary canon, see: Торкут Н. М. Шекспірознавчий дискурс XX століття: специфіка і тенденції. Український шекспірівський портал. URL: <http://shakespeare.zp.ua/texts>. Item.

monuments of princes, / Shall outlive this powerful rhyme ...";⁴ but he couldn't make himself a centre of literary canon because it is a prerogative of descendants and only after that a particular writer's body of work has withstood the test of time.

On the other side, there is no way to downplay the significance of the writer's auto-reflection which is embodied most brightly in the motive of summing up the results of his own creative life, which was founded by Roman Horace in the ode *To Melpomene* ("*Exegi monumentum ...*"). It is an old tradition on which Shakespeare drew composing just quoted lines: "*Not marble, nor the gilded monuments of princes, / Shall outlive this powerful rhyme ...*".

That's why the important task of this study is to examine the specific character of the auto-reflection and self-assessment of the creative work by those writers who are in the high light of their national (world) literary canons and whose creative work has escaped oblivion throughout centuries.

Under auto-reflection I mean and a person's comprehension of self-action (including the creative work – Y. K.), self-cognition activity that unravels the specific features of man's inner world, alike self-examination, man's insights (excessive sometimes, heightened oversensitive) into the own state of mind".⁵

Epistolary, memoirs of contemporaries can provide the material for the research of the artist's auto-reflection but the most important source is peculiarly literary works in which the writer-demiurge can become both subject and object of the own art or literary-critical thought at the same time. This auto-reflection often occurs thanks to writers' self-assessment of those parameters which according to them can provide "the eternal continuation" for their works in the memory of many generations, peculiar "literary immortality", in other words, place in the Canon. In fact "literary memory" is based on the Canon that is a system of recalling".⁶

1. Motive of "Literary immortality": aesthetic aspect

The auto-reflection, writers' self-assessment of their contribution in literature, their claims to "literary immortality" are

⁴ Shakespeare W. Sonnet 55. *Shakespeare's sonnets* / Ed. by K. Duncan-Jones. Bloomsbury, 2010. P. 122.

⁵ Словник іншомовних слів. Київ, 2010. С. 501.

⁶ See: Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York, 1994. P. 48; Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении. *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. С. 200–202.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

embodied very brightly in the motive of summing up results of the creative life, so-called “the motive of a monument”, on the first line of the ancient Roman poet Horace’s ode written in the first century BC *Ad Melpomenen (To Melpomene)*: “Exegi monumentum...” (“I have erected a monument”). A poem, novel or play contains the whole complex of human phobias, including the fear of death that turns into the desire of canonization and need to be present to society’s mind in literary art. Everything turns on mortality and immortality of literary works. Where did the idea of the eternal duration of work, which “wouldn’t die and wouldn’t be forgotten by the world”,⁷ start from?”

One of the first and brightest embodiments of the motive of the poet’s literary immortality is already mentioned ode *To Melpomene*, one of the most quoted precedent texts in world literature:

<i>Exegi monumentum aere perennius Regalique situ pyramidum altius, Quod non imber edax, non aquilo impotens Possit diruere aut innumerabilis Annorum series et fuga temporum. Non omnis moriar multaque pars mei Vitabit Libitinam: usque ego postera Crescam laude recens, dum Capitolium Scandet cum tacita virgine pontifex: Dicar, qua violens obstrepit Aufidus Et qua pauper aquae Daunus agrestium Regnavit populorum, ex humili potens Princeps Aeolium carmen ad Italos Deduxisse modos. Sume superbiam Quaesitam meritis et mihi Delphica Lauro cinge volens, Melpomene, comam.⁸</i>	<i>Звів я пам’ятник свій. Довше, ніж м і д ь дзвінка, Вищий од п і р а м і д царських, простойть він. Доц його не роз’їсть, не сколихне взимі, Впавши в лютя, Акваїлон; низка років стрімких – Часу біг коловий – в прах не зітре його. Смерті весь не скорюся; не западе в імлу Частка краща моя. Поміж потомками Буду в славі цвісти, поки з Весталкою Йтиме Понтифік-жрець до Капітолію. Там, де Авфід бурлить, де рільникам колись Давн за владаря був серед полів сухих, – Будуть знати, що я – славний з убогого – Вперше скласти зумів по-італійському Еолійські пісні. Горда по праву будь, Мельпомено, й звінчай, мило всміхаючись, Лавром сонячних Дельф нині й моє чоло. (Переклад з латин. Андрія Содомори)⁹</i>
--	--

⁷ Bloom H. Op. cit. P. 24, 47.

⁸ Horace. Odes / Trans. N. Rudd. London : Penguin Classics, 2004. (Original work published ca. 23 BCE).

⁹ Гораций. Оди. Еподи. Сатири. Послання / Перекл. А. Содомора. Львів : Апріорі, 2021.

The poetical embodiment of the idea of the immortality of the creative body of work demanded the development of a new system of images from Horace and he did it brilliantly having connected the concept “immortality” with two images:

- 1) “brass” (the metal is incorrodible, that’s why it is almost eternal);
- 2) “The Pyramids”: a) as the highest and as a result the most noticeable building in the world in his day; b) as a symbol of high officials’ desire to underline their splendours and perpetuate the memory.

The genius of Horace is that he discovered a fact that many people don’t notice: the sacral artistic chronotope is embodied in these images:

- cronosis – span of time (“brass”);
- topos – extension in space (the height of Pyramids; allied figurative meaning: the value of the Pharaohs’ social status).

Thus according to Horace, the writer’s creative body of work is his “monument” (“monumentum”) that is more durable than the most lasting metal (“aere perennius”) and higher / more noticeable /more prestigious than the highest Pyramids of the most remarkable rulers (“pyramidum altius”).

Then the artists of different epochs and peoples used actively this Roman’s creative discovery. William Shakespeare drew upon Horace’s “brass” and “stone” in his famous 55 sonnet¹⁰:

<i>Not marble nor the gilded monuments Of princes shall outlive this powerful rhyme, But you shall shine more bright in these contents Than unswept stone besmeared with sluttish time. When wasteful war shall statues overturn, And broils root out the work of masonry, Nor Mars his sword nor war’s quick fire shall burn The living record of your memory.</i>	<i>Надгробків царських мармурові плити Переживе потужний мій рядок, І образ твій, немов із міді литий, У вічність перейде. Хоч воєн крок Зруйнує все – і статуї, і трони, Каменярми тесаний граніт, Але твоєї із пісень корони В тисячоліттях не забуде світ... Ти смерті й забуття минеш дорогу</i>
---	--

¹⁰ For the intertextuality of Shakespeare’s sonnets, see: Торкут Н. М. Інтерпретація сонетів В. Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2006. Вип. 11. С. 3–20.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

<i>'Gainst death and all-oblivious enmity Shall you pace forth; your praise shall still find room Even in the eyes of all posterity That wear this world out to the ending doom. So, till the Judgement that yourself arise, You live in this and dwell in lovers' eyes.¹¹</i>	<i>І, подолавши путь в людські серця, Вперед ітимеш із віками в ногу, Аж поки дійде світ свого кінця. І в День Суда ти житимеш у слові, В піснях моїх, що сповнені любові. (Переклад з англ. Дмитра Паламарчука).¹²</i>
---	--

Though Horace suggested first of all about himself and his creative body of work and Shakespeare did more about “a man’s image who is glorified” (Harold Bloom), the tonality and image systems¹³ of their works are comparable first of all through invariant – it is the motive of “the elixir of immortality” for the character who is praised by the poet because he put it into the text of his immortal work.

William Shakespeare had a fine appreciation of efficiency of Horace’s discovery: underlining the dualism of the writer’s figure: Horace emphasized on the one hand on the mortal body that as well as in any person “die” and on the other side the immortal creative body of work, “his greater part” that is timeless (“Shall mock in realms infernal”) as long as the new generations remembered him every time. That’s why the high esthetic quality (inspiration) and significance heritage for many generations of readers give a chance for writers and characters of their works to get “literary immortality”.

The late romantic Charles Baudelaire kept to the beaten by Shakespeare track. He shocked the refined tastes of the 19th century French readers with his theory “extracting the beauty out of ugliness”. In his infamous poem “Carrion” (fr. “Une charogne”)¹⁴ he gave the horrifying description of the dead sphacelated horse’s corpse (that’s why we have got such a title). And the loving couple strumbled across it during the summer walk outdoors. The poet uses the extremely sharp antithesis, opposing the celestial beauty of the lyric heroine to the ugliness of just mentioned carrion’s description and concludes

¹¹ Shakespeare W. *Sonnets* = *Сонети* / Перекл. Д. Павличко, Львів: Літопис, 1998. С. 70.

¹² Там само. С. 71.

¹³ “Royal Pyramids”, “Marble slabs of royal tombstones”; “Longer than ringing copper”, “Your image, as if cast from copper”, etc.

¹⁴ It was from this outrageous headline that opponents of Baudelaire (a well known as “King of Poets”), pushed back contemptuously calling him “the King of Carrion”.

frailty of all fresh and consequently about the inevitability of lyric heroine's death. And the semantics of just analyzed Shakespeare's lines ("So, till the Judgement that yourself arise, / You live in this, and dwell in lovers' eyes ...") gets an outrageous form in Baudelaire's poem:

<i>... – Et pourtant vous serez semblable à cette ordure, À cette horrible infection, Étoile de mes yeux, soleil de ma nature, Vous, mon ange et ma passion!</i> <i>Oui! Telle vous serez, ô la reine des grâces, Après les derniers sacrements Quand vous irez, sous l'herbe et les floraisons grasses, Moisir parmi les ossements.</i> <i>Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine Qui vous mangera de baisers, Que j'ai gardé la forme et l'essence divine De mes amours décomposés!¹⁵</i>	<i>... – О! Станете ж і ви колись, моя кохана Мій ангеле і світе мій, Як ця падлятина, як ця заразна рана, Як цей стліваючий погній!</i> <i>Після останнього причастя, моя мила, Під володіннями трави, Коли поглине вас безжалісна могила, Такою будете і ви!</i> <i>Красо, скажіть тоді черві, що підло рине З цілунками на вашу груди, Що ваші форми я зберіг, моя богине Зберіг мого кохання суть! (Переклад з французької Михайла Москаленка)¹⁶</i>
---	--

Shakespeare not only adopted but developed the opposition which is hardly marked by Horace. In the Roman, the antithesis "thy celebrated son from one most lowly born" can be interpreted as "the biographic text",¹⁷ because Horace was a son of an emancipated serf, in other words, the former slave (socially persecuted, low, poor). He could rise high thanks to his creative work, not only has become a famous poet in the Roman society ("Shall cultivate my praise") but also having rubbed elbows with the inner circle of the powerful Roman Princes and later the emperor Octavian Augustus.

¹⁵ Baudelaire C. Les Fleurs du mal. Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

¹⁶ Бодлер Ш. Поезії / Перекл. М. Москаленко. Київ : Дніпро. 1999.

¹⁷ See: Торкут Н. М., Марінеско В. Ю. Біографістика як метажанр: спроба теоретико-літературної ідентифікації феномена. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*, 2014. С. 4–11.

In Shakespeare's poem, we find an opposition "destroyed thrones" – "immortal crown of songs" (interpreted by Dmytro Palamarchuk). The semantic invariant of the lexical items "thrones/crown" is the attributes of the monarchical power. That's why his antithesis spreads as on the axis "death/immortality" ("destroyed/immortal") and on the social opposition: the crown of songs of any person (even socially not remarkable) is more lasting than the thrones of monarchs!

That's why it is no wonder that John Milton used the same images in his poem *On Shakespeare. 1630*, having put it into the shape of English sonnet (so-called Shakespearean sonnet) (4-4-4-2):

*What needs my Shakespeare for his honour'd Bones,
The labour of an age in pilèd Stones,
Or that his hallow'd reliques should be hid
Under a stary pointing Pyramid?
Dear son of Memory, great heir of Fame,
What need'st thou such weak witnes of thy name?
Thou in our wonder and astonishment
Hast built thy self a live-long Monument.
For whilst to th' shame of slow-endeavouring art,
Thy easie numbers flow, and that each heart
Hath from the leaves of thy unvalu'd Book
Those Delphick lines with deep impression took,
Then thou our fancy of it self bereaving,
Dost make us Marble with too much conceaving;
And so Sepulcher'd in such pomp dost lie,
That Kings for such a Tomb would wish to die.¹⁸*

As we see John Milton based not only upon Horace's prototext (for example, reference to "a stary pointing Pyramid" but also upon the transformation of this prototext by Shakespeare: he underlined the duration of the creative body of work based on its comparison with "duration" of stone monuments for the worldly rulers, monarchs. It is also necessary to mention Milton's wonderful discovery: he associated readers who bent their heads over Shakespeare's works with marble figures on the monarchs' grave-stones because both memorize.

It is also interesting to study how the poets of different historical epochs and peoples imagined the duration of their desirable "literary

¹⁸ Milton J. On Shakespeare. *John Milton: The Complete Shorter Poems* / Ed. J. Carey. London : Longman, 1997. P. 13.

immortality". Horace wrote that the monument would preserve his glory as long as the Vestal Maid and the priest went to the Capitol. Maybe it is Horace's ingenious Providence or worthy of astonishment historical consilience but nowadays the Pope lives near the Capitol, pontifex is one of his titles and Horace's creative work is not forgotten for more than two thousand years (sic!).

William Shakespeare went on having expanded "expectation limits" both chronologically and geographically: he hopes that his works will live, that wear this world out to the ending doom.

The motif of Horace-Shakespeare about the eternal duration of creative work was localized by Alexander Pushkin to the presence of poets in the world.

Taras Shevchenko realized this motive of world poetry fully (he resembles Horace, "thy celebrated son from one most lowly born" because he was the Ukrainian peasant serf who became the academician in St. Petersburg). He developed it tremendously in his poem *«На вічну пам'ять Котляревському»: «Будеш, батьку, панувати, / Поки живуть люди; / Поки сонце з неба сяє, / Тебе не забудуть!»*¹⁹

2. Motive of "Literary immortality": axiological aspect

The most interesting thing is how writers themselves estimate the importance of those possessions and achievements which, to their mind, will allow them to claim the memory of the future generations and place in the canon. What merits won't the writer be forgotten for, and "cultivate the praise" (Horace), "be loved by the people" (Alexander Pushkin), what will descendants "remember him with softly spoken, kindly word for" (Taras Shevchenko)?

Of course, the foremost condition for inclusion the writer to the canon is his poetic talent, the genius. Artists often consider that the most important achievement is art innovation, creative originality, and "a peculiar mark of originality that can provide the work with the place in the canon, is its strangeness".²⁰ For example, Horace considered that his biggest merit and chance for the place in the canon was that he "was the first to bend to Roman measure Grecian verse", it means that he achieved many Romans' dream, having reached the heights of poesy that was scaled only by the Hellenic lyric poets, first of all,

¹⁹ Шевченко Т. На вічну пам'ять Котляревському. Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т. Київ : Наукова думка, 2001. Т. I. С. 109–112.

²⁰ Bloom H. Shakespeare. The invention of the human. Riverhead books. New York, 1998.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Sappho and Alkey (7 century BC), natives of the island Lesbos; they composed their poems in “divine” (Platon) Aeolian dialect (“Eolian songs” originated from this). Thus, Horace thought that the most valuable in his creative work is the aesthetic aspect.

At the same time in the course of reception and transformation of Horace's prototext his numerous followers developed their versions, making sometimes a virtue of esthetic parameters. Taking example by Horace (“*I have erected a monument to myself / Not built by hands ...*”²¹), Pushkin emphasized not esthetic, but moral, axiological aspects of his creative work:

*In centuries to come, I shall be loved by the people
For having awakened noble thoughts with my lyre,
For having glorified freedom in my harsh age
And called for mercy towards the fallen.*²²

Many people don't know that these nowadays iconic lines in Pushkin's text appeared not right away, but after a difficult spiritual struggle, perhaps, even crisis. The poem was written in 1836, shortly before the death of the author. Let's compare the initial and final versions in the original:

Initially:	Finally:
<i>And long the people yet will reverence me Because new harmonies in song I found, And, like Radishchev, sang of liberty, And let my lyre to mercy's praise resound.</i> ²³	<i>In centuries to come, I shall be loved by the people For having awakened noble thoughts with my lyre, For having glorified freedom in my harsh age And called for mercy towards the fallen.</i>

As we see, initially Pushkin's poem was much closer to Horace's “esthetically focused” prototext: “I was the first to bend to Roman measure Grecian verse” – “new harmonies in song I found”. Why did he refuse his discovery and choose another (finally it was a weaker variant in the context of art) version?

As the person with a sharp mind, he understood that having become the court historiographer and poet and having become

²¹ Pushkin A. Selected Lyric Poetry / Trans. J. E. Falen, Evanston, IL : Northwestern University Press. 2009.

²² Pushkin A. S. Exegi monumentum [Poem]. *Pushkin A. Selected Lyric Poetry* / Trans. J. E. Falen, Evanston, IL : Northwestern University Press. 2009. C. 45–46.

²³ Pushkin A. Exegi monumentum [Poem] / Trans. Avril Pyman. URL: <https://rvb.ru/pt/pushkin/0617f-ru-en.html>.

addicted to Mykola I (he owed the huge sum at the time – 45 000 rubles in gold (= \$ 10 000 000)!), he “dubbed up” for it with the emperor writing frankly populist poems and consequently he began to lose national love and respect of general public to which he had already accustomed.

Chauvinistic notes in the works of Alexander Pushkin were felt earlier, especially in relation to the peoples of the Caucasus (as a manifestation of Orientalism), which was also inherent in Mikhail Lermontov and others. Russian writers of that era.²⁴

The outstanding example of Pushkin's undisguised obsequiousness in the face of the czar was chauvinistic poem *Ode to defamers of Russia* (1831), approved personally by Mykola I and therefore instantly published, devoted as to the justification of the Russian chasteners for extremely cruel suppression of the Polish revolt in 1830–31, and cynical blackmail of Europe that was indignant with atrocities of the Russian soldiers.²⁵ Despite all undoubted art advantages, this poem was extremely populist and improperly obsequious that was noted even in Russia. For example, Pushkin's friend and poet Petr Viazemsky called this poem «overcoat ode». The respected Russian literary critic Vissarion Belinsky noticed that Pushkin should have written only two-three allegiant poems and put on a chamber junker mandilion as he suddenly lost the love of the people.

The Polish Adam Mitskevych was sensitive about atrocities of Russians in Poland and the justification of these atrocities by Pushkin. He accused Pushkin (without having told the name) not only of chanting of Russian aggression but also of grovelling in front of the despot in the poem *To Muscovite friends* written behind borders of the Russian Empire:

... Хтось інший, може, з вас покараний надміру;
Хтось чином, орденом зганьбив ім'я своє
І з милості царя запродав душу щирю,
І перед деспотом низькі поклони б'є.
А, може, славите його тріумфи грізні,

²⁴ See: Ковбасенко Ю. І. Орієнталізм російської літератури як маркер імперської ментальності.

TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych. V. 6, No. 19.

URL: https://www.researchgate.net/publication/392493726_ORIENTALISM_ROSIJSKOI_LITERATURI_AK_MARKER_IMPERSKOI_MENTALNOSTI.

²⁵ See: Ковбасенко Ю. І. Адам Міцкевич і Віктор Гюго VS Олександр Пушкін і Микола I, або Сучасний погляд на розв'язку однієї «дружби-ворожнечі». *Всесвіт*. 2016. № 9–10. С. 250–253.

URL: https://www.researchgate.net/publication/343365676_FORMUVANNA_LITERATURNOGO_KANONU_TA_KURRIKULUMU_LITERATURNOI_OS_VITI_SVITOVII_DOSVID_I_UKRAINSKIJ_SLAH.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

За приятелями шкодуєте тихцем,
Рікою кров мою лете в мойй Вітчизні,
З проклять хизуючись перед своїм царем.
(From the Polish by Vsevolod Tkachenko²⁶)

After the publishing of this and several other “allegiant” poems, Pushkin realized clearly that his image of “the freedom-loving poet” and “the singer of freedom” began to fade and the writer can't make the future with such baggage (Voltaire). Maybe because of this he began to look for means to “cleanse image” in the public eye. In particular, he used Horace's discovery. It was a development of motive of “monument” in which it was possible, to sum up, the results of own life and get priorities straight, having shown the positive (or necessary) features of the creative work, thereby blocking out the ugly traits.

It is interesting that he began to compose the poems *I have erected a monument to myself not built by hands* and *From Pindemonte*²⁷ almost simultaneously. In the last, he declared that the true poet should not kowtow to anybody. However, in real life, he cringed. And especially caustic sarcasm consisted in getting a chamber junker mandilion that was usually worn by 18–20-aged men from the czar. Keeping in mind his status and age (the 30-aged married man) it was humiliation.

Thus it is very probable that the aspiration to remain in the memory of descendants as a singer of freedom, but not as a “pocket” imperial dithyrambic made Pushkin shift the emphasis from the aesthetic aspects of his creative work (“new harmonies in the song I found”) to moral and axiological ones (“for having awakened noble thoughts with my lyre”) in the poem *I have erected a monument to myself not built by hands*.

It is a shining example of influence an auto-reflection on a creative paradigm and view of the life of the artist who wants to get in the canon, aspires “literary immortality”. This moment of summing up the results of the life and creative work that it was embodied ingeniously by Horace and his numerous followers in “the motive of

²⁶ From the personal archive of Y. Kovbasenko.

²⁷ It is noteworthy that this was not without Shakespeare's influence: in his poem Pushkin singled out the intertext from the tragedy “Hamlet” attributing it as the protagonist's remark: “Words, words, words ...” (more about the “semantic radiation” of this work in Ukrainian cultural paradigm, see: Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2011).

the monument", makes artists – as on a confession in the church – it is honest (or at least externally, "for a façade") estimate honestly (or at least externally) everything that they came to this world for.

At the same time in the course of development of the "motive of the monument" among those poets who come from prevailing nations (Roman Kvint Horace Flakk, Englishman William Shakespeare, Russian Alexander Pushkin, etc.) the moral auto-reflection takes the insignificant place in general. Mainly their attention concentrated on aesthetic innovation.

The other situation is typical of artists who represented the literature of the unfree nations (the Scottish Robert Fergusson and Robert Burns, Polish Adam Mitskevych, Ukrainians Taras Shevchenko and Maxim Rylsky, etc.). Although they drew on Horace's and Shakespeare's prototexts too, their attention in the course of inclusion and, perhaps, the formation of national literary canons often concentrated on axiological problems and the fate of their peoples.

The absence of formal recognition, hopelessness on contempt and neglect of representatives of the imperial culture, on persecutions and, eventually, on oblivion was very painful for those poets who came from the stateless, enslaved nations but did not want to join to the course of imperial culture. As it happened, for example, in Great Britain with the talented Scottish poet Robert Fergusson (1750–1774) who did not want to follow the British imperial literary fashion and wrote in native Scottish, using the Scottish subjects and died, having hardly arrived at the age of twenty. Later, having been impressed with the simplicity of Fergusson's gravestone, the Scottish Robert Burns embodied the pain and bitterness, drawing on Horace's and Shakespeare's prototexts:

*No sculptur'd m a r b l e here, nor pompous lay,
No storied urn nor animated bust;
This simple stone directs pale Scotia's way
To pour her sorrows o'er her Poet's dust.*²⁸

While there is not any stone monument for Fergusson in London, Burns has erected the verbal one to his "elder brother" (as he called Fergusson), following Horace and Shakespeare. Not casually his poem is called *Inscription on the Tombstone Erected By Burns To The Memory Of Fergusson*. The poet's words «N o sculptur'd m a r b l e here...» is allusion on Shakespeare: «N o t m a r b l e nor the gilded

²⁸ Inscription. On The Headstone Of Fergusson. By Robert Burns. URL: <https://www.public-domain-poetry.com/robert-burns/inscription-on-the-headstone-of-fergusson-10068>.

monuments ...”, and all these elements together are the reminiscence of Horace’s : “Exegi monumentum ...».

Then the Ukrainian Taras Shevchenko suffered the difficult fate of the Scottish Fergusson and Burns. They lived and created in the British Empire and Taras Shevchenko did it in the conditions of the Russian Empire. He did not want to write in the imperial language, in Russian (he mastered it perfectly) too, and to follow the Russian imperial ideology. The Ukrainian speech, topics and ideology of Shevchenko's works made not only the Russian courtiers and so-called “democrats”, but also even his Ukrainian countrymen wrinkle a nose fastidiously. The resident of Poltava Mykola Gogol considered that “it is more tar than poetry” in Shevchenko's works (read: Shevchenko's poetry is rustic, “for house use”).

Any official recognition or award, and least of all monument from the Russian Empire remained out of the question for Shevchenko in such situation. The czar “awarded” the Ukrainian poet with 10 years of heavy military service and with the ban to read and write. It was right for Shevchenko to compare his exilement by the emperor Mykola I with Ovidius' relegation by the emperor Octavian Augustus, having called both monarchs executioners.

To overcome “a colonialist trauma” – not visible, but painful emotional stress – Shevchenko drew on the same Horace's and Shakespeare's prototexts, we can see it from the system of images in his poem *To Osnovianenko* (1840):

... Наша дума, наша пісня
Не вмере, не загине...
От де, люде, наша слава,
Слава України!
Без золота, без каменю (граніта),
Без хитрої мови,
А голосна та правдива,
Як Господа слово ...²⁹

Using Horace's formulas “more durable than brass And higher than the pyramids that stand Laid out for kings” (or Shakespearean: “Not marble nor the gilded monuments / Of princes shall outlive this powerful rhyme”), Shevchenko is designing the image of “monument” to the Ukrainian writer in the hostile Russian Empire. The true Ukrainian writer had no authority to get the official imperial

²⁹ Шевченко Т. До Основ'яненка. *Тарас Шевченко. Зібрання творів*: У 6 т. Київ, 2003. Т. 1: С. 119–121 URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev113.htm>.

recognition and the line «без золота, без граніту» emphasized this fact. As the creative work of Osnovianenko and Shevchenko did not belong to the official doctrine of "Prosperity" of a great number of the peoples in the Russian Empire and to the noble literary fashion of that time, the Ukrainian writers could never claim to the official recognition and "the granite and gold" of imperial monuments. The image of the monument (pyramids, a monument, a marble monument or sculptures, the Alexandria column, etc.), built to perpetuate the memory of "rulers", was a symbol of greatness and durability in Horace's, Shakespeare's, Milton's, Pushkin's and other representatives' of imperial nations works. In such a way the mentioned poets could compare greatness and duration of their own literary body of work.

But this image gets essentially other semantics in Shevchenko's works as a representative of the stateless, enslaved nation. It is connected with a radical existential antithesis: on the one hand, "gold, granite, sly (illusive – Y. K.) language of "the Russian imperial monuments, on the other hand," loud and true, as God's word" the Ukrainian duma and the song, the Ukrainian word which will overcome the lie collected throughout the centuries even it is covered with "gold and granite" of the splendid imperial monuments.

And, though the young Ukrainian poet from the province saw ways to imperial money and glory, grandiose "granite and gold" in Russian capital St. Petersburg, he consciously chose "not prestigious, rustic" Ukrainian literature:

... if you aim
To make yourself a mint
Of money, and a lot of fame,
Then of Matryosha sing,
And of Parasha, charming witch,
Parquet, gold braid and spurs.
Then you'll make good!! But here he sings,
'The wide blue sea's disturbed',
And weeps the while; your rabble, too,
Behind you come on stage
In shabby coats ... " My thanks to you
For your advice so sage!
The coat is warm, but I'm afraid
It's not cut to my size, (Taras Shevchenko. "Haidamaki"³⁰, 1841)

³⁰ Shevchenko T. Haidamaki. URL: <https://taras-shevchenko.storinka.org/taras-shevchenko-poem-haidamaki-english-translation-by-john-weir.html>.

Here is the main existential watershed, dividing the central figures of two canons: the Russian imperial (Alexander Pushkin) and Ukrainian democratic (Taras Shevchenko). Figuratively saying Shevchenko refused the imperial “mandilion”, but Pushkin could not or did not want to do this.

Some researchers of Shevchenko's creative work consider that “spiritual treasure of the nation does not need official praises”. I should take exception: the spiritual treasure of any nation always needs official praises. But such praises are possible only in own, really sovereign state. And Taras Shevchenko as none of his contemporaries understood that in the Russian Empire where *«від молдаванина до фінна, на всіх языках все мовчить»*, it is impossible to recognize officially and glorify the true Ukrainian heritage. Therefore he also writes that in such conditions the Ukrainian writer could not rely on magnificent official monuments of granite and gold, but only on the good reputation among people who didn't sell themselves and appreciate not *«хумру мову»*, but the sincerity of the poet and truthfulness of his poetry.

In centuries this motive was picked up by Maxim Rylsky in whose poem notes of Taras Shevchenko and genetically Horace and Shakespeare are visible:

*Я пам'ятник собі поставив нетривалий –
Не з м і д і гордої, не з м а р м у р о в и х брил.
Скупі слова мої, що на папері стали,
Укряє завтра пил.
Ні сили віщої не дарувала доля,
Ні слави славної мені не прирекла,
І час мене змете, як сохле листя з поля,
Мов крихти зо стола.
І я забудуся, і, може, лиш припадком
Хтось, розглядаючи старих книжок сміття,
Незацікавленим напам'яне нащадкам
Мале моє життя.
І скаже: жив, писав; приймав хвали й образи;
А втім, ніколи нам не бракне диваків ...
... Та що, коли додасть: зате в житті ні разу
Неправді не служив!
(Максим Рильський. «Пам'ятник»³¹)*

³¹ Рильський М. Пам'ятник. URL: http://www.ebk.net.ua/Book/buunt/ukr_lit_tvory/part4/4109.htm.

Except filigree using of intertext («не з м і д і гордої» – Horace's "brass"; «не з м а р м у р о в и х брил» – it is Shakespearean "Not m a r b l e nor the gilded monuments"; «приймав х в а л и й о б р а з и» – Pushkin's «Спокійна завжди будь на к р и в д и й на х в а л і н н я», except the great stylization of Horace's epoda (which is often not noticed even by philologists): conscious reduction of the fourth, final lines of the stanza, – Maxim Rylsky's skill is also in that he is, maybe, the only among developers of the motive of "literary immortality" – was against the thousand-year tradition, focusing attention, not on duration («д о в ш е ніж м і д ь дзвінка»), but the contrary – on momentariness («н е т р и в а л и й») of his "monument"! Of course, it is poetic reception on the verge "coquetry", or even "masochism", however, the writer reached the necessary effect.

Thus, almost in a century, Maxim Rylsky prolonged to Taras Shevchenko's opinion: important high aspiration of a poet – to profess the truth, "not to serve a lie".

Researching the features of the embodiment of motive "literary immortality" by the most outstanding writers who have entered the world and national literary canons, could be continued as this motive runs like a scarlet thread through all world literature from antiquity to the present (perhaps, at this moment some poet draws on Horace and Shakespeare). However, the analysed material is enough to make such conclusions.

CONCLUSIONS

1. The aspiration of writers to place in the literary canon, to "literary" immortality, made, makes and, certainly, will make a notable influence on world literary process.

2. This aspiration induces writers to an auto-reflection over own achievements, living destination and creative mission, embodied in the artworks devoted to the judgment of why the writer can rely on grateful "the general and public memory" (H. Blum) in the new generations.

3. The mentioned auto-reflection is embodied brightly in so-called "the motive of the monument" (on the first line of Horace's ode *Ad melpomenen*: "Exegi monumentum" – "Lofty and enduring is the monument I've reared"). At the same time, it is not necessary each artist who developed "the motive of the monument" appeared certainly in the centre of the literary canon, but those, who were in the

IV. Свіжий погляд на давні тексти

centre of the canon, drew on the motive of “monument” (a striking example of “revival” of this motive is William Shakespeare's works). Thus, an auto-reflection is connected with inclusion/presence of the artist dialectically in a literary canon.

4. The reference to Horace's prototext happens differently: A) direct quotation (most often uses the first line: “Exegi monumentum”); B) explicit and/or implicit intertextual reference to details of the Roman prototext (brass – gold – metal ...; The Pyramid – granite – marble – a stone ...; “I shall not wholly die” – «*нет, весь я не умру*», etc.); C) Horace's image and motives transformation to antithetical, but necessary with and/or implicit support on the antique prototext.

5. William Shakespeare, on the one hand, adopted Horace's prototext, however, on the other hand, changed it hardily, becoming the writer of new prototext for the numerous followers.

6. Realization invariant of “the motive of the monument” by different writers is underlining of their innovation, “canonical originality” (Harold Bloom). The writers frequently considered the esthetic innovation to be their main creative achievement and merit before the future generations, more rarely they mentioned moral and ethical, axiological parameters of creative work. At the same time, a certain regularity is traced: the representatives of prevailing nations (Roman Kvint Horace Flakk, Englishman William Shakespeare, Russian Alexander Pushkin, etc.) credited with the aesthetic aspects, and the poets of the unfree, stateless nations – with moral and axiological parameters (the Scottish Robert Fergusson and Robert Burns, Polish Adam Mitskevych, Ukrainians Taras Shevchenko and Maxim Rylsky).

And in conclusion. Nobody will give concrete and limiting catalogue of features in the writer's creative work which provide him with the place in the literary canon, “the recipe of the literary immortality”. However, the search of such features allows a better understanding of regularities of the world literary process, special aspects of the artist's creative work and objective laws of formation the literary canon.

Список літератури

- Бодлер Ш. Поезії / Перекл. М. Москаленко. Київ : Дніпро. 1999.
Горацій. Оди. Еподи. Сатири. Послання / Перекл. А. Содомора. Львів : Апіріорі, 2021.

Ковбасенко Ю. І. Адам Міцкевич і Віктор Гюго VS Олександр Пушкін і Микола І, або Сучасний погляд на розв'язку однієї «дружби-ворожнечі». *Всесвіт*. 2016. № 9–10. С. 250–253.

URL: https://www.researchgate.net/publication/343365676_FORMUVANNA_LITERATURNOGO_KANONU_TA_KURRIKULUMU_LITERATURNOI_OSVITI_SVITOVIJ_DOSVID_I_UKRAINSKIJ_SLAH.

Ковбасенко Ю. І. Літературний Канон і куррикулум літературної освіти: світовий досвід і український шлях. *Всесвітня література в середніх навчальних закладах України*. 2011. № 9. С. 4–17; № 10. С. 12–29.

URL: https://www.researchgate.net/publication/343365676_FORMUVANNA_LITERATURNOGO_KANONU_TA_KURRIKULUMU_LITERATURNOI_OSVITI_SVITOVIJ_DOSVID_I_UKRAINSKIJ_SLAH.

Ковбасенко Ю. І. Орієнталізм російської літератури як маркер імперської ментальності. *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*. V. 6, No. 19. URL: https://www.researchgate.net/publication/392493726_ORIENTALIZM_ROSIJSKOI_LITERATURI_AK_MARKER_IMPERSKOI_MENTALNOSTI.

Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении. *Лотман Ю. М. Избранные статьи: В 3 т.* Таллинн : Александра, 1992. Т. 1. С. 200–202.

Павлишин М. Канон та іконостас. *Канон та іконостас: Літературно-критичні статті*. Київ, 1997. С. 184–198.

Рильський М. Пам'ятник.

URL: http://www.ebk.net.ua/Book/buunt/ukr_lit_tvory/part4/4109.htm.

Словник іншомовних слів. Київ, 2010.

Торкут Н. М. Інтерпретація сонетів В. Шекспіра в методологічному просторі міждисциплінарного діалогу. *Ренесансні студії*. Запоріжжя, 2006. Вип. 11. С. 3–20.

Торкут Н. М. Шекспірознавчий дискурс ХХ століття: специфіка і тенденції. Український шекспірівський портал. URL: <http://shakespeare.zp.ua/texts.Item>.

Торкут Н. М., Марінеско В. Ю. Біографістика як метажанр: спроба теоретико-літературної ідентифікації феномена. *Держава та регіони. Серія: Гуманітарні науки*, 2014. С. 4–11.

Черняк Ю. І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Київ, 2011.

Шевченко Т. До Основ'яненка. *Тарас Шевченко. Зібрання творів: У 6 т.* Київ, 2003. Т. 1: С. 119–121 URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev113.htm>.

Шевченко Т. На вічну пам'ять Котляревському. *Шевченко Т. Повне зібрання творів: У 12 т.* Київ : Наукова думка, 2001. Т. 1. С. 109–112.

Baudelaire C. Les Fleurs du mal. Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

Bloom H. Shakespeare. The invention of the human. Riverhead books. New York, 1998.

Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York, 1994.

Fiedler L. A., Baker H. A. English Literature: Opening Up The Canon. Baltimore, 1979.

Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago, 1993.

Horace. Odes / Trans. N. Rudd. London : Penguin Classics, 2004. (Original work published ca. 23 BCE).

Inscription. On The Headstone Of Fergusson. By Robert Burns.

URL: <https://www.public-domain-poetry.com/robert-burns/inscription-on-the-headstone-of-fergusson-10068>.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

Lauter P. Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon. *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. New York, 1985. P. 19–44.

Milton J. On Shakespeare. *John Milton: The Complete Shorter Poems* / Ed. J. Carey. London : Longman, 1997. P. 13.

Nemoianu V. Literary Canons and Social Value Options. *The Hospitable Canon*. Philadelphia, 1991. P. 215–249.

Pushkin A. Exegi monumentum [Poem] / Trans. Avril Pyman.
URL: <https://rvb.ru/pt/pushkin/0617f-ru-en.html>.

Pushkin A. S. Exegi monumentum [Poem]. *Pushkin A. Selected Lyric Poetry* / Trans. J. E. Falen, Evanston, IL : Northwestern University Press. 2009. С. 45–46.

Pushkin A. Selected Lyric Poetry / Trans. J. E. Falen, Evanston, IL : Northwestern University Press. 2009.

Shakespeare W. Sonnet 55. *Shakespeare's sonnets* / Ed. by K. Duncan-Jones. Bloomsbury, 2010. P. 122.

Shakespeare W. *Sonnets* = *Сонети* / Перекл. Д. Павличко, Львів: Літопис, 1998.

Shevchenko T. Haidamaki. URL: <https://taras-shevchenko.storinka.org/taras-shevchenko-poem-haidamaki-english-translation-by-john-weir.html>.

References

Bodler Sh. Poezii / Perekl. M. Moskalenko. Kyiv : Dnipro. 1999.

Horatsii. Ody. Epody. Satyry. Poslannia / Perekl. A. Sodomora. Lviv: Apriori, 2021.

Kovbasenko Yu. I. Adam Mitskevych i Viktor Hiuho VS Oleksandr Pushkin i Mykola I, або Suchasnyy pohliad na rozviazku odniei «druzhby-vorozhnechi». *Vsesvit*. 2016. № 9–10. S. 250–253.

URL: https://www.researchgate.net/publication/343365676_FORMUVANNA_LITERATURNOGO_KANONU_TA_KURRIKULUMU_LITERATURNOI_OSVITI_SVITOVII_DOSVID_UKRAINSKII_SLAH.

Kovbasenko Yu. I. Literaturnyi Kanon i kurrykulum literaturnoi osvity: svitovy dosvid i ukrainskyi shliakh. *Vsesvitnia literatura v serednikh navchalnykh zakladykh Ukrainy*. 2011. № 9. S. 4–17; № 10. S. 12–29.

URL: https://www.researchgate.net/publication/343365676_FORMUVANNA_LITERATURNOGO_KANONU_TA_KURRIKULUMU_LITERATURNOI_OSVITI_SVITOVII_DOSVID_UKRAINSKII_SLAH.

Kovbasenko Yu. I. Orientalizm rosiiskoi literatury yak marker imperskoi mentalnosti. *TEKA Komisji Polsko-Ukraińskich Związków Kulturowych*. V. 6, No. 19.

URL: https://www.researchgate.net/publication/392493726_ORIENTALIZM_ROSIJSKOI_LITERATURY_AK_MARKER_IMPERSKOI_MENTALNOSTI.

Lotman Yu. M. Pamyat v kulturologicheskom osveshchenii. *Lotman Yu. M. Izbrannye statyi: V 3 t.* Tallinn : Aleksandra, 1992. T. 1. S. 200–202.

Pavlyshyn M. Kanon ta ikonostas. *Kanon ta ikonostas: Literaturno-krytychni statyi*. Kyiv, 1997. S. 184–198.

Rylskyi M. Pamiatnyk.

URL: http://www.ebk.net.ua/Book/buunt/ukr_lit_tvory/part4/4109.htm.

Slovnyk inshomovnykh sliv. Kyiv, 2010.

Torkut N. M. Interpretatsiia sonetiv V. Shekspira v metodolohichnomu prostori mizhdystyplinarnoho dialohu. *Renesansni studii*. Zaporizhzhia, 2006. Vyp. 11. S. 3–20.

Torkut N. M. Shekspiroznachnyi dyskurs XX stolittia: spetsyfika i tendentsii. *Ukrainskyi shekspirivskyi portal*. URL: <http://shakespeare.zp.ua/texts.Item>.

Torkut N. M., Marinesko V. Yu. Biohrafistyka yak metazhanr: sprobna teoretyko-literaturnoi identyfikatsii fenomena. *Derzhava ta rehiony*. Seria: Humanitarni nauky, 2014. S. 4–11.

Cherniak Yu. I. Spetsyfika aktualizatsii tsinnisnoi semantyky «Hamleta» V. Shekspira v ukrainskomu shekspirivskomu dyskursi: avtoref. dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.05. Kyiv, 2011.

Shevchenko T. Do Osnovianenka. *Taras Shevchenko. Zibrannia tvoriv: U 6 t.* Kyiv, 2003. T. 1: S. 119–121. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev113.htm>.

Shevchenko T. Na vichnu pamiat Kotliarevskomu. *Shevchenko T. Povne zibrannia tvoriv: U 12 t.* Kyiv : Naukova dumka, 2001. T. 1. S. 109–112.

Baudelaire C. Les Fleurs du mal. Paris : Poulet-Malassis et De Broise, 1857.

Bloom H. Shakespeare. The invention of the human. Riverhead books. New York, 1998.

Bloom H. The Western Canon: The Books and School of the Ages. New York, 1994.

Fiedler L. A., Baker H. A. English Literature: Opening Up The Canon. Baltimore, 1979.

Guillory J. Cultural Capital: The Problem of Literary Canon Formation. Chicago, 1993.

Horace. Odes / Trans. N. Rudd. London : Penguin Classics, 2004. (Original work published ca. 23 BCE).

Inscription. On The Headstone Of Fergusson. By Robert Burns.

URL: <https://www.public-domain-poetry.com/robert-burns/inscription-on-the-headstone-of-fergusson-10068>.

Lauter P. Race and Gender in the Shaping of the American Literary Canon. *Feminist Criticism and Social Change: Sex, Class and Race in Literature and Culture*. New York, 1985. P. 19–44.

Milton J. On Shakespeare. *John Milton: The Complete Shorter Poems* / Ed. J. Carey. London : Longman, 1997. P. 13.

Nemoianu V. Literary Canons and Social Value Options. *The Hospitable Canon*. Philadelphia, 1991. P. 215–249.

Pushkin A. Exegi monumentum [Poem] / Trans. Avril Pyman.

URL: <https://rvb.ru/pt/pushkin/0617f-ru-en.html>.

Pushkin A. S. Exegi monumentum [Poem]. *Pushkin A. Selected Lyric Poetry* / Trans. J. E. Falen, Evanston, IL : Northwestern University Press. 2009. C. 45–46.

Pushkin A. Selected Lyric Poetry / Trans. J. E. Falen, Evanston, IL : Northwestern University Press. 2009.

Shakespeare W. Sonnet 55. *Shakespeare's sonnets* / Ed. by K. Duncan-Jones. Bloomsbury, 2010. P. 122.

Shakespeare W. *Sonnets = Sonety* / Perekl. D. Pavlychko, Lviv : Litopys, 1998.

Shevchenko T. Haidamaki. URL: <https://taras-shevchenko.storinka.org/taras-shevchenko-poem-haidamaki-english-translation-by-john-weir.html>.

Livingstone David
(Olomouc, Czech Republic)

‘Pocketing up of Wrongs’: the Overlooked Contribution of the Page/Boy in *Henry IV Part 2* and *Henry V*

Лівінгстон Девід. «Приховування помилок»: недооцінений внесок пажа/хлопчика у хроніках «Генріх IV, частина 2» та «Генріх V».

У цій статті досліджується те, як в історичних п'єсах Шекспіра представлені глибокі коментарі персонажів-дітей стосовно війни та насильства, де нерідко артикулюється та незручна правда, яку дорослі персонажі намагаються приховати або замаскувати. І хоча ролі дітей зазвичай не є значними, вони часто подають критичний голос, особливо в часи кровопролиття й війни. Дитячі персонажі споріднені з шекспірівськими блазнями тим, що мають певний імунітет та можуть, принаймні тимчасово, висловлювати критику на адресу старших. Як це часто буває в історичних п'єсах Шекспіра, діти з'являються в тих епізодах, які передвіщають або перегукуються з подіями попередніх чи наступних сцен, або ж навіть в межах однієї сцени за участю головних дорослих персонажів.

Основна увага зосереджується на таких персонажах, як Паж в п'єсі «Генріх IV, частина 2» та Хлопчик у «Генріху V». Ці персонажі розглядаються як одна й та сама особа. Загалом Пажу-Хлопчику у двох п'єсах надано близько ста рядків, що робить його одним із найзначніших дитячих персонажів у Шекспіровій творчості. Його майже завжди цікавить мова: спочатку він переймає словесну вправність свого наставника/господаря Фальстафа, а згодом, супроводжуючи Пістоля, Бардольфа і Німа на війні у Франції, він аналізує вживання слів, які маскують злочини та неетичну поведінку. У битві при Азенкурі він навіть виступає перекладачем з французької на англійську для Пістоля. Крім того, в статті висвітлюється дискусійне питання про те, як основні екранізації п'єс зазвичай замовчують, зменшують або применшують значення його голосу.

Ключові слова: дитячі персонажі, війна, історичні п'єси, екранізації, історія перформансу.

Introduction

Shakespeare's history plays draw from various chronicles (Hall, Holinshed, Daniels), thus the bare bones of the plots and the main protagonists are fairly established, in contrast to the minor characters

who are usually completely invented by Shakespeare. These minor roles in the plays can therefore provide provocative 'dissident' readings. Characters such as the servants, guards and commoners, often provide a commentary on the main dealings of the plays. The history plays, in particular, give these minor characters a great deal of room for manoeuvring and thereby provide an ongoing 'mirroring' of the 'historical' events of the nobility and aristocracy. The characters often play on the words of the previous or the following 'major' scene, with the less important personages frequently punning on the grand language employed by those in power. I employ the term 'echoing' when a so-called 'episodic' scene¹ takes place after the major one and 'foreshadowing' when it occurs prior.² The plays therefore contain a great deal of parallel structures, providing rich material for comparative analysis. Shakespeare also frequently has an onlooker with a 'cameo' role who provides a wry observation on the absurdities of the plot. A classic example of this is in *Richard III* when a scrivener briefly appears and comments on way in which those in power are either naively or out of fear unable to recognise the depravity of Richard's actions in seizing the throne and eliminating his rivals:

Scrivener:

Here's a good world the while! Who is so gross

That cannot see this palpable device?

Yet who so bold but says he sees it not? (3.6:10-12)³

This approach can also be fruitfully applied to Shakespeare's child characters in the history plays who, like the boy in Hans Christian Anderson's *The Emperor's New Clothes*, often provide the only honest appraisal of the absurd events unfolding in front of them.

Poor Fools: Child Characters in the History Plays

This section will provide an overview of the arguably most intriguing child characters in the history plays. *Macbeth*, although not a categorised as a history play in the First Folio, has been included as it is also of course based partially on Holinshed, but more importantly

¹ I have borrowed, or better said adopted, the terms 'mirror scenes' and 'episodes' from: Price H. T. *Mirror Scenes in Shakespeare. Joseph Quincy Adams Memorial Studies* / ed. J. G. McManaway. Washington : The Folger Shakespeare Library, 1948. P. 102.

² These terms, although my own, have been inspired by the critical approach to the history plays by Goddard: Goddard H. *The Meaning of Shakespeare. Volume 1.* Chicago : The University of Chicago Press, 1951.

³ References to Shakespeare's works are from: Shakespeare W. *The Norton Shakespeare.* New York : W. W. Norton & Company, 2008.

includes one of the finest cameo appearances by a particularly observant child. While women have been slowly empowered in Shakespeare performances and adaptations, minorities slowly incorporated despite much resistance, the child characters are often ignored or downplayed in Shakespeare studies and productions. The child protagonists are often silenced, cut from performances, edited or not taken seriously. Like Lear's Fool who 'disappears' after his work is done, but whose absence at the end ('my poor fool is hanged' (5.3: 369)) is telling, the silence of the child characters is often suggestive. Some, however, of the child characters are more active and vocal (usually leading to a premature death). These child characters are often the voice of reason, with their apparent innocence belying their actual wisdom and understanding of the ways of the world. Gemma Miller concurs in her book on depicts of childhood in Shakespeare performance when making reference to Marjorie Garber's⁴ controversial dismissal of the child characters: 'I argue that the "terrible infants" of Shakespeare are far from mere supernumeraries, but rather key to unlocking the meanings of the plays and, through their manifestation in performance, vital indicators of social concerns.'⁵

One of the most famous children in all of Shakespeare never actually appears on stage; Lady Macbeth's baby. The play does, however, contain additional child characters, most interesting from the perspective of this paper, being the son of Macduff. He appears in a dialogue with his mother in 4.2, immediately prior to their brutal murder by Macbeth's assassins. The interchange between mother and son exemplifies many of the 'cameo' appearances by children in Shakespeare's history plays. Their seemingly innocent banter actually has much in common with the celebrated Socratic method.

Son: Was my father a traitor, mother?

Lady Macduff: Ay, that he was.

Son: What is a traitor?

Lady Macduff: Why, one that swears and lies.

Son: And be all traitors that do so?

Lady Macduff: Every one that does so is a traitor and must be hanged. (4.2:44-49)

Lady Macduff is seemingly repeating the party line propagated by the ruling powers, i.e. the Macbeths. She is repeating what needs to be

⁴ Garber M. *Coming of Age in Shakespeare*. New York : Routledge, 1997.

⁵ Miller G. *Childhood in Contemporary Performance of Shakespeare*. London : Bloomsbury, 2020. P. 7.

said in front of the children in order to keep them out of trouble. She underestimates, however, her son's acumen and persistence.

Son: And must they all be hanged that swear and lie?

Lady Macduff: Every one.

Son: Who must hang them?

Lady Macduff: Why, the honest men.

Son: Then the liars and swearers are fools, for there are liars and swearers enow to beat the honest men and hang up them. (4.2:50-55)

The boy's insight into manipulation of language adroitly unveils the true nature of the state of affairs in the country, where loyalty is only maintained out of fear of a tyrant. This once again typifies how Shakespeare's child characters are almost always greatly interested in labels and designations and the meaning behind the words used by adults. Macduff's son's precociousness does not save him, however, as moments later the assassin brutally murders him.

The princes in *Richard III*, particularly the younger brother York, also enjoy playing on words in order to insult Richard, their uncle. In the following passage from 3.1, the boy subtly makes reference not only to Richard's character, but also to his appearance. The boy asks if he can take a look at Richard's sword.

Richard: What, would you have my weapon, little lord?

York: I would that I might thank you as you call me.

Richard Gloucester: How?

York: Little. (3.1:122-125)

This barbed mocking talk is not lost on Richard, who is, of course, very much aware of the power of words and a master himself at manipulative language. The older brother Edward, perhaps more aware of Richard's potential danger, attempts to brush things over, but to no avail.

Prince Edward: My lord of York will still be cross in talk. –

Uncle, your grace knows how to bear with him.

York: You mean to bear me, not to bear with me. –

Uncle, my brother mocks both you and me.

Because that I am little like an ape,

He thinks that you should bear me on my shoulders. (3.1:126-131)

York is obviously ridiculing, in feigned innocence, the physical appearance of his uncle which both adults are fully conscious of. The child characters thereby supply a subversive commentary, with their young age providing an excuse for their cheekiness and bravado. This punning on meanings of the word 'bear' is, however, merely a last

IV. Свіжий погляд на давні тексти

gasp at agency on the young prince's part as immediately after Richard gives the order to have them placed in the Tower, where they soon meet their grisly end.⁶

Rutland, the youngest son of York, is executed in *Henry VI part 3* by Clifford, who rationalizes his cruel act by the fact that the York faction has killed his own father. Rutland, despite his youth, draws attention to the absurdity of the ongoing bloodshed and appeals for mercy, not only for himself, but for his would-be murderer.

Thou hast one son – for his sake pity me,
Lest in revenge thereof, sith God is just,
He be as miserably slain as I.
Ah, let me live in prison all my days,
And when I give occasion of offence,
Then let me dies, for now thou hath no cause. (1.3: 40-45)

Their dialogue has much in common with the scene between Hubert and Prince Arthur in *King John* when the would-be assassin finally does not have the heart to carry out the execution. Clifford, in contrast, is blinded by his rage and takes the boy's life, only to be killed himself soon after in battle. Once again the child in his innocence has deeper insight than the adults entrenched in their petty power struggles.⁷

Yet another child character, Prince Arthur in *King John*, finds himself immersed in the brutal world of adult machinations. His saintly behaviour is on display when he expresses his sorrow and pain upon hearing of the bloodshed connected with his claims to the throne of England: 'Good my mother peace./ I would that I were low laid in my grave. / I am not worth this coil that's made for me' (2.1:163-165). When his assassin Hubert is about to blind him, Arthur successfully changes his mind with his heartfelt innocent plea: 'Will you put out mine eyes, / These eyes that never did, nor never shall, / So much as frown on you?' (4.1:56-58). The child is one again here the voice of reason saving the soul, in a sense, of the adult Hubert. All of the child characters discussed above seem to be prepubescent age, while the Page/Boy, in contrast, would appear to be slightly older, in the beginning stages of puberty.

⁶ For more on the child characters in this play as well as in *King John*, see: Campana J. Killing Shakespeare's Children: The Cases of *Richard III* and *King John*. *Shakespeare*. 2007. Vol. 3, Is. 1. P. 18–39.

⁷ For more on children in the *Henry VI* plays as well as *Richard III*, see: Harper E. "And Men Ne'er Spend Their Fury on a Child" – Killing Children in Shakespeare's Early Histories. *Shakespeare*. 2017. Vol. 13, Is. 3. P. 193–209.

‘Transformed him Ape’: the Page Character in *Henry V*

Jean E. Howard, in her otherwise erudite introduction to the play in *The Norton Shakespeare*, lists all of the new characters introduced in *Henry IV part 2*, but leaves out the Page/Boy completely. This seems to be, unfortunately, symptomatic of the approach taken to the character. There is no clear indication as to the age of the Page/Boy in *Henry IV part 2* and *Henry V*, but the actors in the theatrical and film productions are usually of a pubescent age or even older. We are repeatedly told he is of small stature. There are no conclusive statements as to the exact age of pages during the reign of Henry V, but Anne Curry argues that the age of fourteen would have been the usual turning point for pages becoming squires and that there were certainly pages accompanying knights during Henry’s military campaign.⁸

When first introduced in *Henry IV part 2*, he is obviously part of the package Falstaff has received for his ‘heroism’ at the Battle of Shrewsbury in the previous play. The Page/Boy is seemingly being groomed to take Hal’s place alongside Falstaff as the future King begins to distance himself from his former friend and teacher. Very much reminiscent of the kinds of exchanges between the Prince and Falstaff in the first play, the two function as a comic duo, constantly engaging in banter concerned with the latter’s lifestyle, age and girth. Falstaff seems to be suffering from some venereal issues and is expecting a medical response to his urine specimen.

Falstaff: Sirrah, you giant, what says the doctor to my water?

Page: He said, sir, the water itself was a good healthy water, but, for the party that owed it, he might have more diseases than he knew for. (1.2:1-4)

The Page/Boy’s function is established early on, to serve as a foil to Falstaff, eventually learning the lingo and engaging in verbal sparring with others. Falstaff is, of course, very much aware of the visual comic contrast between their two figures and the rhetorical role of his new protege: ‘If the prince put thee into my service / for any other reason than to set me off, why then I have / no judgment.’ (1.2:10-12).

When the Hostess engages the bumbling police to arrest Falstaff for failure to pay his debts to her, among other things, the Page/Boy

⁸ Curry A. “Kill the Poys and the Luggage!”. Were There Boys at the Battle of Agincourt? *Agincourt 600*. URL: <https://www.agincourt600.com/2015/07/26/kill-the-poys-and-the-luggage-were-there-boys-at-the-battle-of-agincourt/>.

also displays the precocious verbal skills he has learned from his master: 'Away, you scullion, you rampallian, you fustilarian! / I'll tickle your catastrophe.' (2.1: 49-50). One wonders if he is even aware of what he is saying and the hostess is, one assumes, puzzled and nonplussed by this verbal explosion. When the Page/Boy appears in the following scene, accompanied by Bardolph, bearing a message from his master, Hal makes his strategy in providing Falstaff with the Page/Boy even more explicit.

And the boy that I gave Falstaff. He had him
from me Christian, and look if the fat villain have
not transformed him ape. (2.2:61-63)

After a consequent display of the Page/Boy's new-found verbal skills, Hal declares with a certain self-satisfaction, 'Has not the boy profited?' (2.2.74). Bardolph, not a person you would expect moral statements from, interestingly seems to hint at the tragic ending of the Page/Boy in the following play and implicitly criticises Hal's cynical treatment of those around him: 'An you do not make him hanged among you, the gallows shall have wrong.' (2.2: 84-85). The Page/Boy is treated like another chess piece in the game Hal is playing with his social inferiors, with little regard for how this might eventually impact his fate.

'Young As I Am': the Boy Character in *Henry V*

Katharine Eisaman Maus argues in her critical introduction to *Henry V* in *The Norton Shakespeare* that: 'Shakespeare's excision of Falstaff's skeptical intelligence from Henry V means that there is no one within the play to point out the ironies of many of the turns of the plot.'⁹ I would beg to differ as there are a number of characters in the play who provide ironic commentary and perspectives on the storyline, the Page/Boy being only one of them. James Shapiro, in his highly successful book *1599*, discusses not only the play, but also its references to Essex's military invasion of Ireland and the parallels between the two military campaigns. He also mentions how 'Shakespeare fills the play with competing, critical voices'¹⁰ and includes a reference in the following list to 'the growing cynicism of a young boy off to the wars'.¹¹ The Page/Boy character, no longer

⁹ Maus K. E. *Henry the Fifth. The Norton Shakespeare* / ed. St. Greenblatt. New York : W.W. Norton & Company, 2008. P. 1538.

¹⁰ Shapiro J. *1599: A Year in the Life of William Shakespeare*. London : Faber and Faber, 2005. P. 104.

¹¹ Ibid..

referred to as the Page, appears for the first time in the play in 2.1 when Pistol and Nym are at each other's throats over their courtship of Mistress Quickly. His report on Falstaff's ill health at least temporarily brings about a truce. Pamela Mason argues for his key contribution to the play: 'The Boy's choric role is established from his first appearance when, as a serious messenger warning of Falstaff's imminent death, he cuts through the in-fighting and squabbling in Eastcheap.'¹² While Henry is about to go to invade a foreign country upon the flimsiest of pretences, the Page/Boy helps bring about a temporary peace between the quarrelling men. Still very much assuming the role held in the previous play, however, he cannot resist introducing a gibe directed at Bardolph's red nose despite the seriousness of the occasion.

Mine host Pistol, you must come to my master, and
you, hostess: he is very sick, and would to bed.
Good Bardolph, put thy face between his sheets, and
do the office of a warming-pan. Faith, he's very ill. (2.1:76-79)

Two scenes later, we hear of Falstaff's death and once again the Page/Boy relates an observation about women which seems age-inappropriate to say the least: 'Yes, that a' did; and said they were devils incarnate.' (2.3:28). This leads into a typical verbal blunder or malapropism on the part of Mistress Quickly, whereby she seemingly confuses the word 'incarnate' with the colour 'carnation': 'A' could never abide carnation; 'twas a colour/ he never liked.; (2.3:29-30). The Page/Boy does not blink an eye and continues in the same irreverent vein: 'A' said once, the devil would have him about/ women.' (2.3:31). This is followed by yet another off-the-wall comment by Mistress Quickly, setting up the Page/Boy for another dig at his favourite target Bardolph: 'Do you not remember, a' saw a flea stick upon/ Bardolph's nose, and a' said it was a black soul / burning in hell-fire?' (2.3:34-35). Some of Falstaff's legendary wit has obviously been passed on to his young protege, assuming the mantle of the now absent Hal, who is too busy running the kingdom to spend time with his former friends.

All three of the film adaptations discussed herein highlight and dwell upon the much admired, and misunderstood in my opinion, rallying speech to his army by Henry at the battle of Harfleur: 'Once

¹² Mason P. Henry V: "the Quick Forge and Working House of Thought". *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays* / ed. M. Hattaway. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 187.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

more unto the breach, dear friends, once more, / Or close the wall up with our English dead' (3:1:1-2). In a classic instance of 'echoing', Bardolph practically repeats the words of Henry in the following scene: 'On, on, on, on, on! / To the breach, to the breach!' (3:2:1). He is, one assumes, enthusiastically encouraging his fellow soldiers to engage in combat while he, and his cronies, stay behind in relative safety. This is among the most obvious instances of mirroring in the play and provides a welcome, and amusing, critique of Henry's warmongering bravado. The Page/Boy consequently provides a wry commentary on the how the King is manipulating his soldiers with patriotic references to 'fame', when voicing what all the soldiers present undoubtedly longed for if they were honest: 'Would I were in an alehouse in London! I would give all / my fame for a pot of ale, and safety' (3:2:10-11). The Page/Boy's precocious usage of the word 'fame' typifies his remarkable ear for falseness and empty rhetoric. After his elders are forcibly thrust into battle by the overzealous Welsh captain Fluellen, the Page/Boy is left on stage and is given his longest speech and soliloquy. His characterizations are spot on.

As young as I am, I have observed these three swashers. I am boy to them all three, but all they three, though they would serve me, could not be man to me; for indeed three such antics do not amount to a man: for Bardolph, he is white-livered and red-faced, by the means whereof he faces it out but fights not; for Pistol, he hath a killing tongue and a quiet sword, by the means whereof he breaks words and keeps whole weapons; for Nym, he hath heard that men of few words are the best men, and therefore he scorns to say his prayers, lest he should be thought a coward, but his few bad words are matched with as few good deeds, for he never broke any man's head but his own, and that was against a post when he was drunk. (3.2: 25-37)

Although obviously accurate in his depiction of these ne'er-dowells, I would argue that their craven actions serve to mirror the behaviour of the rich and powerful, the nobility and the Church, which has drawn these men into a conflict which is not of their concern. Carol Chillington Rutter puts it as follows: 'Falstaff's Boy in *Henry V*, a disappointed idealist in whom yet traces of the ideal survive, unpacks the myth, exposes the absurdities of chivalric posturing. He is a composite of adult expectation, casual exploitation,

devastating betrayal.'¹³ The Page/Boy proceeds to analyse the way Falstaff's men disguise their criminal acts in grand, ambiguous language.

They will steal anything and call it purchase. Bardolph stole a lute case, bore it twelve leagues, and sold it for three halfpence. Nym and Bardolph are sworn brothers in filching, and in Calais they stole a fire shovel. I knew by that piece of service the men would carry coals. They would have me as familiar with men's pockets as their gloves or their handkerchers, which makes much against my manhood, if I should take from another's pockets to put into mine, for it is plain pocketing up of wrongs. I must leave them and seek some better service. Their villainy goes against my weak stomach, and therefore I must cast it up. (3.2:37-47)

This quite lengthy passage is a remarkable statement chronicling his premature coming-of-age and realisation of the falseness of the men he is forced to serve. Pamela Mason points out his key role in the plot: 'Later in the play his two soliloquies offer both perspective and reflection. He challenges emotional complacency and intellectual laziness. Both speeches of direct address display the Page/Boy's clarity of vision about his elders and betters.'¹⁴ The Page/Boy draws attention to how the word 'purchase', used by his elders to disguised the true nature of their actions, is in reality an acute commentary on how the King has rationalized his decision to invade France by at least feigning belief in the manipulative rhetoric of the church authorities back in England. Henry uses grandiose phrases such as, 'God for Harry! England and Saint George!' (3:1:34) in order to disguise the tawdry nature of his actions involving a murderous attack on a sovereign nation. Harold Goddard also points out how this criticism of the thievery of Nym and Bardolph could also be applied to Henry himself: 'Boy as he is, his sense of mine and thine is more highly developed than Henry's.'¹⁵

The film versions of *Henry V* all contain a great deal of swashbuckling with close-ups of Henry and his fellow nobles engaged in heroic battle. The play, however, contains nothing of the sort, with the results of the engagements only being reported afterwards. The closest we get to a battle scene (unlike for example

¹³ Rutter C. Ch. *Shakespeare and Child's Play: Performing Lost Boys on Stage and Screen*. London : Routledge, 2007. P. 13–14.

¹⁴ Mason P. Op. cit. P. 187.

¹⁵ Goddard H. Op. cit. P. 237.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

the epic battle between Hal/Henry and Hotspur in *Henry IV Part 1*) is the ridiculous interaction between Pistol and Master le Fer. Very little attention has been drawn to the fact that this is actually the only 'battle' scene in the play. Shapiro also points out the lack of actual military action in Shakespeare's play: 'Much of the play, from beginning to end, is composed of scenes in which opposing voices collide over the conduct of the war. In truth, there's not much else to the plot.'¹⁶ The French soldier, seemingly even more cowardly than Pistol and not knowing who he is actually up against, quickly lays down his arms. His exclamation 'Seigneur Dieu!' is misunderstood by Pistol as 'Dew'. This is an obvious parroting and echoing of the invoking of God's name by Henry at the end of the previous scene when gathering his men for battle. Upon realising he is unable to decipher the speech of the Frenchman, Pistol enlists the Page/Boy's help as an interpreter. He successfully communicates to Pistol their adversary's eagerness to pay a bribe or a 'ransom' in order to have his life spared and be granted 'mercy'. Many of these key words are employed in the famous scenes before and after, thereby mirroring previous events and anticipating future developments.

Sarah Werner draws attention to the intriguing possibility that Princess Katherine and the Page/Boy could have been played by the same young male actor, thereby increasing the poignancy of the respective treatment of the characters:

But the moment that is of particular interest for my purposes is the Boy's work as translator between Pistol and Monsieur le Fer. Although not often commented on, the Boy's translation scene is certainly connected to the play's earlier translation scene between Katherine and Alice. The two moments of onstage French would surely resonate with audiences – a resonance that would be even stronger were the roles of Katherine and the Boy to have been doubled.¹⁷

Werner supports her argument with the fact that the actor would have to have been able to speak French, but also underscores the shared vulnerability of both of these, seemingly highly diverse, characters. This also suggests an even deeper dimension of mirroring and parallelism.

¹⁶ Shapiro J. 1599: A Year in the Life of William Shakespeare. London : Faber and Faber, 2005. Op. cit. P. 104.

¹⁷ Werner S. Firk and Foot: The Boy Actor in *Henry V*. *Shakespeare Bulletin*. 2003. Vol. 21, No. 4. P. 23.

After the departure of Pistol with his French captive at the end of the scene, the Page/Boy is left on stage once again. He is given a speech where he informs the audience that Bardolph and Nym have both been executed and insinuating that Pistol is headed for the same fate.

I did never know so full a voice issue from so empty a heart. But the saying is true: "The empty vessel makes the greatest sound." Bardolph and Nym had ten time more valor than this roaring devil i' th' old play, that everyone may pare his nails with a wooden dagger, and they are both hanged, and so would this be if he durst steal anything adventurously. (4.4:61-66)

This is his last appearance in the play and one might draw a parallel here with Lear's earlier mentioned Fool, who, after completing his mission in life (helping redeem Lear), vanishes or is forgotten. Perhaps, in accordance with the theory of Werner, the actor was too busy playing the role of Katherine. In two of the renowned film versions, however, the Page/Boy seemingly escapes the grisly fate of his companions and even continues to appear (both dead and alive).

Lost in the Shuffle: Depictions of the Page/Boy in Three Film Adaptations

The most well-known film versions make varying use of the Page/Boy. He is played in the classic Olivier version from 1944 by an older actor, George Cole, aged 19 when the film was released. He is provided with his lines in the second act, but not in the first act. He is given the pot of ale line before the battle, but not left alone on stage, but instead sent off to fight. Extensive battle scenes are included, including Henry engaging in single combat on horseback, but there is no Pistol exchange with le Fer and the Page/Boy. A different boy, noticeably younger and easier to pick up, is shown by Fluellen to King Henry as proof of the French treachery.

In the Branagh version (1989),¹⁸ Christian Bale (aged fourteen during the filming) plays Robin the Page/Boy. He is given his lines before the invasion, but not the later soliloquy or commentary on the action of his elder companions. There is once again no battle scene with Pistol. He dies during the French raid on the luggage, which is not shown directly, and is carried off dramatically by Henry at the victorious end of the battle. Sarah Hatchuel comments on this as follows: 'As soldiers start to sing the *Non nobis*, Henry picks up a

¹⁸ *Henry V*. Dir. Kenneth Branagh. Renaissance Films/BBC/Curzon, 1989.

IV. Свіжий погляд на давні тексти

boy's corpse and makes his way among the ruins of the battlefield. Carrying the dead boy like a cross on his back, he is turned into a Christ-like figure, bearing his soldiers' sins and miseries.¹⁹ The Page/Boy has clearly been part of the group guarding the luggage. The extended scene with Branagh carrying his corpse on his back provides cheap but effective pathos.

George Sargeant, the actor playing the Page/Boy, was fifteen when *The Hollow Crown* version of *Henry V* was released. The subversive 'battle' scene is left out, involving him translating for Pistol, who is instead shown paralysed with fear while the battle is waged all around him. The Page/Boy is shown in even more scenes than the play, but the film inexplicably fails to provide him with his best lines. He even survives the battle, being transformed into the chorus figure, played by the veteran actor John Hurt, who clutches a memento from the battle with great pathos. Hatchuel comments on the twist to the conclusion of the play:

As the film reaches the Epilogue, the Boy is seen attending Henry's funeral, while flashback images and elegiac music rekindle the glorious moments of this 'star of England'. In an original twist, the Boy is revealed to have grown into John Hurt's Chorus: an old man now, he has been telling his story all along. At this final touching moment, *Henry V* becomes less a play about a king's war than a boy's survival and attempt to make sense of it.²⁰

The latter two film versions therefore attempt to provide the Page/Boy with a sense of closure. Curry theorizes that Shakespeare made definite use of Hall and Holinshed's inclusion of references to boys fleeing the French attack on the camp.²¹ She points out, however, that the direct period accounts of the battle do not include this detail. One could therefore argue that Shakespeare explicitly included these details for dramatic purposes and to highlight the role and importance of the Page/Boy character. Ann Blake is convinced that this serves a definite dramatic purpose:

Shakespeare's inclusion of this figure gives the Chronicles' episode of the killing of the boys a personal focus and therefore a greater poignancy which serves to enforce a sense of the horror of war. Henry V repeatedly confronts the audience with cross-reflecting

¹⁹ Hatchuel S. *Henry V on Screen. King Henry V: A Critical Reader* / ed. L. Cottegnies and K. Britland. London : Bloomsbury, 2020. P. 111.

²⁰ Ibid. P. 118–119.

²¹ Curry A. Op. cit.

images of war, including the suffering of non-combatants, but none is as unequivocally appalling as the reported slaughter of this good page.²²

Blake makes a convincing argument, but I would personally argue that the entire invasion is appalling and that Henry, and the ruling powers, are actually indifferent to the Page/Boy's fate in the play. By showing him as one of the casualties of the French attack on the luggage and the pages who are supposed to be guarding it, the film versions provide seeming support for Henry's actions on the battlefield and the execution of the French prisoners. In the play, in contrast, the Page/Boy is forgotten in the hustle and bustle of the victory and no mention is made of him when they read out the list of casualties. The insistence on resolving his fate provides a certain convenient closure to his story, but ignores the brutal reality of war and the sad reality that he is forgotten and silenced in the end.

Conclusion

Shakespeare almost inevitably provides room for possible alternative readings and space for dissident voices, and the history plays are no exception. The children, although expected to be seen and not heard, are often able to call things as they are, cutting through the propaganda and manipulative cant. Their fates are, however, almost always tied with the follies of the quarrelling and warmongering adult world. Charlotte Scott points out not only their contribution, but also their unavoidable tragic lots.

This is a trenchant example of Shakespeare's use of children: they critique the adult world yet are also products of it. There is no other early modern playwright so fascinated and absorbed by the perils and potentials of hypocrisy, paradox, and ambivalence and their manifestations through the eyes of the child.²³

Shakespeare's child characters not only provide an ongoing critique of the dealings of the adult world, but also draw attention to the language used to dupe and placate society at large. These critical commentaries by children on the violence and machinations of adults are sadly still relevant to our day and age. The Page/Boy, along with other child characters in the history plays and elsewhere, provide a naive truthful voice, unencumbered by societal expectations. He is the

²² Blake A. Children and Suffering in Shakespeare's Plays. *The Yearbook of English Studies*. 1993. V. 23. P. 304.

²³ Scott Ch. The Child in Shakespeare. Oxford : Oxford University Press, 2018. P. 27.

only one unfettered by convention and social pressure, and not only comments on the unethical practices of Pistol and his company, but also on the wider dealings of the royals and Henry in particular. He could arguably be viewed as an alternative ‘chorus’, with the official one supporting the arguments of the accepted nationalist/patriotic interpretation and narrative. Goddard draws attention to just this: ‘Through the Choruses, the playwright gives us the the popular idea of his hero. In the play, the poet tells the truth about him.’²⁴ Goddard also points out that the off-hand remarks provided to minor characters, like the Page/Boy, often amount to more than meets the eye: ‘Yet it is into such casual utterances that Shakespeare is most likely to slip his own opinion.’²⁵ I would hesitate to dare to guess at Shakespeare the man’s actual opinion, but would agree that these throw-away episodic scenes, with ongoing foreshadowing and echoing, can provide food for thought and alternative readings. The Page/Boy character amounts to a truly subversive voice and perspective and surprisingly limited attention has been given to his contribution to the two plays, not even being mentioned, for example, in E. M. Tillyard’s classic work *Shakespeare’s History Plays*.²⁶ When commenting on his frustration in his role as page to Pistol, Bardolph and Nym in 3.2, the Page/Boy uses the intriguing phrase ‘pocketing up of wrongs’. I would interpret this to mean something along the lines of things being forced to passively stand by while his elders are committing unethical actions and deeds and being tainted by their actions. It is high time to allow his silenced voice to be heard and to rectify the wrongs that have been committed to his fascinating and integral character.

References:

- Blake A. Children and Suffering in Shakespeare's Plays. *The Yearbook of English Studies*. 1993. V. 23. P. 293–304.
- Campana J. Killing Shakespeare's Children: The Cases of *Richard III* and *King John*. *Shakespeare*. 2007. Vol. 3, Is. 1. P. 18–39.
- Curry A. “Kill the Poys and the Luggage!”. Were There Boys at the Battle of Agincourt? *Agincourt 600*. URL: <https://www.agincourt600.com/2015/07/26/kill-the-poys-and-the-luggage-were-there-boys-at-the-battle-of-agincourt/>.
- Garber M. *Coming of Age in Shakespeare*. New York : Routledge, 1997.
- Goddard H. *The Meaning of Shakespeare*. Volume 1. Chicago : The University of Chicago Press, 1951.

²⁴ Goddard H. Op. cit. P. 218.

²⁵ Ibid. P. 223.

²⁶ Tillyard E. M. *Shakespeare’s History Plays*. London : Chatto & Windus, 1944.

- Harper E. "And Men Ne'er Spend Their Fury on a Child" – Killing Children in Shakespeare's Early Histories. *Shakespeare*. 2017. Vol. 13. Is. 3. P. 193–209.
- Hatchuel S. Henry V on Screen. *King Henry V: A Critical Reader* / ed. L. Cottagnies and K. Britland. London : Bloomsbury, 2020. P. 102–125.
- Mason P. Henry V: "the Quick Forge and Working House of Thought". *The Cambridge Companion to Shakespeare's History Plays* / ed. M. Hattaway. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. P. 177–192.
- Maus K. E. Henry the Fifth. *The Norton Shakespeare* / ed. St. Greenblatt. New York : W.W. Norton & Company, 2008. P. 1471–1478.
- Miller G. Childhood in Contemporary Performance of Shakespeare. London : Bloomsbury, 2020.
- Price H. T. Mirror Scenes in Shakespeare. *Joseph Quincy Adams Memorial Studies* / ed. J. G. McManaway. Washington : The Folger Shakespeare Library, 1948. P. 101–113.
- Rutter C. Ch. Shakespeare and Child's Play: Performing Lost Boys on Stage and Screen. London : Routledge, 2007.
- Scott Ch. The Child in Shakespeare. Oxford : Oxford University Press, 2018.
- Shakespeare W. The Norton Shakespeare. New York : W.W. Norton & Company, 2008.
- Shapiro J. 1599: A Year in the Life of William Shakespeare. London : Faber and Faber, 2005.
- Tillyard E. M. Shakespeare's History Plays. London : Chatto & Windus, 1944.
- Werner S. Firk and Foot: The Boy Actor in *Henry V*. *Shakespeare Bulletin*. 2003. Vol. 21, No. 4. P. 19–27.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

DOI: 10.32782/2225-479X-2024-39-40-12

УДК: 7.094.038.6

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8366-8734>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0003-8785-0146>

Черняк Юрій

(Київ)

Бричка Максим

(Кропивницький)

“To hold, as ’twere, the mirror up to nature”: стратегії та функції контемпаризації художнього простору у фільмі Майкла Алмерейди «Гамлет» (2000)

В центрі уваги цієї дослідницької розвідки, що йде у річницю сучасної компаративістики, – екранізація трагедії Вільяма Шекспіра «Гамлет», здійснена Майклом Алмерейдою (2000). Фільм американського режисера розглядається як інтермедіальний феномен, що вибудовується на поєднанні класичного літературного тексту із візуальними ефектами, створюваними за допомогою сучасних технічних засобів. Автори статті вводять у науковий обіг поняття «контемпаризація», під якою запропоновано розуміти специфічну стратегію оновлення/трансформації часопросторових, культурних і символічних координат класичного твору, що реактуалізує імпліцитно закладені смисли першотвору та водночас робить літературний оригінал релевантним викликам сьогодення і новому рецептивному контексту.

Порівняльний аналіз фільму та першоджерела дозволяє виокремити ключові аспекти міжмистецької взаємодії: перенесення дії до Нью-Йорка 2000 р., використання медіа-метафор (відеозаписи, камери спостереження), збереження шекспірівського тексту та постмодерністські інтертекстуальні алюзії. Дослідження виявляє особливості репрезентації смислового потенціалу Шекспірового «Гамлета» на структурному, образному та семіотичному рівнях фільму, зокрема трансформацію часопросторового ландшафту п'єси, візуалізацію вербальних образів і реалізацію інтермедіального діалогу.

Екранізація *Алмерейди* постає не лише як адаптація, а як творча взаємодія з класичним текстом, що підсилює його універсальні теми та наближає їх до сучасного глядача, актуалізуючи смисли оригіналу в новому культурному й рецептивному контексті.

Ключові слова: В. Шекспір, «Гамлет», М. Альмерейда, екранізація, інтермедіальність, контемпораризація, осучаснення, художній простір, кіно, художній смисл.

Екранізація літературного твору як специфічний художній феномен, що є продуктом діалогу мистецтва кіно з мистецтвом слова, все частіше потрапляє в поле наукового інтересу сучасної гуманітаристики.¹ При цьому дослідницькі пріоритети, аналітична оптика та методологічні підходи представників різних гуманітарних наук виявляються суттєво відмінними. Так, приміром, кінознавці, чітко усвідомлюючи мультитрекову природу фільму,² фокусують увагу насамперед на кінематографічних засобах репрезентації смислів та естетичних аспектах. Для літературознавців важливою проблемою протягом тривалого часу залишалося дослідження відповідності екранізації її літературному першоджерелу. За спостереженнями О. Дубініної, цей так званий «fidelity criticism», що домінував у теорії екранізації протягом 1960–1980 рр., сформував цілу низку

¹ Про інтенсифікацію зацікавлень української компаративістики проблематикою, пов'язаною з екранізаціями літературних творів, свідчить доволі розлогий перелік публікацій Олени Дубініної (Дубініна О. Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті «Серце п'їтьми» Дж. Конрада та фільму «Апокаліпсис сьогодні» Ф. Ф. Копполи). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2009. Вип. 6. С. 59–70; Дубініна О. «Вірний Руслан», або як висловити невимовне (повість Г. Владімова «Вірний Руслан» та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2011. Вип. 8. Ч. 1. С. 105–116; Дубініна О. «Бондіана» як енциклопедія смаку. *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2012. Вип. 9. С. 173–191; Дубініна О. Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту. *Слово і час*. 2013. № 10. С. 66–92, та ін.), статті Олександра Пронкевича (Пронкевич О. Дон Кіхот в американському кінематографі. *Всесвіт*. 2012. № 9–10. С. 190–200; Пронкевич О. Актуалізація «коду Сервантеса» в телесеріалі «Міністерство часу». *Ренесансні студії*. 2022. № 35–36. С. 32–45), дисертаційні праці Ольги Довбуш (Довбуш О. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст «Oliver's Story» (Е. Segal) – український переклад – кіносценарій: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2009), Уляни Левко (Левко У. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2010), а також ґрунтовна колективна монографія на пошану академіка Дмитра Наливайка: *Література на полі медій*: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ.-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018.

² На мультитрековій природі кіно (тобто його здатності використовувати декілька рівнів вираження смислу, зокрема, візуальний, звуковий, монтажний, графічний та ін.) наголошує кінознавець Роберт Стем: Stam R. *Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation*. Malden, MA : Blackwell Pub., 2005.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

типологій кореляції кіноверсії з покладеним в її основу художнім твором і все ще зберігає певну привабливість.³ Психологи вивчають специфіку впливу візуальних та монтажних прийомів на глядацьке сприйняття літературних творів та процеси реєстрації екранних версій поведінки персонажів.⁴ Соціологи досліджують, як кіноадаптації формують або трансформують колективні уявлення про екзистенційно значимі та/чи суспільно вагомі поняття і як та чи інша екранізація сприймається різними віковими, соціальними і гендерними групами глядачів.⁵

В останні десятиліття ХХ ст. визнання кіноадаптації літературного твору самодостатнім естетично вартісним продуктом стало аксіоматичним: більшість науковців суголосні у тому, що екранізація художнього тексту є інтерсеміотичним перекладом, в процесі якого відбувається міжмистецька взаємодія. Тож цілком закономірним постає входження цього феномену до зони наукового інтересу інтермедіальних студій як одного із розділів сучасної компаративістики.

На початку ХХІ століття спостерігається доволі стрімкий розвиток інтермедіальних студій в цілому, та досліджень діалогу кіно і літератури зокрема. Найбільш актуальними для сучасної компаративістики, на думку О. Дубініної, є «праці теоретико-методологічного спрямування, де б досліджувався процес інтермедіального перекодування, виявлялися параметри мистецької взаємодії літератури та кінематографа в процесі екранізації літературних творів, та формувалася необхідний методологічний інструментарій дослідження мистецьких варіантів літературних творів».⁶

До реалізації цих завдань долучаються й автори цієї публікації, **метою** якої є вироблення системи критеріїв компаративного аналізу фільму «Гамлет» (2000, реж. Майкл Алмерейда) і його текстового першоджерела – однойменної трагедії В. Шекспіра, виявлення метатекстуального потенціалу

³ Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018. С. 214–233.

⁴ Див. приміром: Cutting J. E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. Vol. 23. P. 1713–1743.

⁵ Так, група дослідників, очолювана Розамонд Талкен, проаналізувала реакцію різних категорій реципієнтів на кіноадаптації літературних творів і виявила кореляцію сприйняття із соціально детермінованими нормами й очікуваннями. Див.: Thalken R., Mimmo D., Wilkens M. It Matters to the Viewer: Social Reviews of Books Adapted for Film. *Digital Studies/Le champ numérique*. 2024. Vol. 13. Is. 3. P. 1–22.

⁶ Дубініна О. Екранізація літературного твору ... С. 233.

міжмистецької взаємодії та з’ясування когнітивної й аксіологічної продуктивності контемпораризації як домінуючої стратегії адаптації класичного тексту до сучасного соціокультурного контексту.

Наукова новизна статті зумовлена тим, що в ній запропоновано й апробовано низку параметрів міжмистецької взаємодії, яка відбувається в процесі екранізації літературного твору, а також вводиться в науковий обіг інтермедіальних студій поняття «контемпораризація художнього простору». Теоретико-методологічна база дослідження, яке використовує інструментарій компаративного аналізу, герменевтики і семіотики, вибудовується на поєднанні досвіду шекспірознавства і кінознавства в річизі інтермедіальних студій.

Предметом безпосереднього аналізу постають особливості та засоби репрезентації трагедії «Гамлет» засобами кіномистецтва на структурному, жанрово-стильовому, образному та семіотичному рівнях.

Фільм Майкла Алмерейди «Гамлет» – одна із найоригінальніших реактуалізацій однойменної п’єси Шекспіра в контексті постгутенберзької доби – демонструє, з одного боку, невичерпність інтерпретативного потенціалу тексту цієї великої трагедії, а з іншого – епістемологічну продуктивність контемпораризації її художнього простору засобами кіно.

Створений на схилі пізнього англійського Ренесансу «Гамлет» (1600) Вільяма Шекспіра протягом багатьох століть залишається одним із найпровокативніших творів світової класики, за яким із легкої руки Т. С. Еліота закріпилася репутація «літературної Мони Лізи» (‘the Mona Lisa of literature’⁷). Включений у багатьох країнах до шкільних і університетських програм із літератури, цей текст виступає обов’язковим елементом лектури сучасної освіченої людини. Як переконливо доводить у своїй дисертації українська шекспірознавиця Дар’я Лазаренко, шекспірівського «Гамлет» правомірно вважати метатекстуальним феноменом і відносити «до категорії метанаративів (термін Ж.-Ф. Ліютара⁸) – “історій”, за допомогою яких людство пояснювало та структурувало світ, легітимуючи

⁷ Eliot T. S. Hamlet. *Eliot T. S. Selected Essays, 1917–1932*. London : Faber, 1932. P. 144.

⁸ Ж.-Ф. Ліютар називає «метанаративом» таку особливу оповідальну форму організації знання, до якої часто звертаються філософія, історія, психологія, література, право та ін., тим самим легітимізуючи його у суспільстві. Дет. див.: Ліютар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. Вип. 5–6. С. 15–38.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

власні соціальні й культурні практики».⁹ З огляду на багатомірність смислового потенціалу трагедії і закріпленій в процесі її функціонування у просторі світової культури статус мета-феномену, абсолютно закономірним постає високочастотне звернення до неї широкого кола проактивних реципієнтів. Ця п'єса Барда – своєрідний виклик для режисерів і акторів: показовими в цьому плані є промовисті слова сера Ієна Мак-Келлена: «Якщо ти можеш грати Шекспіра, ти справжній актор».¹⁰ Велика кількість її мистецьких репрезентацій створює доволі потужне конкурентне мистецьке середовище, що, у свою чергу, стимулює творчі пошуки режисерів і акторів.¹¹ Шекспірівського «Гамлета» відтворюють засобами музичного мистецтва¹² і хореографії,¹³ візуалізують на полотнах¹⁴ і у скульптурах,¹⁵ адаптують засобами кінематографу й анімації. Від перших кіноверсій епохи німого кіно до сучасних фільмів, зокрема останньої наразі стрічки Роберта Еггерса «Варяг» («The Northman», 2022), що розповідає історію принца Амлета, прототипа Гамлета, загальна кількість кіноадаптацій шекспірівського сюжету налічує вже понад п'ятдесят стрічок. Кожен вид мистецтва по-своєму транслює «гамлетівські» сенси,

⁹ Лазаренко Д. «Гамлет» В. Шекспіра як метатекст пізнього Ренесансу та його літературні проєкції: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2010. С. 146.

¹⁰ 5 Major Actors + Directors on How to Perform Shakespeare. Backstage.

URL: <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/5-major-actors-directors-on-how-to-perform-shakespeare-73326/>.

¹¹ За інформацією платформи «Wifi Talents», у сучасному світовому культурному просторі Гамлет як персонаж щороку з'являється у більш ніж 300 постановках (Shakespeare Statistics. Wifi Talents, 2022. URL: https://wifitalents.com/shakespeare-statistics/?utm_source=

¹² Похоронний марш до останньої сцени «Гамлета» (1852) Гектора Берліоза, симфонічна поема «Гамлет» (1858) Ференца Ліста, однойменна опера французького композитора Амбруаза Томаса на лібрето Мішеля Карре та Жюльє Барб'є (1868), італійська опера «Амлето» Франко Фаччо на лібрето Арріго Бойто (1871), рок-мюзикл «Rockabye Hamlet» (1974) Кліффа Джонса, опера «Гамлетмашина» (нім. «Die Hamletmaschine», 1987) Вольфганга Ріма, однойменні мюзикли чеського композитора Янека Ладецького (1999; 2004), опера «Гамлет» (2017) Бретта Діна, пісня «Офелія» (2022) українського дуєту «Лівінстон», постановка «Hamlet Nail to the Thief» (2025) рок-гурту «Radiohead».

¹³ Балет «Гамлет» (1985) Джона Ноймайєра, балет (2000) і вистава (2001) «Гамлет» Стівена Міллза, балет «Гамлет» (2008) Девіда Ніксона, хореографічна постановка «Трагедія Гамлета, принца данського» (2023) хореографа Гійома Коте та режисера-постановника Робера Лепажа.

¹⁴ «Джон Філіп Кембл у ролі Гамлета» (1801) Томаса Лоуренса, «Гамлет і його мати» (1849), «Гамлет і Горацио на цвинтарі» (1839), «Смерть Офелії» (1843) Ежена Делакруа, «Офелія» (1852) Джона Еверетта Мілле, «Амлет і Офелія» (1858) Данте Габрієля Россетті, «Гамлет і гробарі» (1883) Паскаля Даньян-Бувре, «Офелія» (1894) Джона Вільяма Вотергауса, «Остання сцена: отруєна Королева, що вмирає, Лаєрт і Гамлет, який вбиває Короля» (1967) Сальвадора Далі, «Гамлет» (2011) Ганни Сідорович.

¹⁵ Пам'ятник Говер (*The Gower Monument*) (Стратфорд-апон-Ейвон, 1888), Шекспірівський меморіал Александра Стірлінга Колдера (Філадельфія, 1928), статуя Лоуренса Олів'є в ролі Гамлета (Лондон, 2007).

увиразнюючи смислове полотно, розгортаючи асоціації та пропонуючи нові прочитання класичного тексту.

Перш ніж перейти до екранізацій «Гамлета», слід зауважити, що проблема кореляції кінематографічних утілень творів Шекспіра з їхніми текстовими першоджерелами давно перебуває в полі інтересу науковців, інтенсифікуючи інтермедіальний дискурс. Так, Марк Торнтон Бернетт дослідив екранізації п'єс англійського ренесансного драматурга в різних країнах на різних континентах, зокрема в Латинській Америці, Китаї, Індії та ін., а також висвітлив особливості перекодування творів Шекспіра в національних культурних тезаурусах.¹⁶ Стівен М. Бюлер здійснив аналіз стратегій, використаних творцями екранних адаптацій п'єс Барда, та розкрив подібність їхнього кіноінструментарію.¹⁷ У контексті шекспірознавчих студій важливою є праця Р. Джексона «Шекспір та англomовне кіно»,¹⁸ в якій розглядаються ключові аспекти знакових екранізацій провідних режисерів, зокрема Лоуренса Олів'є, Орсона Веллса, Франко Дзефф'єреллі, Кеннета Брани, та разом з історичним і гендерним контекстами окреслюється й політичне підґрунтя кінематографічних прочитань класика.

Міхаель А. Андерегг у монографії, присвяченій вивченню засобів адаптації та переосмислення шекспірівських драм,¹⁹ аналізує фільми Лоуренса Олів'є («Річард III»), Орсона Веллса («Макбет») і Кеннета Брани («Гамлет») та простежує специфіку збереження й трансформації Шекспірового стилю в кінематографі. Значну увагу також він приділяє осмисленню особливостей постмодерністських перепрочитань Шекспіра засобами кіно-мистецтва у стрічках «Тит» Джулі Теймор і «Книги Просперо» Пітера Грінуея. У розділі, що присвячений телебаченню, М. Андерегг детально аналізує американські телевізійні адаптації 1950-х років (зокрема, екранізації Шекспіра «Hallmark Hall of Fame») та серію екранізованих шекспірівських п'єс, створену ВВС/Time-Life наприкінці 1970-х – на початку 1980-х років.

¹⁶ Burnett M. Th. Shakespeare and World Cinema. New York : Cambridge University Press, 2013.

¹⁷ Buhler S. M. Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof. Albany : State University of New York Press, 2002. Прикметно, що в назві цієї праці міститься аллюзія до репліки із трагедії «Отелло»: "Villain, be sure thou prove my love a whore ./ Be sure of it. Give me the ocular proof ..." (III, 3)

¹⁸ Jackson R. Shakespeare and the English-speaking Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2014.

¹⁹ Anderegg M. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

Кеннет С. Ротвелл у монографії «Історія Шекспіра на екрані: століття кіно й телебачення» (1999)²⁰ здійснює комплексне дослідження екранізацій творів В. Шекспіра, покроково простежуючи еволюцію кінематографічного переосмислення п'єс славетного драматурга від ранніх вистав у мюзик-холах і нікелодеонах²¹ до сучасних масштабних кінопроєктів. Автор аналізує ключові етапи кіновтілень позачасових драм, зокрема період німого кіно, вплив Голлівуду за часів його Золотої доби, внесок Лоуренса Олів'є та Орсона Веллса, особливості телевізійних постановок, зокрема адаптації BBC, а також експериментально-авангардні підходи режисерів Дерекка Джармена й Пітера Грінуея. Окрему увагу приділено неангломовному кінематографічному спадку, зокрема японським адаптаціям.

Друге видання праці К. С. Ротвелла, що побачило світ 2003 року, містить оновлену хронологію та доповнене дослідженнями новітніх кінематографічних інтерпретацій, як-от «Закоханий Шекспір» Джона Меддена, «Марні зусилля кохання» Кеннета Брани, «Гамлет» Майкла Алмерейди та «Шотландія, тату» Біллі Морріссетта.

Варто наголосити, що українські науковці також неодноразово зверталися до аналізу кінематографічних інтерпретацій Шекспірових творів. О. Дубініна, приміром, у статті «Вільям Шекспір: Made in Japan» (2012) здійснила порівняльний аналіз фільмів режисера Акіри Куросави «Трон у крові» і «Ран», співвідносячи їх із першоджерелами – «Макбетом» і «Королем Ліром»,²² та акцентувала увагу на тому, що, звертаючись до естетики театру Но та самурайських міжусобиць періоду Сенгоку, класик японського кіно переосмислює сюжети англійського ренесансного драматурга й тим самим інтегрує їх у культурний контекст Японії.

Стаття Л. Прадівлянної «Шекспірівська норовлива: у п'єсі та на екрані (на матеріалі серіалу “Шекспір на новий лад”）」

²⁰ Rotthwell K. S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

²¹ Нікелодеон – ранній кінотеатр, що отримав таку назву, оскільки вхід зазвичай коштував нікель (п'ять центів). Нікелодеони пропонували безперервні покази одно- та двобобінних фільмів тривалістю від 15 хвилин до однієї години, які супроводжувалися грою на фортепіано. Див.: Nickelodeon. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theater>.

²² Дубініна О. Вільям Шекспір: Made in Japan: твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Куросави. *Слово і час*. 2012. № 10. С. 24–35.

сфокусована на дослідженні інтертекстуальної й семіотичної гри з літературною класикою.²³ У ній проаналізовано зв'язок міні-серіалу “ShakespeaRe-Told” (BBC, 2005) з комедією «Приборкання норовливої». Авторка виявляє зміни, яких зазнає шекспірівський текст у ході кінематографічної адаптації, та наголошує на багатшаровості сучасних прочитань англійського драматурга і гнучкості першотвору.

Українська дослідниця О. Бандровська аналізує сюжетну організацію кінострічки італійських режисерів Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти»²⁴ та демонструє, як в контексті актуального соціального й політичного дискурсу оновлюється аксіологічне звучання шекспірівської трагедії «Юлій Цезар». Художня інтерпретація братів Тавіані розглядається як спроба наблизити й актуалізувати морально-етичні та політичні дилеми Шекспірового тексту. Прикметними рисами цієї екранізації, на думку О. Бандровської, виступають «сміслова багаторівневність фільму»²⁵ та «неконвенціональність форми і композиції»,²⁶ завдяки яким не тільки здійснюється естетичне осучаснення і реалізується нестандартний прийом «сюжет у сюжеті» (акторами є справжні ув'язнені, що отримали довічне покарання), а й відбувається концептуальне переосмислення класичного тексту та оновлення наративу першотвору.

Прикметною рисою екранізацій Шекспіра, здійснених протягом трьох останніх десятиліть, є осучаснення як одна зі стратегій наближення давніх текстів до сучасного реципієнта та, водночас, як прояв характерного для постмодерної художньої свідомості прагнення створити ситуацію діалогу/гри з класикою. Складно визначити, яка саме з п'єс Барда тримає пальму першості в процесі екранних модернізацій Шекспіра, оскільки осучаснення здійснюються на різних рівнях. Утім, абсолютно

²³ Прадівляння Л. Шекспірівська норовлива: у п'єсі та на екрані (на матеріалі серіалу «Шекспір на новий лад»). *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Т. 2, Вип. 21. С. 243–248. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_2/48.pdf.

²⁴ Бандровська О. Сучасний Шекспір: художня аксіологія трагедії «Юлій Цезар» у кіноверсії Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти». *Ренесансні студії*. 2019. Вип. 31–32. С. 268–282.

²⁵ За словами О. Бандровської, «Сміслова багаторівневність фільму – епізод про переламний момент політичної історії стародавнього Риму, шекспірівський мотив боротьби з тиранією, сучасна реактуалізація шекспірівської художньої аксіології – примушує і глядача, разом із режисерами та акторами, підключити світоглядні уявлення і культурний фон у пошуку відповідей на поставлені майстром питання про моральний і політичний вибір». (Там само. С. 282).

²⁶ Там само.

очевидним, можна сказати, хрестоматійним зразком такої екранізації постає «Гамлет» М. Алмерейди.

Першим рівнем міжмистецької взаємодії в цій екранізації постає часо-просторова трансформація ландшафту шекспірівської п'єси. Творці кінострічки вдаються до осучаснення хронотопу першоджерела, що відчувається передусім на матеріально-предметному рівні. Події середньовічної трагедії перенесено в модернізований світ: студент кіношколи Гамлет повертається до Нью-Йорка, де під впливом зустрічі з Привидом прагне прояснити загадкові обставини смерті свого батька, після якої бізнес («Denmark Corporation») перейшов до рук батькового брата Клавдія. Щоб викрити злочин дядька, Гамлет використовує відеоарт-стрічку, після перегляду якої відбувається низка нещасть, що подаються в сучасному сетингу. Полоній, який переховується у шафі Гертруди, гине від випадкового пострілу, а Офелія тоне в готельному фонтані, оточена речами, що нагадують їй про коханого. Трагічна розв'язка фільму настає в готелі «Ельсинор» під час дуелі на рапірах між Гамлетом і Лаертом: одержимий помстою, син Полонія стріляє в Гамлета із пістолета, після чого застрелюється сам. Тією ж зброєю Гамлет перед смертю вбиває Клавдія.

Занурення в осучаснений хронотоп стрічки втілюється від самого початку фільму завдяки візуальним і звуковим засобам. Фільм розпочинається титрами-прологом: на тлі вечірнього міста з'являються написи жовтими літерами, гуде літак, чути цифровий шум, звуки авто, тріскіт пошкодженої техніки. Зйомка, ймовірно, здійснюється камерою, яка знаходиться на пасажирському сидінні автівки і спрямована вгору – на хмарочоси, що мерехтять рекламою. Кадр 1: *“New York City, 2000”*.²⁷ Кадр 2: *“The King and C.E.O. of Denmark Corporation is dead”*.²⁸ Кадр 3: *“The King's widow has hastily remarried his younger brother”*.²⁹ Кадр 4: *“The King's son, Hamlet, returns from school, suspecting foul play...”*.³⁰

Те, що перші кадри кінострічки супроводжуються звуковим фоновим шумом техніки, створює ефект упізнаваності – стає

²⁷ «Нью-Йорк, 2000-й рік».

²⁸ «Король і головний виконавчий директор корпорації «Данія» помер».

²⁹ «Удова короля поспішно вийшла заміж за його молодшого брата».

³⁰ «Син короля, Гамлет, повертається зі школи, підозрюючи нечесну гру ...».

очевидно, що події розгортаються в сучасному світі. Такий аудіальний прийом одразу переносить нас до інформаційної й комп’ютерної ери. Звуковий і візуальний супровід: потріскування техніки, рекламні монітори, хмарочоси, електронна поп-музика – все це налаштовує глядача на те, що події, запрограмовані назвою широковідомої трагедії Шекспіра, відбуватимуться не в похмурому середньовічному данському замку, а в модернізованому сетингу – сталевобетонному мегаполісі початку епохи високих технологій (англ. hi-tech era). Аналізуючи специфіку урбаністичного середовища у фільмі Алмерейди, О. Леггатт доходить висновку, що Нью-Йорк, із його височезними, однотипними офісними будівлями, став метафорою монотонності й безлико́сті сучасного світу, що відображає втрату індивідуальності у швидкозмінному міському просторі.³¹ Такий простір, на думку дослідника, стає важливим компонентом нової кіноінтерпретації шекспірівської трагедії, оскільки він не тільки контекстуалізує події, а й підсилює звучання основних тем п’єси.

Після титрів, що повідомляють про смерть Гамлета-старшого, сліднують кадри вечірнього Нью-Йорка, в якому люди є непомітними, однаковими пішоходами на тлі рухомих стрічок та неонових літер, миготливої реклами брендів і компаній, серед яких – “Denmark Corporation”.³² Відтак у наступному кадрі з’являється металева, візуально холодна конструкція штаб-квартири цієї корпорації й табличка зі світлодіодним написом: “Hotel Elsinor”. Послідовне занурення в місце дії п’єси як на фонічному, так і на візуально-предметному рівнях промовисто апелює не до середньовічної Данії та кам’яної фортеці Ельсинор, а до сучасності. Що більш важливо, спершу Гамлет ненадовго з’являється в кадрі посеред нью-йоркської вулиці, оберненим до глядача, і лише після прибуття до готелю ми бачимо чорно-білий відеозапис, як він читає фрагменти монологу із 2 дії: “*I have of late, but / wherefore I know not, lost all my mirth*”³³ та “*What a piece of work is a man*”.³⁴

³¹ Leggatt A. Urban Poetry in the Almereyda *Hamlet*. *Shakespeare Studies Today*. Aldershot, England : Ashgate, 2004. P. 169–181.

³² Корпорація «Данія».

³³ «Останнім часом – сам не знаю з чого, – я втратив усю свою жвавість». (Шекспір В. Гамлет, принц датський / Пер. Л. Гребінки. Шекспір В. Твори в шести томах. К. : Дніпро, 1986. Том 5. С. 44).

³⁴ «Що за майстерний витвір чоловік!» (Там само).

Монолог звучить на тлі відео, яке є своєрідним колажем зображень динозавра, ілюстрацій, кадрів бомбардувальника, що знищує ворожу позицію, кадрів вибухів, уривків анімації. Колаж супроводжується електронною музикою. Творці фільму вдаються до поетики контрастів, яка є лейтмотивом роздумів і вагань Гамлета та наскрізним прийомом кінонарративу стрічки: з одного боку, «Що за майстерний витвір чоловік! Який шляхетний розумом! Який безмежний хистом! Як вражає й дивує доцільністю постаті й рухів! Дією подібний до ангела! Тямою – до божества! Окраса всесвіту! Найдоввершеніше з усіх створінь!»³⁵, а з іншого боку, кадри демонструють, що саме людина є творцем конфліктів, воєн, руйнувань. Тут із усією очевидністю проявляється **другий рівень** міжмистецької взаємодії – візуалізація вербальних образів першоджерела, яка супроводжується концептуальним розширенням смислового діапазону. Славнозвісна апологетика антропо-центризму («Промова про достоїнства людини» Піко делла Мірандоли), іронічні алюзії до якої звучать у монолозі шекспірівського протагоніста, у фільмі Алмерейди піддається повній ідеологічній деструкції, адже візуальний ряд постає тут як повне заперечення вербального. Сислове розширення відбувається завдяки долученню кадрів, що репрезентують негативні прояви цивілізаційного поступу постренесансних епох, зокрема акцентів на самознищувальних діях людства. Взаємодія шекспірівського тексту з осучасненим візуальним рядом, посилена потужним музичним ефектом, сприяє тому, що проблематика гамлетівської філософської авторефлексії виходить у значно ширшу площину історичної, навіть цивілізаційної перспективи людства.

Згодом з'ясовується, що разом із глядачами свій запис на відеокамері переглядає й сам Гамлет. Цей постмодерний кінотроп підсилює ефект штучності й неприродності цифрового, піксельного світу, в якому наближення до людського відбувається тільки через екрани і монітори. Роздуми Гамлета, викладені візуальними засобами, перериває телефонний дзвінок й екранний білий шум, що загострює проблему непочутості та антиприродності комунікації в час відеотехнологій. Художня тропіка кінонарративу в цій екранізації «Гамлета» виступає як потужний смислогенеруючий компонент: вона привносить нові

³⁵ Там само.

мотиви, що корелюють із викликами сучасної цифрової цивілізації.

У стрічці Майкла Алмерейди образ і проблеми Гамлета, які репрезентовані на тлі впізнаваного нами світу, постають універсальними, і їхня проєкція на будь-яку історичну добу видається цілком можливою. Данського принца Гамлета трансформовано в представника покоління Х, студента кіношколи, сина голови американської корпорації. Він сприймається нами як сучасник: цей ефект створюють, зокрема, медіа-метафори: відеозаписи, екрани, фотокамери, монітори комп'ютерів. Локалізація подій фільму виступає певним візуальним узагальненням, адже глядачі впізнають типізовані локуси мегаполісу: переповнені автостради, бетонні мости, корпорації, готелі та інші близькі йому потенційні простори. Перенесення подій Шекспірового «Гамлета» із Середніх віків у цифрове ХХІ століття стирає часову дистанцію між сучасним глядачем і ренесансним текстом, демонструючи позачасовість втілених Бардом художніх смислів, універсальність проблематики для будь-якого часу.

Стратегія режисерського підходу до інтермедіальної репрезентації широковідомого класичного сюжету, яка спрямовується на мінімізацію відстані між реципієнтом і прототекстом, може бути названа «контемпораризація». Під **контемпораризацією** пропонується розуміти специфічну стратегію осучаснення часопросторових, культурних і символічних координат творчості першоджерела, яка не просто наближає класичний текст до глядача на рівні впізнаваності реалій і культурних кодів, а робить його релевантним викликам нового рецептивного контексту. У фільмі Майкла Алмерейди використовується доволі розмаїтий арсенал медійних прийомів, які увиразнюють універсальність проблемно-тематичного спектру шекспірівського «Гамлета» і водночас репрезентують його як гостроактуальний, суголосний запитам сучасності твір.

Доцільність запровадження терміну «контемпораризація» в категоріально-термінологічний тезаурус інтермедіальних студій детермінована потребою фокусування уваги на його нетотожності з терміном «осучаснення». Контемпораризація передбачає такі параметри міжмистецької взаємодії кіно й літератури, які реалізують метатекстуальну функцію екранізації стосовно першоджерела (тобто активують імпліцитні смисли), значно

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

розширюють його когнітивні, сугестивні можливості та за рахунок інтермедіального перекодування збільшують його смислотворчий потенціал.

Дослідники неодноразово акцентували увагу на метатекстуальності екранізацій стосовно твору. Так, приміром, Ф. Д. Сантос³⁶ пропонує розглядати ці фільми не тільки як самостійний художній матеріал, але і як засіб репрезентації оригінального тексту, що дозволяє глибше зрозуміти основні питання шекспірівської п'єси. Екранізації стають потенційними джерелами нових прочитань класичного твору, оскільки наділені метатекстуальним потенціалом і розкривають смислові нюанси оригіналу, значимі для сучасного реципієнта.

Новітні кіноадаптації, зокрема й фільм М. Алмерейди, не тільки відтворюють текст першоджерела мовою кіно, але й дозволяють потенційному глядачеві переосмислити його через призму сьогочасних культурних, соціальних та естетичних уявлень. У 2000 році автори фільму репрезентують ключові елементи поетики шекспірівського «Гамлета» (хронотоп, образи, окремі колізії) через упізнавані сучасним реципієнтом візуальні, смислові та звукові рішення, розгортаючи події серед декорацій, які чітко ідентифікують цифрове ХХІ століття та епоху офісів і клерків. Так, приміром, уперше привид батька Гамлета з'являється на екрані камер відеоспостереження та у відеозаписах. Прикметно, що й під час їхньої зустрічі в кімнаті Гамлета по телевізору транслують кадри пожеж, що символізує постійне перебування людини в інформаційному шумі. Крім того, бачимо, як Клавдій, новий «король» компанії «Данія», дає прес-конференцію під спалахи журналістських фотокамер, а похід Фортінбраса переосмислено як корпоративне поглинання.

Цифровізація сетингу, візуальні та просторові засоби творення кінонарративу формують не тільки фонове полотно, а й стильову мову фільму та наскрізні метафори, завдяки яким прочитуються художні смисли і увиразнюються характери дійових осіб. У фільмі майже відсутня природна пейзажність. Це сприймається як свідома візуальна артикуляція тези про перемогу цивілізації, урбаністичного світу хмарочосів і комп'ютерних технологій над природою, присутність якої у

³⁶ Ferreira D. S. Holding mirrors up to Hamlet: what Franco Zeffirelli's and Michael Almereyda's filmic adaptations of the play tell us about it. Rio de Janeiro : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

фільмі нарочито мінімізована. Сцена на кладовищі, у якій уперше з’являється ландшафтна панорама, може апелювати до акту смерті як дії природи. У цьому, думається, з усією очевидністю проступає така важлива атрибутивна ознака контемпораризації, як здатність екранізації природжувати смисли: новий (сучасний) семантичний ландшафт продукує нові сенси, ідеї й навіть мотиви.

Прикметно те, що Офелія, яка втілює повернення до природи, у сцені розмови з Полонієм задумливо розглядає картину, де зображений ліс. Упродовж усього фільму на тлі металевих і бетонних урбаністичних пейзажів постають монолітні хмарочоси, довкола персонажів постійно миготять пікселі екранів і моніторів. Сцени, які у трагедії Шекспіра мали місце в різних локаціях, у фільмі здебільшого відбуваються в крихітних приміщеннях, що відображають ізоляцію дійових осіб: офісні кабінети, кімнати для переговорів, тісний салон літака.

Контекст корпоративної Америки й епохи високих технологій увиразнюється костюмами героїв – білі комірці, темні піджаки, краватки – та мінімалістичною операторською роботою задля створення замкнутого й ізольованого простору. Синя і сіра кольористика фільму викликає в реципієнта відчуття спустошеності, відображає холодний і штучний світ монолітного міста.

Варто зауважити, що віддзеркалення чи відображення є важливим візуальним прийомом кінострічки, своєрідним медіумом інтроспекцій персонажів. Воно реалізується через залучення до кінонарративу різноманітних предметів: скло, екрани, комп’ютери, фотокамери «Полароїд», автовідповідачі, жучки для стеження, відеозаписи й відеоколажі, фотографії. Так, перш ніж виголосити знаменитий монолог “To be or not to be”, Гамлет переглядає відео буддиста, який тлумачить принцип «бути» (“to be”) як учення про «взаємо-бути» (“in to be”), що унеможливлено самотністю людини в бездушному урбаністичному просторі сучасного міста.

Згодом монолог “To be or not to be” Гамлет промовляє подумки у відеомагазині йдучи між рядами дисків із позначками “Action” і “Blockbuster”. Іншим разом він переглядає й перемотує відеозапис свого монологу.

На особливу увагу заслуговує специфіка інтермедіального перекодування сцени «Мишоловки». П’єса в п’єсі («Убивство

Гонзаго») подається не як вистава мандрівних акторів, а як відеоарт-стрічка, змонтована самим Гамлетом. При цьому створений протагоністом відеосюжет включає різноманітні, суттєво відмінні за тональністю й жанрово-стилістичними параметрами фрагменти, зокрема кадри сімейної хроніки, які інтимізують художній простір «мишоловки» і слугують потужним ретранслятором емоцій Гамлета. Стрічка «Мишоловка» – німий фільм-колаж, який кіноперсонаж створює шляхом монтажу фрагментів інших кінематографічних творів. Його відео не лише відображають внутрішній світ, а й включають образи людей, які мають для нього особливе значення, зокрема Офелії, матері й батька.

Ю. Дж. Ко наголошує, що, створюючи відео, Гамлет виходить за межі вербального вираження.³⁷ Це надає екранізації додаткової іронічності з огляду на репліку цього героя в шекспірівському оригіналі: «Слова, слова, слова». Принц створює власну відеострічку, яка в контексті цифровізації початку 2000-х років стає не лише способом самовираження, а й маркером штучності світу, в якому він перебуває. Такий режисерський хід корелюється з постмодерним концептом гіперреальності, де симулякр не просто імітує реальність, а заміщує її. Тож можна погодитися з Ю. Дж. Ко, на думку якого, екранізації «Гамлета» розширюють смисловий простір класичного тексту і фактично здійснюють його перекодування, що значно поглиблює змістову інтерпретацію шекспірівського твору.³⁸

Окрім Гамлета, до дублювання-відтворення реальності вдається й Офелія. Залюблена в мистецтво фотографії аматорка, вона замість живих квітів носить із собою полароїдні світлини фіалок і стокроток. Прикметно, що створений в екранізації образ Офелії набуває нових вимірів. Дослідниця А. К. Рукс вказує, що фільм не слідує усталеній практиці, зводячи Офелію до суто трагічного образу, а, навпаки, надає їй потужного ідеологічного потенціалу, який дозволяє героїні конкурувати із самим Гамлетом.³⁹

³⁷ Ко Y. J. The Mousetrap and Remembrance in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. No. 4. P. 19–32.

³⁸ Ibid.

³⁹ Rooks A. K. The “New” Ophelia in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Literature/Film Quarterly*. 2014. Vol. 42. No. 2. P. 475–485. URL: <https://www.jstor.org/stable/43798981>.

Дж. Оуенс розглядає цю кіноверсію в контексті інтерпретаційних аспектів, що виникають при читанні оригінальних текстів через призму їхніх кінематографічних адаптацій.⁴⁰ Вона зазначає, що, попри деякі незначні доповнення, Алмерейда, зберігаючи мову Вільяма Шекспіра, значно скорочує текст порівняно з оригіналом, іноді змінюючи послідовність фраз і порушуючи логічну структуру першотвору. До переліку режисерських відступів від першотвору слід також додати вилучення окремих сцен і монологів, скорочення переліку дійових осіб. Так, зокрема, Фортінбрас у фільмі М. Алмерейди не з'являється наживо: про нього глядачі дізнаються чи то з розмов інших героїв, чи то зі шпальт газет та випуску новин.

Творці фільму закладають інтелектуально-ігрові компоненти й деталі, які викликають вау-ефект від їхнього розкодування. Це можна вважати **третім рівнем** міжмистецької взаємодії, що реалізується як інтертекстуальний/інтермедіальний діалог. У стрічці Алмерейди під час того, як Гамлет виголошує свій монолог, на екранах транслюється фільм «Ворон 2: Місто ангелів» (1996) – продовження кіносеріалу «Ворон», у якому головні герої збираються помститися за загиблих та навести лад у світі. Постмодерністська гра розпросторює перепрочитання п'єси, привносячи додаткові алюзійні контексти й розгалужуючи її інтерпретаційний і рецептивний потенціал. Так, у фільмі «Ворон» розповідається легенда про птаха, який забирає душі до країни мертвих, але здатний воскрешати тих, хто загинув трагічно. Трагічна смерть постає як причина занепокоєння померлого, який отримує від ворона шанс виправити ситуацію. Ця алюзія відсилає уважного реципієнта до образу Привида батька Гамлета та вписується в дискурс середньовічного мислення.

В одній зі сцен бачимо, як на моніторі Гамлетового комп'ютера з'являються кадри із сером Джоном Гілгудом у ролі Гамлета, який тримає в руці черепа. Кадр, у якому Офелія дістає із сумки гумове каченя, відсилає глядачів до фінської версії «Гамлета» Акі Каурісмякі «Гамлет іде в бізнес» (1987), де Клавдій контролює компанію, що виходить на ринок гумових качок. Факсимільний апарат, який ми бачимо в кімнаті Гораціо, називається «Озрік», і це апелює до досвіду глядачів, які знайомі

⁴⁰ Owens J. "Images, Images, Images": The Contemporary Landscape of Michael Almereyda's *Hamlet*. *Interdisciplinary Humanities*. 2003. Vol. 20(2). P. 21–27.

із Шекспіровим твором. Цікавим режисерським рішенням постає і репрезентація заслання Гамлета. У фільмі М. Алмерейди він має прибути до Англії літаком, у чому проглядається заснована на фонетичній подібності гра слів: у п'єсі Шекспіра локація четвертої сцени IV акту визначається як "a plain in Denmark", тож у кінострічці «данська рівнина» (англ. plain) трансформується в «літак» (англ. plane).

Постмодерна гра на текстовому рівні свідомо зберігається творцями фільму і у формуванні мовленнєвої палітри кінонарративу. У мізансценах корпоративної Америки використовується англійська мова елізаветинської доби (оригінал Шекспіра), але незрідка відчувається фонетична подібність до мовлення сучасних американців. Класичний текст, як правило, постає в промовах персонажів у незміненому вигляді, а повідомлення, які відтворюються факсимільними машинами, є фрагментами модернізованого синопсису ключових перипетій. Сцена, у якій гробар співає рядки пісні Боба Ділана про розчарування й екзистенційні пошуки "All Along the Watchtower", вочевидь, є проявом асоціативної гри з реципієнтом. Вкладені у вуста цього персонажа слова "Said the joker to the thief / 'There's too much confusion / I can't get no relief'"⁴¹ корелюють і з характером шекспірівського могильника-філософа, і зі змістом його промови про суєтність людського буття, і навіть із екзистенційними рефлексіями самого Гамлета.

У колажуванні сцен і зміні оригінального порядку реплік простежується постмодерністська іронія. Творці фільму «працюють» із шекспірівським текстом так само, як їхній герой Гамлет із монтуванням своїх відео, де він поєднує власні відеозаписи, фрагменти кінохроніки та анімації. Приміром, у фільмі відсутні сцени прибуття акторів, розмови Гамлета з гробарями, пунктирно окреслена сюжетна лінія Фортінбраса. Стихія комічного, яка реалізується в тексті «Гамлета» здебільшого через каламбури, гру слів, тут зведена до мінімуму. Тож, як бачимо, обрана режисером стратегія репрезентації Шекспірового слова демонструє позачасову універсальність смислів великої трагедії. Представлені в новому часопросторі рядки геніального тексту не виглядають анахронізмом: збереження поетичної форми ключових монологів оригіналу

⁴¹ «Сказав жартівник злодієві: "Занадто багато плутанини, / Я не можу знайти полегшення"».

створює надивовижу цікавий ефект. Функція мовлення в кінонарATIVі не обмежується комунікативною складовою, оскільки завдяки збереженню й точному відтворенню значимих фрагментів тексту трагедії творцям фільму вдається додатково розширити горизонти рецептивного поля.

Перенесення придворних інтриг у світ сучасних нью-йоркських корпорацій, який зображений гіпердеталізовано, виконує декілька вкрай важливих функцій. Осучаснюючи хронотоп, творці фільму демонструють універсальність і позачасовість проблемно-тематичного спектру «Гамлета». Візуальний фон, на якому розгортаються колізії Шекспірової трагедії, створює ефект психологічної спустошеності й самотності, що резонує з умонастроями сучасної людини, зануреної в байдужий до неї урбаністичний простір. Створюється враження, що серед величезної кількості цифрових засобів комунікації й медійних предметів, якими переповнене життя споживацького суспільства, не залишається місця для людських емоцій, природних відчуттів і всього того, що робить людину людиною. Показовими в цьому сенсі є сцени загибелі героїв. Смерть Офелії, яка відбувається в публічному місці (дівчина тоне у фонтані, розташованому в переповненому людьми готелі), залишає байдужими свідків трагічної події. Дуель між Лаертом і Гамлетом стає об'єктом кіно- й фотозйомки, нагадуючи про аморальні практики сучасних папараці.

Штучність мегаполісного середовища проявляється як на візуальному рівні, так і в діях персонажів. Офелія, яка протягом усього фільму оточена штучними водними об'єктами (водограй, басейн, фотохімікати), тоне не в річці на самоті, а в готельному фонтані з речами, які нагадують їй про коханого. У фінальній сцені дуелі, за якою спостерігають журналісти й фільмують на відео та фотокамери, Лаерт убиває Гамлета не отруєною рапірою, а грубим пострілом із пістолета. Отже, в умовах цифрового прогресу й стрімкого цивілізаційного поступу людина позбавлена моральних орієнтирів: готельний персонал не рятує Офелію від самогубства. Лаерт відкрито порушує правила чесного поєдинку, попри присутність численних свідків, і ніхто не намагається стримати його та врятувати «принца» корпорації.

Прикметною стратегією, яку втілює Майкл Алмерейда на тлі модерного Мангеттена, є максимальне наближення персонажів до потенційних реципієнтів. Автори стрічки

пропонують свій варіант репрезентації класичних образів. В адаптації 2000-го року змінено подобу персонажів, здебільшого другорядних, – стать, статус, рід занять, – проте збережено їхню функцію. Так, образ солдата Марцелла переосмислено як Марцеллу, дівчину Гораціо, а Капітан армії Фортінбраса постає стюардесою в літаку до Англії. Такий режисерський прийом, вочевидь, спрямований на збереження функціональної ролі другорядних персонажів п'єси в упізнаваному для сучасного реципієнта контексті.

Отже, цілком постмодерна кіноверсія надає глядачеві нові ключі осмислення шекспірівського тексту. Вона зберігає оригінальні діалоги, але накладає сучасні декорації, зокрема привид батька Гамлета з'являється на екрані, події розгортаються в епоху високих технологій, вимальовується контекст корпоративної Америки. Ця стрічка є спробою адаптувати реалії драми до сучасності, водночас зберігаючи проблематику шекспірівського твору та глобальність його задуму. Такий підхід виправданий універсалізмом В. Шекспіра. «Розгортання гамлетівського дискурсу, – зазначає Н. Торкут, – в певному соціокультурному просторі нерідко супроводжується актуалізацією закладених у шекспірівському тексті вічних смислів, інтенсифікацією тих мисленнєвих процесів, що спрямовані на усвідомлення загроз і небезпек сьогодення».⁴²

Фільм позбавлений середньовічних атрибутів, зокрема традиційних костюмів і архітектурного антуражу, що підкреслює універсальність драматургії Вільяма Шекспіра. Модернізація образів і простору засвідчує актуальність класичного сюжету в сучасних умовах. Кінострічка представляє своєрідну трансформацію середньовічних реалій у сучасний культурний сетинг, транслюючи при цьому авторську концепцію та ключові смисли оригінального тексту. Попри осучаснення та використання постмодерністських інтерпретацій, фільм зберігає глибинні сенси шекспірівської трагедії, хоча наважимося припустити, що для більш повноцінного розуміння глядачеві необхідне знайомство з першоджерелом.

Безумовно, таке рішення постановників, де художній світ «накладено» на сучасний, наближає слово В. Шекспіра до сьогоднішнього глядача. За словами О. Пронкевича, «втягування

⁴² Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. 2015. Вип. 23–24. С. 149.

образу та текстів драматурга в індустрію популярної культури повертає “справжнього” Шекспіра, руйнуючи важку академічну ауру, яка віддаляє його від простих смертних і перетворює його доробок на власність обраного кола знавців».⁴³

Таким чином, кіноекранізація шекспірівського «Гамлета» є водночас і мистецькою спробою досягнути сенси драматичного твору, і своєрідним діалогом її творців із сучасністю. Власне, ці два творчі імперативи і виступають атрибутивними ознаками контемпораризації. Фільм Майкла Алмерейди, в якому змінено часопросторові параметри першоджерела, наділений потужним потенціалом інтерпретації смислів, актуальних для глядача, та увиразнює загальнолюдський, універсальний зміст трагедії. «Образом-символом, який втілює стан кризової свідомості, своєрідним позачасовим кодом західної культурної парадигми традиційно вважається Гамлет – герой однойменної трагедії Вільяма Шекспіра».⁴⁴ До перепрочитання п’єси англійського класика на екрані режисер додав окремі акценти, що модернізували та дозволили увиразнити її основні ідеї, зберігаючи при цьому незмінною суть. Шекспірівський першотвір у цій екранізації залишається смисловою домінантою.

Варто відзначити, що досить часто кінематографічні адаптації «Гамлета» з’являлися в кризові моменти історії, під час епохальних зрушень і ціннісних трансформацій. Фільм М. Алмерейди, що був створений на початку ХХІ ст., також виявився свого роду попередженням, застереженням і, до певної міри, навіть пророцтвом. Аналізуючи цю кіноверсію, К. Феддерсон та Дж. М. Річардсон⁴⁵ розглядають її під доволі несподіваним кутом зору (кореляції кінонарративу зі зрушеннями в масовій свідомості, спричиненими терактом 11 вересня 2001 р.) та простежують вплив дискурсу травми на інтерпретацію класичного тексту. Вони, зокрема, порушують питання: яким чином перенесення війни «у символічну сферу, де правилом є виклик, реверсія та перевернення», впливає на механізми інтерпретації культурних артефактів? На їхню думку, теракти в Нью-Йорку 11 вересня 2001 р. спровокували глибокий

⁴³ Пронкевич О. Шекспір і популярна культура. *Шекспірівський дискурс* / гол. ред. Торкут Н. М. Запоріжжя : КПУ, 2010. Вип. 1. С. 271.

⁴⁴ Черняк Ю. Аксіологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків сучасності. *Ренесансні студії*. 2010. Вип. 14–15. С. 6.

⁴⁵ Fedderson K., Richardson J. M. Hamlet 9/11: Sound, Noise, and Fury in Almereyda’s *Hamlet*. *College Literature*. 2004. Vol. 31. No. 4. P. 150–170. URL: <https://dx.doi.org/10.1353/lit.2004.0053>.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

символічний резонанс, що викликало герменевтичний злам у сприйнятті культурних об'єктів, здатних увійти до новітнього наративу. Після подій 11.09.2001 фільм М. Алмерейди набув іншого змістового наповнення, яке, можливо, імпліцитно було закладене режисером у семантичну структуру за рік до трагедії. Трансформований символізм нью-йоркського простору зумовив зміну акцентів у сприйнятті стрічки: домінантною стала не тільки особиста, внутрішня параноя головного героя, а і зовнішній, публічний, геополітичний вимір екзистенційної загрози.

Отже, кінофільм «Гамлет» (2000) режисера М. Алмерейди є оригінальною репрезентацією художніх смислів однойменної п'єси В. Шекспіра, які мають універсальний характер, і водночас набувають гостроактуального звучання в соціокультурному контексті постгугтенберзької епохи. У результаті дослідження з'ясовано, що втілення ідей літературного першоджерела в кінонаративі здійснюється за допомогою стратегії контемпораризації, яка реалізується через оновлення часопросторових, культурних і символічних координат класичного твору та робить його релевантним викликам нового рецептивного контексту. В процесі контемпораризації задіяні такі параметри міжмистецької взаємодії кіно й літератури, як: часопросторова трансформація ландшафту, візуалізація вербальних образів, що супроводжується концептуальним розширенням смислового діапазону, та інтертекстуальний/інтермедіальний діалог. Метатекстуальна функція екранізації стосовно першоджерела реалізується шляхом оприявлення його імпліцитних смислів. Внаслідок інтермедіального перекодування (інтеграція візуальних образів, цифрових технологій і медійних цитат та ін.) розкривається глибокий когнітивний і сугестивний потенціал класичного тексту, який в новому рецептивному контексті набуває гостроактуального звучання.

Список літератури:

Бандровська О. Сучасний Шекспір: художня аксіологія трагедії «Юлій Цезар» у кіноверсії Паоло і Вітторіо Тавіані «Цезар має померти». *Ренесансні студії*. 2019. Вип. 31–32. С. 268–282.

Довбуш О. Семіологія міжлітературних і міжмистецьких відношень: прототекст “Oliver’s Story” (E. Segal) – український переклад – кіносценарій: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05. Тернопіль, 2009.

Дубініна О. «Бондіана» як енциклопедія смаку. *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2012. Вип. 9. С. 173–191.

Дубініна О. Вільям Шекспір: Made in Japan: твори В. Шекспіра в екранізаціях Акіри Кurosави. *Слово і час*. 2012. № 10. С. 24–35.

Дубініна О. «Вірний Руслан», або як висловити невимовне (повість Г. Владімова «Вірний Руслан» та її однойменна екранізація реж. В. Хмельницького). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2011. Вип. 8. Ч. 1. С. 105–116.

Дубініна О. Екранізація літературного твору: специфіка інтермедіального перекодування. *Література на полі медій*: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018. С. 214–233.

Дубініна О. Подорож у просторі культури: до проблеми співвідношення літературного твору та його екранної версії (на матеріалі зіставлення повісті «Серце пітьми» Дж. Конрада та фільму «Апокаліпсис сьогодні» Ф. Ф. Копполи). *Сучасні літературознавчі студії*: зб. наук. пр. Київ : Київ. нац. лінгвіст. ун-т., 2009. Вип. 6. С. 59–70.

Дубініна О. Страсті за Білосніжкою, або феномен інтермедіального коловороту. *Слово і час*. 2013. № 10. С. 66–92.

Лазаренко Д. «Гамлет» В. Шекспіра як метатекст пізнього Ренесансу та його літературні проєкції: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.04. Київ, 2010.

Левко У. Герменевтичні аспекти кіноінтерпретації художнього твору (на матеріалі екранізації художньої прози Станіслава Лема): дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06. Тернопіль, 2010.

Ліотар Ж.-Ф. Ситуація постмодерну. *Філософська і соціологічна думка*. 1995. Вип. 5–6. С. 15–38.

Література на полі медій: зб. наук. пр. / ред. Гундорова Т. І., Сиваченко Г. М. Київ : Ін-т літ-ри ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2018.

Прадівляння Л. Шекспірівська норовлива: у п’єсі та на екрані (на матеріалі серіалу «Шекспір на новий лад»). *Закарпатські філологічні студії*. Ужгород : Видавничий дім «Гельветика», 2022. Т. 2, Вип. 21. С. 243–248. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_2/48.pdf.

Пронкевич О. Актуалізація «коду Сервантеса» в телесеріалі «Міністерство часу». *Ренесансні студії*. 2022. № 35–36. С. 32–45.

Пронкевич О. Дон Кіхот в американському кінематографі. *Всесвіт*. 2012. № 9–10. С. 190–200.

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

Торкут Н. Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). *Ренесансні студії*. 2015. Вип. 23–24. С. 147–180.

Черняк Ю. Аксіологічна семантика образу Гамлета в контексті смисложиттєвих пошуків сучасності. *Ренесансні студії*. 2010. Вип. 14–15. С. 3–27.

Шекспір В. Гамлет, принц датський / Пер. Л. Гребінки. Шекспір В. Твори в шести томах. К. : Дніпро, 1986. Том 5. С. 5–118.

5 Major Actors + Directors on How to Perform Shakespeare. Backstage. URL: <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/5-major-actors-directors-on-how-to-perform-shakespeare-73326/>.

Anderegg M. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

Buhler S. M. Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof. Albany : State University of New York Press, 2002.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкти ренесансних творів

- Burnett M. Th. Shakespeare and World Cinema. New York : Cambridge University Press, 2013.
- Cutting J. E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. Vol. 23. P. 1713–1743.
- Eliot T. S. Hamlet. *Eliot T. S. Selected Essays, 1917–1932*. London : Faber, 1932. P. 141–146.
- Fedderson K., Richardson J. M. Hamlet 9/11: Sound, Noise, and Fury in Almereyda's *Hamlet*. *College Literature*. 2004. Vol. 31. No. 4. P. 150–170. URL: <https://dx.doi.org/10.1353/lit.2004.0053>.
- Ferreira D. S. Holding mirrors up to Hamlet: what Franco Zeffirelli's and Michael Almereyda's filmic adaptations of the play tell us about it. Rio de Janeiro : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.
- Jackson R. Shakespeare and the English-speaking Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2014.
- Ko Y. J. The Mousetrap and Remembrance in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. No. 4. P. 19–32.
- Leggatt A. Urban Poetry in the Almereyda *Hamlet*. *Shakespeare Studies Today*. Aldershot, England : Ashgate, 2004. P. 169–181.
- Nickelodeon. *Encyclopaedia Britannica*. URL: <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theater>.
- Owens J. "Images, Images, Images": The Contemporary Landscape of Michael Almereyda's *Hamlet*. *Interdisciplinary Humanities*. 2003. Vol. 20(2). P. 21–27.
- Rooks A. K. The "New" Ophelia in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Literature/Film Quarterly*. 2014. Vol. 42. No. 2. P. 475–485. URL: <https://www.jstor.org/stable/43798981>.
- Rothwell K. S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.
- Shakespeare Statistics. WiFi Talents, 2022. URL: https://wifitalents.com/shakespeare-statistics/?utm_source.
- Stam R. Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden, MA : Blackwell Pub., 2005.
- Thalken R., Mimno D., Wilkens M. It Matters to the Viewer: Social Reviews of Books Adapted for Film. *Digital Studies/Le champ numérique*. 2024. Vol. 13. Is. 3. P. 1–22.

References:

- Bandrovska O. Suchasnyi Shekspir: khudozhnia aksiolohiia trahedii «Yulii Tsezar» u kinoversii Paolo i Vittorio Taviani «Tsezar maie pomerty». *Renesansni studii*. 2019. Vyp. 31–32. S. 268–282.
- Doybush O. Semiolohiia mizhliteraturnykh i mizhmystetskykh vidnoshen: prototekst "Oliver's Story" (E. Segal) – ukrainskyi pereklad – kinostsenarii: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.05. Ternopil, 2009.
- Dubinina O. «Bondiana» yak entsyklopediia smaku. *Suchasni literaturoznavchi studii*: zb. nauk. pr. Kyiv : Kyiv. nats. linhvist. un-t., 2012. Vyp. 9. S. 173–191.
- Dubinina O. Viliam Shekspir: Made in Japan: tvory V. Shekspira v ekranizatsiakh Akiry Kurosavy. *Slovo i chas*. 2012. № 10. C. 24–35.
- Dubinina O. «Virnyi Ruslan», abo yak vyslovtyty nevyimovne (povist H. Vladimova «Virnyi Ruslan» ta yii odnoimenna ekranizatsiia rezh. V. Khmelnytskoho). *Suchasni literaturoznavchi studii*: zb. nauk. pr. Kyiv : Kyiv. nats. linhvist. un-t., 2011. Vyp. 8. Ch. 1. S. 105–116.

Dubinina O. Ekranizatsiia literaturnoho tvoru: spetsyfika intermedialnoho perekoduuvannia. *Literatura na poli medii*: zb. nauk. pr. / red. Hundorova T. I., Syvachenko H. M. Kyiv : In-t lit-ry im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 2018. S. 214–233.

Dubinina O. Podorozh u prostori kultury: do problemy spivvidnoshennia literaturnoho tvoru ta yoho ekrannoi versii (na materiali zistavlennia povisti «Sertse pitmy» Dzh. Konrada ta filmu «Apokalipsys sohodni» F. F. Koppoly). *Suchasni literaturoznavchi studii*: zb. nauk. pr. Kyiv : Kyiv. nats. linhvist. un-t., 2009. Vyp. 6. S. 59–70.

Dubinina O. Strasti za Bilosnizhkoiu, abo fenomen intermedialnoho kolovorotu. *Slovo i chas*. 2013. № 10. S. 66–92.

Lazarenko D. «Hamlet» V. Shekspira yak metatekst piznoho Renesansu ta yoho literaturni proektsii: dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.04. Kyiv, 2010.

Levko U. Hermenevtychni aspekty kinointerpretatsii khudozhnoho tvoru (na materiali ekranizatsii khudozhnoi prozy Stanislava Lema): dys. ... kand. filol. nauk: 10.01.06. Ternopil, 2010.

Liotar Zh.-F. Sytuatsiia postmodernu. *Filosofska i sotsiologichna dumka*. 1995. Vyp. 5–6. S. 15–38.

Literatura na poli medii: zb. nauk. pr. / red. Hundorova T. I., Syvachenko H. M. Kyiv : In-t lit-ry im. T. H. Shevchenka NAN Ukrainy, 2018.

Pradivlianna L. Shekspirivska norovlyva: u piesi ta na ekrani (na materiali serialu «Shekspir na novyi lad»). *Zakarpatski filologichni studii*. Uzhhorod : Vydavnychiy dim «Helvetyka», 2022. T. 2. Vyp. 21. S. 243–248. URL: http://zfs-journal.uzhnu.uz.ua/archive/21/part_2/48.pdf.

Pronkevych O. Aktualizatsiia «kodu Servantesa» v teleseriali «Ministerstvo chasu». *Renesansni studii*. 2022. № 35–36. S. 32–45.

Pronkevych O. Don Kikhot v amerykanskomu kinematohrafii. *Vsesvit*. 2012. № 9–10. S. 190–200.

Pronkevych O. Shekspir i populiarna kultura. *Shekspirivskiy dyskurs* / hol. red. Torkut N. M. Zaporizhzhia : KPU, 2010. Vyp. 1. S. 262–276.

Torkut N. Hamletyzm: ukrainska versiia (prolehomeny do dyskusii). *Renesansni studii*. 2015. Vyp. 23–24. S. 147–180.

Cherniak Yu. Aksiologichna semantyka obrazu Hamleta v konteksti smyslozhyttievkykh poshukiv suchasnosti. *Renesansni studii*. 2010. Vyp. 14–15. S. 3–27.

Shekspir V. Hamlet, prynts datskyi / Per. L. Hrebinky. *Shekspir V. Tvory v shesty tomakh*. K. : Dnipro, 1986. Tom 5. S. 5–118.

5 Major Actors + Directors on How to Perform Shakespeare. Backstage. URL: <https://www.backstage.com/uk/magazine/article/5-major-actors-directors-on-how-to-perform-shakespeare-73326/>.

Anderegg M. Cinematic Shakespeare. Lanham, MD : Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2004.

Buhler S. M. Shakespeare in the Cinema: Ocular Proof. Albany : State University of New York Press, 2002.

Burnett M. Th. Shakespeare and World Cinema. New York : Cambridge University Press, 2013.

Cutting J. E. Narrative theory and the dynamics of popular movies. *Psychonomic Bulletin & Review*. 2016. Vol. 23. P. 1713–1743.

Eliot T. S. Hamlet. *Eliot T. S. Selected Essays, 1917–1932*. London : Faber, 1932. P. 141–146.

Fedderson K., Richardson J. M. Hamlet 9/11: Sound, Noise, and Fury in Almereyda's *Hamlet*. *College Literature*. 2004. Vol. 31. No. 4. P. 150–170. URL: <https://dx.doi.org/10.1353/lit.2004.0053>.

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

Ferreira D. S. Holding mirrors up to Hamlet: what Franco Zeffirelli's and Michael Almereyda's filmic adaptations of the play tell us about it. Rio de Janeiro : Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2012.

Jackson R. Shakespeare and the English-speaking Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2014.

Ko Y. J. The Mousetrap and Remembrance in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Shakespeare Bulletin*. 2005. Vol. 23. No. 4. P. 19–32.

Leggatt A. Urban Poetry in the Almereyda *Hamlet*. *Shakespeare Studies Today*. Aldershot, England : Ashgate, 2004. P. 169–181.

Nickelodeon. *Encyclopaedia Britannica*.

URL: <https://www.britannica.com/art/nickelodeon-motion-picture-theater>.

Owens J. "Images, Images, Images": The Contemporary Landscape of Michael Almereyda's *Hamlet*. *Interdisciplinary Humanities*. 2003. Vol. 20(2). P. 21–27.

Rooks A. K. The "New" Ophelia in Michael Almereyda's *Hamlet*. *Literature/Film Quarterly*. 2014. Vol. 42. No. 2. P. 475–485. URL: <https://www.jstor.org/stable/43798981>.

Rothwell K. S. A History of Shakespeare on Screen: A Century of Film and Television. Cambridge : Cambridge University Press, 1999.

Shakespeare Statistics. WiFi Talents, 2022.

URL: https://wifitalents.com/shakespeare-statistics/?utm_source.

Stam R. Literature through Film: Realism, Magic, and the Art of Adaptation. Malden, MA : Blackwell Pub., 2005.

Thalken R., Mimno D., Wilkens M. It Matters to the Viewer: Social Reviews of Books Adapted for Film. *Digital Studies/Le champ numérique*. 2024. Vol. 13. Is. 3. P. 1–22.

Summaries

Kateryna Vasylyna

English Renaissance Pamphlet in Diachrony

The article explores the development of the pamphlet against the background of the social and cultural changes during the Renaissance in England. This new genre, primarily aimed at informing the English public about current events, was characterized by its concise, adaptable form, its biased perspective on aspects of life, and its journalistic focus. Typical features of Renaissance pamphlets included sensationalism, an emphasis on entertainment, and invective rhetoric. Readers' ongoing interest in various areas of life led to the gradual broadening of pamphlet topics, which allowed for a tentative division into three main categories: religious-political, literary-critical, and social-moral. While sharing common traits with other pamphlet literature, each category responded uniquely to broader trends in its own field, often combining different genres and stylistic approaches. The lack of strict genre boundaries in English pamphleteering created ample space for creative experimentation; its outcomes influenced other literary genres while laying the foundation for the growth of journalism.

Keywords: Renaissance, pamphlet, London, genre, jest books, picaresque, novel, narrative technique, structural pattern.

Liudmila Fedoriaka

Образ Лондона у памфлетах Томаса Неша: локуси міста і авторська реценція

The author focuses on the peculiarities of the structuring of the artistic image of London and its loci through the example of the social pamphlets *Pierce Penniless* and *Christ's Tears over Jerusalem* by the Elizabethan satirist Thomas Nashe. It turns out that the author's reception is ambivalent, since despite his variously outspoken criticisms, T. Nashe always shows deep empathy in interpreting the London theme. The use of the topos 'London' in the pamphlet *Christ's Tears over Jerusalem* and the eloquent loci to denote London places (Westminster, St Paul's Cathedral, Shoreditch, Southwark, etc.) in the pamphlet *Pierce Penniless* explicitly expose the social defects and moral dimensions of Londoners.

Keywords: English Renaissance, Thomas Nashe, *Pierce Penniless*, *Christ's Tears over Jerusalem*, London, topos, locus.

Ihor Orzhitskiy

The Baroque rose: Spain, Mexico, Peru

This article focuses on the modification of one of the basic images in Baroque literature, that of the rose, in three Spanish-language literatures. In Spain's American colonies, the formation of Creole literature begins in the Baroque period, when many literary images arrived from Spain undergo a fundamental transformation on American soil. This is particularly true of the symbol of the rose,

Summaries

which dates back to the period of early Christianity. The starting point was the poetry of Luis de Góngora, but in Hispanic America, the literary interpretation of the rose acquired marked local characteristics.

Keywords: Baroque, the symbol of the rose, Spanish literature, Mexican literature, Peruvian literature, Luis de Góngora y Argote, Juana Inés de la Cruz, Juan de Espinosa Medrano, Martín Adán.

Olha Romanova

On the formation of the anthropological and ideological components in French travel literature of the 16th–18th centuries

This article offers a comprehensive analysis of the formation of the anthropological and ideological dimensions within French travel literature in the context of early modern Europe. The author emphasizes the necessity of a thorough investigation into the origins of travel discourse, taking into account national specificities and the cultural-historical factors that shaped its evolution. Particular attention is given to the 16th–18th centuries as a formative period for the development of intellectual and conceptual foundations that underpinned the genre's subsequent growth. The study traces processes of constructing the image of the “Other” and identity models as they emerge in travel narratives against the backdrop of Renaissance-era colonial ideology.

Keywords: anthropology, colonization, French literature, identity, ideology, Marc Lescarbot, Renaissance, the image of the “Other,” travel literature.

Nataliia Peleshenko

The Middle Ages and the Renaissance in Historiosophical Conception by Mykola Berdyaev and Viktor Petrov

This paper investigates historiosophical theories by Mykola Berdyaev and Viktor Petrov, which are rooted in dualism, cyclicity, nonlinearity, and discreteness – not the idea of progress – and extend the horizons of literary studies in understanding the changes of cultural epochs. It is proved that these conceptions were shaped not only in the same European cultural and philosophical discourse, but both occurred in intellectual environment of Kyiv in the end of 19th – the first half of 20th century. The theme of dichotomy of the Middle Ages and the Renaissance as two types of epochal thinking, every of which manifests itself in social and cultural consciousness by the overturning of the previous one, is well represented in the works by the both thinkers. The comparison of the main worldview and aesthetic principles of the Middle Ages and the Renaissance helps us to elucidate specifics of every cultural epoch.

The philosophical cyclical theories by F. Nietzsche, O. Spengler, and H. Wölfflin, which had a great influence at antipositivist worldview of the end of the 19th – the first half of 20th century, based on ontological and aesthetical dualism, are also considered in the context of N. Berdyaev's theosophical doctrine of the “new Middle Ages” and rhythmical changes of historical periods; and historiosophical conception by V. Petrov, focused on the idea of cyclicity and discreteness of three epochs (the Middle Ages, the Modern Times, Our Time, which derives from the Middle Ages, but is not equal to it).

Summaries

In this paper, it is emphasized that the idea of epoch was one of the key parts of the system of thought of young intellectuals of the first decades of the 20th century, whose humanitarian mindset was developed in scientific and cultural centers in Kyiv, under the influence of the activities of outstanding scholars. In this context, the role of Fedir Schmidt, the pioneer in Ukrainian art history, who made the first attempt to divide culture into six cycles and styles, moving on a circle, should be highlighted. Moreover, the echoes of these ideas are traced in the works by Mykola Zerov, who was anchored in another methodological approach, but imagined the history of Ukrainian literature of the 19th – 20th century as the wave shaped changes of five literary trends – classicistic, sentimental, romantic, realistic, and neoromantic; in addition, literature process of the first half of the 20th century was treated as a competition between Neorealism and Neoromantism. Mykola Khvylyovyy's concept of alternation of two types of artistic thought, one of which is derived from Antiquity, and another – from the Christian Middle Ages, is mentioned as well.

As individuals and scholars, the fate of two thinkers, who came out intellectual environment of Kyiv in the late nineteenth and first two decades of the twentieth century, but still were the bearers of both Russian and Ukrainian national and cultural identities, was quite different, but they both joined in elucidating the mechanisms of cultural and historical epoch changing and, therefore, disclosure of “dialogue of cultures” (according to V. Bibler), which was highly topical for the 20th century as the space, where different cultural worlds were unavoidably faced.

Keywords: cultural epoch, epochal style, dualism, discreteness, cyclicity, the Middle Ages, the Renaissance, Mykola Berdyaev, Viktor Petrov.

Svitlana Lushchii

William Shakespeare on the Pages of *Suchasnist*

The article is dedicated to one of the important chapters in the history of Ukrainian Shakespeareana – the contributions of the diaspora, as presented in the journal *Suchasnist* during the 1960s–1980s. This literary, artistic, and socio-political magazine, whose first issue appeared in January 1961, was established on the basis of two periodicals (*Ukrainian Literary Gazette* and newspaper *Modern Ukraine*). Its mission was to stimulate the development of the creative and intellectual activities of the Ukrainian diaspora and to situate the Ukrainian experience within the context of global culture. The journal introduced a wide audience to the literary works of representatives of the Ukrainian emigration, published translations of foreign authors, and covered news of global and diaspora cultural and artistic life.

The editors of *Suchasnist* placed considerable emphasis on materials devoted to the figure and oeuvre of William Shakespeare, recognising both the far-reaching impact of the English Renaissance genius and the cultural significance of acquainting Ukrainian readers with his literary heritage. Shakespearean materials in the journal can be broadly divided into two categories: the first includes the translations of the Bard's texts by Yar Slavutych, Ihor Kostetsky, and Vasyl Barka; the second consists of scholarly studies on Shakespeare's work and reports on events dedicated to him.

Keywords: journal *Suchasnist*, William Shakespeare, Shakespeareana, Ukrainian diaspora, translations. Yar Slavutych, Ihor Kostetsky, Vasyl Barka.

Natalia Vysotska

**Hamlet of the era of "remodeling" (African) American identities
(J. Ijames' play *Fat Ham*, 2022)**

The article sets out to explore a contemporary version of William Shakespeare's *Hamlet* authored by a Pulitzer Prize-winning African American playwright James Ijames (2022). It is argued that the adaptation entitled *Fat Ham* aims at celebrating the viability of African American community under the pressure of tectonic shifts in the traditional set of values resulting in the collapse of patriarchal system and remodeling of new generation's identities. The tragicomical mode of the dramatic presentation is in line with the age-old tradition of Shakespearean parodies and travesties blooming in (African) American popular culture since its origins in the 18th century. Following the principal plot line of the original, the adaptation has an ideological and aesthetic agenda of its own. Younger characters' refusal to comply with the existing norms in bodily size and/or sexual behaviors signals their departure from prescribed gender roles and determination to pursue the path of self-fulfillment. The play abounds in Shakespearean quotes and allusions not only from *Hamlet*, but from other canonical works as well aptly woven into its language texture. The carnivalesque motives are instrumental in enhancing its message – the triumph of ever mutable life over the motionless stagnation of death expressed through African American setting.

Keywords: Shakespeare, *Hamlet*, adaptation, African American, *Fat Ham*, travesty, gender roles, sexual identity, carnival.

Oksana Sobol

The Tower of London in Shakespeare's works

The article explores the image of the Tower of London as a symbolic urban location in English Renaissance literature, particularly in the works of William Shakespeare. The Tower of London is examined through the lens of the "city text" concept discovered by semiotician V. M. Toporov. The article is also focused on defining the role of the Tower in the formation of the urban space of Renaissance London and of its cultural code. The Tower is analyzed as an important semiotic symbol of the city and as a space that combines opposing functions and connotations. In Shakespeare's works (Henry VI, Richard III, Richard II, and Henry VIII) the Tower of London is represented not only as a historical setting but also as a deeply symbolic space that influences the creation of negative or positive connotations in the narrative and becomes one of the central elements of the city text of London.

Keywords: Tower, London, W. Shakespeare, Renaissance, histories, city text, city text of London, topos, urban location, semiotic symbol, Renaissance topographical literature.

Nataliya Torkut, Svitlana Deineka

**«YES WE WILL»: The International Shakespeare Festival in Craiova as
a powerful factor of cultural interaction**

The article deals with the Craiova International Shakespeare Festival (CISF) as a powerful instrument of community building, an influential catalyst for creative

Summaries

experiments by theatre practitioners, and a significant factor in the Shakespeare discourse. Aimed at outlining the structural and organisational model of the Shakespeare Festival in Craiova (2024), it focuses on the unique Romanian experience of holding this large-scale cultural phenomenon.

The authors trace the history of the Shakespeare ritual commemoration practices beginning with the Shakespeare Jubilee organised by David Garrick in Stratford-upon-Avon in 1769 and explore the establishment of the Craiova International Shakespeare Festival tradition initiated by the famous Romanian actor Emil Boroghină back in 1994. Being a key figure, Shakespeare has not only set a high bar for artistic mastery for theatre practitioners but also serves as a universal instrument of strengthening international collaborations and mobility between theatres, cultural institutions, and Shakespearians from different countries.

The Festival that took place in Craiova during 16-26 May 2024 demonstrated its force of impact in various spheres of public life as well as the ability of artistic undertaking to form international communities united by common values and the awareness of the role of art in opposing totalitarianism, cruelty, and violence.

This article analyses the structural and organisational model of the Craiova International Shakespeare Festival, which has evolved into a complex and influential cultural event combining theatrical performances, fringe activities, ceremonial events, and academic dialogue. Drawing over 200,000 visitors from 30 countries in 2024 alone, the CISF has proven to be a vital platform for intercultural exchange and interdisciplinary collaboration between scholars and theatre practitioners. Its carefully designed framework, supported by both local and international funding, allowed for the use of multiple venues across the city (86), encouraging diverse programming and broad audience engagement. The model has demonstrated its effectiveness in fostering artistic excellence, enhancing international theatrical networks, and promoting cultural diplomacy. Moreover, the Festival has contributed to reimagining urban space, strengthening community identity, and cultivating sustained interest in Shakespeare's works for global audiences. By uniting artists, scholars, critics, and cultural, business and heritage institutions, the Craiova Shakespeare Festival has become a model of how theatre can function as a dynamic agent of both cultural continuity and innovation.

Keywords: Shakespeare, Festival, Craiova, community-building, theatre productions, academic discourse, urban space, interdisciplinary dialogue, intermedial studies, cross-cultural exchange.

Yury Kovbasenko

“Shakespeare as the centre of the canon” and motive of “literary immortality”

The article considers the specifics, basic patterns and results of self-reflection of the work of writers who are in the center of their national (world) literary canons and whose work has escaped oblivion over the centuries (Quintus Horace Flaccus, William Shakespeare, John Milton, Robert Burns, Adam Mickiewicz, Charles Baudelaire, Alexander Pushkin, Taras Shevchenko, Maksym Rylsky, etc.). Emphasis is placed on the aesthetic and axiological aspects of the functioning of the motif of literary immortality in their works. In particular, in a

Summaries

postcolonial vein, the reemphasis from aesthetic to axiological aspects is considered as a means of mimicry of imperial writers.

Keywords: anthropology, antiquity, baroque. comparative studies, literary canon. literature of the 20 – early 21 centuries, middle ages, postcolonial studies, Renaissance, Romanticism.

David Livingstone

‘Pocketing up of Wrongs’: the Overlooked Contribution of the Page/Boy in *Henry IV Part 2* and *Henry V*

Child characters in Shakespeare’s plays have often not received deserved critical attention. This paper will explore how child characters provide an insightful commentary on war and violence, particularly in Shakespeare’s history plays, often articulating uncomfortable truths which the adult characters attempt to gloss over or disguise. Although they do not usually amount to significant roles in terms of size, they do often provide a critical voice, particularly in times of bloodshed and war. Child characters have affinities with Shakespeare’s fools in that they have a certain immunity and can, at least temporarily, express criticism of their elders. As is frequently the case in Shakespeare’s history plays in particular, children are introduced in passages to either foreshadow or echo the actions in previous or consequent scenes, or even within the same scene, involving the main, adult characters.

The primary focus will be on the Page in *Henry IV part 2* and the Boy in *Henry V*. The two characters will be treated, for the sake of argument in this paper, as one and the same person. All together, he is provided with one hundred lines in both plays, making him one of Shakespeare’s most significant child characters. He is almost always interested in language, initially absorbing the verbal gymnastics of his mentor/master Falstaff, later analysing the employment of words used to disguise crimes and unethical behaviour when accompanying Pistol, Bardolph and Nym to war in France and even ending up translating from French to English for Pistol during the battle of Agincourt. There will also be a discussion on how the major film adaptations have tended to silence, minimize or downplay his voice.

Keywords: Child characters, war, history plays, adaptations, performance history.

Yurii Cherniak, Maksym Brychka

“To hold, as ’twere, the mirror up to nature”: Strategies and Functions of the Contemporarisation of Artistic Space in Michael Almereyda’s *Hamlet* (2000)

This article, situated within the paradigm of contemporary comparative literary studies, examines Michael Almereyda’s 2000 film adaptation of William Shakespeare’s tragedy *Hamlet*. The work of the renowned American director is examined as an intermedial phenomenon that merges the classical literary text with visual effects produced through modern technological means. The authors of the article introduce into scholarly discourse the concept of contemporarisation, understood as a specific strategy of renewing or transforming the spatio-temporal,

Summaries

cultural, and symbolic coordinates of a canonical work. This strategy serves both to reactualise the implicit meanings of the original text and to render it relevant to the challenges of the present age and to new receptive contexts.

A comparative analysis of the film and its source text reveals key aspects of interartistic interaction: the transposition of the setting to New York City in the year 2000; the use of media metaphors (home videos, surveillance cameras); the retention of Shakespeare's original language; and postmodern intertextual allusions. The study identifies how the semantic potential of Shakespeare's *Hamlet* is represented on structural, imagistic, and semiotic levels of the film, with particular attention to the transformation of the play's spatio-temporal landscape, the visualisation of verbal imagery, and the implementation of intermedial dialogue.

Almeryda's *Hamlet* emerges not merely as an adaptation but as a creative engagement with the classical text – an interaction that amplifies its universal themes and brings them closer to the contemporary viewer, thereby reactivating the original's meanings within a new cultural and receptive context.

Keywords: W. Shakespeare, *Hamlet*, M. Almeryda, screen adaptation, intermediality, contemporarisation, modernisation, artistic space, cinema, artistic meaning.

Відомості про авторів

Бричка Максим – магістрант факультету української філології, іноземних мов та соціальних комунікацій Центральноукраїнського державного університету імені Володимира Винниченка (м. Кропивницький).

Василина Катерина – кандидатка філологічних наук, доцентка, доцентка кафедри англійської філології та лінгводидактики Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Висоцька Наталія – докторка філологічних наук, професорка, професорка кафедри теорії та історії світової літератури Київського національного лінгвістичного університету (м. Київ).

Дейнека Світлана – аспірантка Інституту літератури НАН України (м. Київ).

Ковбасенко Юрій – кандидат філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури факультету української філології, культури й мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка (м. Київ).

Лівінгстон Девід – доктор філософії, доцент кафедри англійської мови та американістики Університету Палацького (м. Оломоуц, Чехія).

Луцій Світлана – докторка філологічних наук, завідувачка відділу зарубіжної україністики Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (м. Київ).

Оржицький Ігор – доктор філологічних наук, професор кафедри романської філології та перекладу Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна (м. Харків).

Пелешенко Наталія – кандидатка філологічних наук, старша викладачка кафедри літературознавства Національного університету «Києво-Могилянська академія» (м. Київ).

Романова Ольга – кандидатка філологічних наук, наукова співробітниця відділу зарубіжних і слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (м. Київ).

Соболь Оксана – аспірантка Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

Торкут Наталія – докторка філологічних наук, керівниця Українського шекспірівського центру, професорка кафедри німецької філології, перекладу та світової літератури Запорізького національного університету (м. Запоріжжя), провідний науковий співробітник відділу зарубіжних та слов'янських літератур Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАНУ (м. Київ).

Федоряка Людмила – кандидатка філологічних наук, доцентка, доцентка кафедри англійської філології Криворізького державного педагогічного університету (м. Кривий Ріг).

Черняк Юрій – кандидат філологічних наук, доцент, науковий співробітник відділу зарубіжної україністики Інституту літератури НАН України (м. Київ).

ЗМІСТ

I. Історико-літературний процес

- Vasylyna Kateryna.* English Renaissance Pamphlet in Diachrony 3
- Федоряка Людмила.* Образ Лондона у памфлетах Томаса Неша: локуси міста і авторська рецепція 16
- Оржицький Ігор.* Барокова троянда: Еспанія, Мексика, Перу 29
- Романова Ольга.* До питання формування антропологічної та ідеологічної складової у французькій літературі мандрів XVI–XVIII століть 39

II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

- Пелешенко Наталія.* Середньовіччя і Ренесанс в історіософських концепціях Миколи Бердяєва та Віктора Петрова 52
- Луцій Світлана.* Вільям Шекспір на сторінках журналу «Сучасність» 82
- Висоцька Наталія.* Гамлет доби «переформатування» (афро)американських ідентичностей (п'єса Дж. Айджеймса «Жирний окорок», 2022) 92

III. Шекспірівський дискурс

- Соболь Оксана.* Лондонський Тауер у творчості Вільяма Шекспіра 105
- Torkut Nataliya, Deineka Svitlana.* “YES WE WILL”: The International Shakespeare Festival in Craiova as a powerful factor of cultural interaction 123

IV. Свіжий погляд на давні тексти

- Kovbasenko Yury.* “Shakespeare as the centre of the canon” and motive of “literary immortality” 141

<i>Livingstone David.</i> ‘Pocketing up of Wrongs’: the Overlooked Contribution of the Page/Boy in <i>Henry IV Part 2</i> and <i>Henry V</i>	162
---	------------

V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

<i>Черняк Юрій, Бричка Максим.</i> “To hold, as ’twere, the mirror up to nature”: стратегії та функції контемпораризації художнього простору у фільмі Майкла Алмерейди «Гамлет» (2000)	178
---	------------

Summaries	203
------------------	------------

Відомості про авторів	210
------------------------------	------------

Нотатки

Нотатки

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць

Випуск 39–40

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 26.12.2024 р. Формат 60х84/16.
Папір офсетний. Цифровий друк. Гарнітура Times New Roman.
Умовно-друк. арк. 12,56. Тираж 200 пр. Замовлення № 0825/673
Ціна договірна. Віддруковано з готового оригінал-макета.

Видавництво і друкарня – Видавничий дім «Гельветика»
вул. Інглєзі, 6/1, м. Одеса, 65101
Тел. +38 (095) 934 48 28, +38 (097) 723 06 08
E-mail: mailbox@helvetica.ua
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи
ДК No 7623 від 22.06.2022 р.