

Інститут літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України
Запорізький державний університет

Ренесансні Студії

Випуск 6

Запоріжжя 2000

УДК 82.09
ББК 83.3 (0) 4
РЗ9

Ренесансні студії / Випуск 6. – Запоріжжя, 2000. – 134 стор.

ISBN 966 – 7809 – 08 – 0

У збірнику вміщені статті вітчизняних і зарубіжних науковців, в яких висвітлюються різні аспекти історико-літературного процесу в Англії доби Відродження, а також надрукована низка оригінальних поетичних текстів, написаних тими авторами-єлизаветинцями, котрі складають славу поетичного Парнасу ренесансної Англії. Англійські поезії подані у супроводі перекладів українською мовою та коментарів перекладача.

Збірник розрахований на широке коло науковців, викладачів гуманітарних дисциплін, аспірантів, студентів та може бути цікавим всім, хто небайдужий до духовних надбань епохи Відродження.

Рецензенти: член-кор. НАН України, доктор філологічних наук, *Наливайко Д.С.*,
доктор філологічних наук, проф. *Сулима М.М.*

Відповідальний редактор
кандидат філологічних наук
Наталія Торкут

Редакційна колегія:
член-кор. НАН України, док.філол.наук *О.В.Мишанич*,
док. філол. наук, проф. *М.А.Ігнатенко*
док.філол.наук, проф. *М.П.Кодак*,
док. філол.наук, проф. *В.І.Скибіна*,
док. філол.наук, проф. *О.Д.Турган*,
проф. *Л.Я.Потьомкіна*,
проф. *М.Сміт* (Канада)

Рекомендовано до друку Вченою радою Запорізького державного університету (протокол № 1 від 31 серпня 2000 р.) та Вченою радою Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України (протокол № 12 від 21 вересня 2000 р.).

УДК 82.09
ББК 83.3 (0) 4

© Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка
НАН України, 2000.
ISBN 966 – 7809 – 08 – 0
© Запорізький державний університет, 2000.

Передмова

“Від європейського Відродження – до відродження України”

Матеріали, надруковані у цьому випуску “Ренесансних студій”, дібрані з метою якомога повнішого представлення усіх галузей літературознавчих студій, сфокусованих у ракурсі ренесансознавства. Традиційно найбільш репрезентативна рубрика збірника “Історико-літературний процес” вміщує чотири статті українських дослідників та одну статтю канадського автора, які торкаються різних аспектів вивчення літератури епохи Відродження. Стаття *Наталії Торкут*, присвячена аналізу творчої спадщини Дж.Горсея, є історико-літературною розвідкою, що висвітлює специфіку формування мемуарного первеня, який виявився дуже живучим у становленні англійської “літератури факту”. *Катерина Васирина*, досліджуючи поетику заголовку памфлета Р.Гріна “Передвісник Чорної книги” (1592), вводить читача в історію доволі поширеного в Англії за часів Ренесансу жанрового різновиду шахрайської прози – конні-кетчерівської памфлетистики. Погляд на спосіб інтерпретації біблійної притчі про блудного сина, запропонований *Оленою Ліловою* при аналізі трагікомедії Джорджа Гасконя “Дзеркало виховання” (1575), розгортається у цікаве дослідження способів рецепції канонічних образів на теренах англійської ренесансної літератури, що була націлена на творчі експерименти. Аналіз шляхів поєднання середньовічних та ренесансних мисленнєвих потоків і специфіка їхнього преломлення у поетиці джесту представлені у статті *Тетяни Власової*, яка обрала об’єктом своєї уваги джестову збірку “A C. Mery Talys” (1525). Доволі цікавим є англomовний матеріал *Ріка Спаркса*, в якому йдеться про вибір моральних орієнтирів героями Шекспірових комедій “Комедія помилок” та “Венеціанський купець”.

Рубрику “Свіжий погляд на давні тексти” презентує стаття відомого перекладача та шекспірознавця *Марії Габлевич*. Авторка, розмірковуючи над тим, яким у наші часи постає славнозвісний шекспірознавчий канон, наголошує на необхідності історичного підходу до інтерпретації Шекспірових текстів.

У рубриці “З майстерні художнього перекладу” опубліковано поезії англійських авторів епохи Відродження (*Ніколаса Бретона, Роберта Гріна, Ентоні Манді, Філіпа Сідні*), які вперше перекладаються українською мовою. Цю публікацію супроводжують коментарі, написані автором перекладів *Оленою Шкловською*. Ця рубрика має переконати сучасного читача в тому, що тексти давноминулих літ, народжені у далекому від України мисленнєвому просторі Туманного Альбіону, можуть бути по-справжньому цікавими для українського читача та доволі плідними для дослідника історії літератури.

I. Історико-літературний процес

*Торкут Наталія
(Запоріжжя)*

**Спогади Дж.Горсея про Росію
як літературна пам'ятка англійської
пізньоренесансної мемуаристики**

Репрезентативними зразками англійської пізньоренесансної “літератури факту” є спогади купця-дипломата Джерома Горсея, які відіграли важливу роль у формуванні уявлень англійців про Росію кінця XVI – початку XVII століття. Мемуарна спадщина цього англійця, котрий протягом майже двадцяти років вів торгівельні справи та виконував посольські доручення в Росії, представлена трьома творами – “Урочиста й пишна коронація Федора Івановича, царя російського” (1589), “Розповідь або спогади сера Джерома Горсея про його мандри” (1589–1590, 1626) та “Трактат про друге і третє посольство містера Джерома Горсея, есквайра, а нині лицаря, який був посланий Її Величністю до царя Росії у 1585 та 1589 роках” (1589–1591).

Перші два твори були надруковані ще за життя автора, а останній дуже довго зберігався в рукописному варіанті у фондах Британського музею і вперше вийшов друком лише у 1856 році, потрапивши до повного видання документів та спогадів про російсько-англійські відносини XVI століття¹.

Слід зауважити, що твори Горсея здавна привертати увагу як англійських, так і російських істориків². Спогади, залишені єлизаветинським мандрівником, фахівці одноставно називають важливими документами, що проливають світло на деякі “темні” епізоди російської минувшини та на характер дипломатичних і торгівельних відносин між єлизаветинською Англією і Росією часів Івана Грозного, Федора Івановича та Бориса Годунова. Науковцями встановлено точні дати появи перших версій

кожного з цих творів та виявлено фрагменти пізніших вставок і доповнень, які вносились автором під час наступних редакцій своїх текстів³.

Перекладені російською мовою⁴ мемуари Дж.Горсея в колишньому СРСР неодноразово ставали об'єктом фундаментальних джерелознавчих досліджень та збуджували час від часу наукові дискусії з приводу достовірності тих чи інших наведених у них відомостей⁵.

Доволі парадоксальним видається той факт, що твори англійського мандрівника, які здійснювали досить потужну хвилю інтересу в різних галузях історичної науки, все ще залишаються поза увагою істориків літератури та літературознавців. Хоча, як зазначають майже всі науковці, котрі їх досліджували, ці спогади являють собою насамперед зразки ренесансної літератури, тобто пам'ятки красного письменства, які створювалися за часів, коли наука і мистецтво ще не були розчленовані. Саме про такі твори й говорить О.В.Михайлов, аналізуючи специфіку пізньоренесансного і барокового художнього мислення: "...наукове й "художнє" зближені, і відмінності між ними, як постають вони у текстах, спираються на ймовірну неявність, невідкритість того, що можна було б назвати (умовно) художнім задумом тексту; тому ці відмінності є хиткими"⁶.

Ця історико-літературна розвідка презентує першу в пострадянському просторі спробу розглянути Горсеєві спогади саме як літературні пам'ятки, і в процесі аналізу поетики одного з творів виявити художні задачі та естетичні інтенції автора. Адже сам мандрівник вважав себе вправним літератором і без зайвої скромності заявляв, що існує дві причини, які забезпечать його творам визначну долю: "перша полягає в тому, – писав він, – що я не хочу виходити у своїй розповіді за межі достеменно відомого, в чому я особисто переконався, що з'ясував під час детальних опитувань; друга причина – в тому, що розповідь моя завжди відзначається майстерністю, ерудицією, гарною манерою та стилем"⁷. Отже, якщо автор мемуарів ідентифікує себе як майстра слова, то, певна річ, вельми логічно і правомірно розглядати його твори у якості явища художнього, як зразки ренесансної "літератури факту".

I. Історико-літературний процес

“Урочиста й пишна коронація Федора Івановича” вперше з’явилася на сторінках надзвичайно популярного за часів королеви Єлизавети видання “Найголовніші навігації” (1589) Річарда Гаклюйта. Як стверджують історики, надрукована вона була майже всупереч волі укладача цієї славнозвісної антології мандрів⁸. Річ у тім, що репутація автора спогадів була в той час доволі сумнівною: у 1587 році Верховний Суд Англії розглядав його справу за звинуваченням у зловживаннях службовим становищем, які спричинили значні збитки Московській торгівельній компанії, а у 1589 році Горсея, котрий перед тим таємно втік до Росії, було заарештовано й під наглядом Джильса Флетчера відіслано до Лондона. Р.Гаклюйт, який прагнув підтримувати дружні стосунки з керівництвом Торгівельної компанії, побоювався, що включення Горсеєвих матеріалів до антології може викликати скандал чи принаймні непорозуміння. Однак настійне прохання державного секретаря Її Величності Френсіса Волсінгема, котрий протегував як особисто Дж.Горсею, так і Гаклюйтовому виданню в цілому (саме завдяки його підтримці воно й побачило світ), усе ж таки змусило Р.Гаклюйта поступитися.

На думку дослідника Р.Кроскі, який ретельно і уважно вивчав тексти Горсеєвих рукописів та порівнював їх із першими друкованими версіями, доволі слушним виглядає припущення Дж.Симмонса про те, що частина “Урочистої й пишної коронації Федора Івановича” була записана самим Гаклюйтом зі слів Горсея⁹. Думається, саме цим і можна пояснити специфіку репрезентації авторського “Я” в тексті твору: більшість описів подаються від першої особи, тобто очевидець подій сам повідомляє про побачене й почуте, однак майже з десятків разів про нього згадується як про третю особу. Так, приміром, розповідаючи про нараду духовних осіб та російської знаті, що відбулася 4 травня 1584 року, Горсей заявляє: “...там обговорювалися питання, про які **я** (виділено мною – Н.Т.) говорити не можу”¹⁰. У наступному ж абзаці зустрічаємо таку згадку: “У цей день **містер Джером Горсей** (виділено мною – Н.Т.) був серед запрошених і його провели в гарне місце, звідки він міг спостерігати церемонію...”¹¹.

Слід зазначити, що в наступному творі – “Розповідь або спогади сера Джерома Горсея про його мандри”, який вперше був надрукований лише у 1626 році С.Перчесом, оповідь про події в Російській державі ведеться виключно від першої особи (“я вважаю за потрібне... викласти все, що ви хотіли б почути про мої спостереження”, “я на власні очі бачив цього шахрая чи чаклуна”, “я боюся надмірно перевантажити мою розповідь усіма подробицями цієї справи”, “я багатослівний у цій розповіді, але ж ви бачите, як важко просувалася справа”, “я доклав усіх зусиль, аби зробити переклад якнайкраще”, “я стояв серед інших придворних і чув, як він говорив це” та ін.). Мемуарний первінь тут домінує і доволі цікавим чином поєднується з численними ліричними відступами, котрі вводять до історіографічно-начеркового художнього простору елементи автобіографії.

Саме завдяки ліричним авторським відступам, оціночним коментарям і моралізаторським пасажам читач, який спостерігає російську дійсність XVI століття очима англійця, мимохіть виокремлює найсуттєвіші події, факти чи відомості. При цьому у читача не лише складаються більш-менш чіткі враження і думки стосовно трагічних перипетій російської історії, але й формуються певні уявлення щодо позиції, поглядів, світоглядних засад і ціннісних орієнтацій самого автора-єлизаветинця. Показовими в цьому плані виявляються, наприклад, численні засудження тиранії Івана Грозного, критичне ставлення до узурпації влади (оцінка Бориса Годунова як “тирана-душогубця”), а також зіставлення певних аспектів політики російського та англійського урядів. Дії останнього, звісно, завжди подаються в компліментарно-апологетичній манері.

Втім, повернімося знову до розгляду першого твору Дж.Горсея. Адже другий твір, який у жанрово-стилістичному плані є, безперечно, значно досконалішим, навряд чи можна вважати літературною пам'яткою єлизаветинської доби. Думається, він більшою мірою належить уже до яковитської епохи. Річ у тім, що текст цього твору, який вперше вийшов друком лише у 1626 році, неодноразово перероблявся, доповнювався і редагувався як самим автором, так і видавцем.

I. Історико-літературний процес

“Урочиста й пишна коронація” репрезентує початковий етап становлення літературної манери Горсея-мемуариста. Ці спогади водночас можуть вважатись і типовим зразком англійської ренесансної белетризованої історіографії, і предтечею такої жанрової моделі, як етнографічний начерк про звичаї, побут та державний устрій чужинців. Жанрова природа цього твору відзначається конгломеративністю. Орієнтація на достовірне висвітлення подій (введення реальної топоніміки та імен історичних осіб, наведення точних цифр і дат) органічно поєднується в ньому з белетризованими описами, які за технікою нарації нагадують типові описи “високих” ренесансних романів. До розповідей про історичні події часом включаються цитати-репліки тих або інших персонажів. Це дозволяє певною мірою пожвавити доволі монотонний інформаційний потік, який складається, головним чином, із повідомлень, описів і характеристик, а завершується двома документами, що підтверджують прихильне ставлення царя Федора Івановича до Джерома Горсея.

Введення цих документів (перелік провізії, надісланої Горсеєві царем та князем Борисом Федоровичем, а також англomовний переклад повного тексту Царської грамоти, яка дарувала англійським купцям привілеї) вносить певну дисгармонію у загальну структуру мемуарного твору. Однак сутність такого, на перший погляд, не зовсім зрозумілого жесту автора дещо прояснюється, якщо взяти до уваги так званий стимулюючий контекст художньої діяльності (термін, запроваджений В.Є.Халізовим¹²), тобто сукупність тих явищ, фактів і чинників, які впливають на митця зовні. І в цьому плані цілком доречною видається думка М.К.Піксанова: “Будь-який естетичний елемент, будь-яка форма чи конструкція можуть бути науково усвідомлені найбільш чутливо, тонко і єдино правильно лише за умови повного вивчення їхнього зародження, визрівання та завершення”¹³. Тож можна сподіватися, що безпосереднє звернення до історії написання і публікації “Урочистої й пишної коронації” значною мірою сприятиме більш адекватному розумінню особливостей її поетики в цілому та жанрово-композиційних рис зокрема.

Отже, мандрівник і дипломат Дж.Горсей, зраджений Фортуною, яка протягом 1573–1588 рр. була вірною його супутницею і в торгівельних, і в посольських справах, повертається у 1589 році до Англії в супроводі Джильса Флетчера. У царській грамоті, яку останній передає Єлизаветі, Горсей відкрито звинувачується у численних крадіжках та зловмисних підбурюваннях до смуту. А ще в 1587 році, як відомо, купці Московської торгівельної компанії у Лондоні також висловили йому недовіру, звинувативши у зловживаннях. За таких обставин, звісно, і сам Дж.Горсей, і Р.Гаклюйт були зацікавлені в тому, щоб якомога переконливіше “відбілити” вельми забруднений імідж англійсько-російського посла¹⁴.

Тож не дивно, що у творі доволі чітко простежуються дві домінуючі інтенції, які стояли біля витоків творчого задуму Горсея. Перша з них – бажання донести до співвітчизників відомості про карколомні події чужоземної історії, поділитися власними спостереженнями щодо звичаїв росіян, яких тогочасні англійці вважали нацією вельми екзотичною, а через те і досить цікавою. Зазначимо, що такий намір автора спогадів цілком відповідав задумові укладача антології мандрів Р.Гаклюйта. Друга Горсеєва інтенція зумовлювалась його особистими життєвими проблемами: за допомогою цих спогадів він сподівався реабілітувати себе, відновити свою колись високу репутацію у торгівельних і дипломатичних колах. І такий рекламно-пропагандистський намір скандально відомого автора теж, звісно, абсолютно задовольняв Гаклюйта. Адже, якщо Горсеєві зрештою вдасться переконати читача в тому, що він діяв виключно на користь Англії, старанно захищаючи інтереси британської корони, що він і дотепер має авторитет в обох державах, і що саме йому Московська торгівельна компанія має завдячувати стрімким і позитивним розвитком англо-російських відносин, то стосунки Р.Гаклюйта, який через наполягання сіра Френсіса Волсінгема змушений був включити спогади Горсея до своєї антології, з представниками торгівельної англійської еліти не погіршаться, а, навпаки, тільки зміцняться.

Жанрове обличчя “Урочистої й пишної коронації” визначає мемуарний первінь, завдяки якому відкриваються широкі можливості викладення певних відомостей про

I. Історико-літературний процес

реальні події у вигляді спогадів очевидця, що в свою чергу дозволяє наводити вельми суб'єктивні авторські оцінки та досить тенденційно витлумачувати описуване. Крок за кроком Дж.Горсей відтворює перебіг тих історичних подій, що сталися в російській державі по смерті Івана Васильовича (похорони царя, церемонію коронації спадкоємця престолу). Він зображує святкові розваги московитів, розповідає про перші політичні заходи нового самодержця. Паралельно з розгортанням історичного сюжету відбувається й розвиток, так би мовити, приватно-біографічної лінії, яка фіксує читацьку увагу на постаті самого автора-оповідача.

Присутність спостерігача відчувається з перших сторінок твору й слугує своєрідним гарантом достовірності наведених відомостей. Майстерні описи сцен богослужіння та появи царя перед російською знаттю (в Думі) й народом (шлях від кафедрального собору до думських палат) локалізовані в часі та просторі, містять чимало топонімів, імен реальних історичних осіб, цифрову конкретику і фактаж. Інколи наводяться окремі репліки (наприклад, “З таким почтом цар підійшов до великої церковної брами, і люди заволали: “Боже, борони царя всієї Русі Федора Івановича”¹⁵), а то й цілі промови (зокрема, промова митрополита під час помазання Федора Івановича на трон). За рахунок усього цього зображення російської реальності набуває певної рельєфності та багатовимірності.

Дві магістральні лінії сюжетного розвитку – **історично-подієва** та **приватно-біографічна** – спочатку розгортаються паралельно, але поступово починають перехрещуватися. Епізоди, в яких разом із відомими російськими історичними особами бере участь і сам Джером Горсей, вплітаються в описову тканину твору, суттєво пожвавлюючи переобтяжену конкретикою розповідь. Так, приміром, побіжно згадавши, що після “Коронації” вся знать і заморські гості почали підносити цареві подарунки й висловлювати побажання довгого та щасливого царювання, автор вельми детально і не без певного самозамилування розповідає про те, як вдало він того разу вийшов із доволі складного становища. Сталося так, що російський цар майже одночасно покликав до себе Горсея й іспанського посланця Яна де Вале. Доклавши всіх

зусиль, англієць випередив іспанця, і завдяки цьому не тільки наочно продемонстрував зверхність англійської держави над іспанською, але й домогся значних привілеїв для своїх співвітчизників у сфері торгівлі на московських землях. Цей епізод спогадів, як бачимо, перебуває на перетині двох вищеназваних магістральних ліній сюжетного розвитку: в ньому ясно відчутні обидві головні авторські інтенції – донести до співвітчизників цікаву інформацію про Росію та реабілітувати своє чесне ім'я. Декларація власної позитивної ролі у розвитку англо-російських зносин, яка вперше з'являється саме в наведеному вище фрагменті, згодом перетворюється на найпотужніший мотив твору.

З подій глобального характеру центр уваги поступово переноситься на перипетії Горсеєвої біографії. На зміну замальовкам, які відтворювали реальну історичну атмосферу російського суспільно-політичного життя, та етнографічним начеркам про звичаї, обряди і традиції московитів приходить хронологічно-конкретизований звіт про те, що ж саме робив Дж.Горсей в Росії після коронації нового царя. Ракурс, в якому висвітлюється місія англійського дипломата, виявляється напрочуд вдалим для розстановки реабілітаційно-апологетичних акцентів. Так, скажімо, перш ніж навести точний перелік того провіанту, яким цар Федор Іванович щедро наділив посланця Єлизавети, автор декілька разів підкреслює, що російський самодержець надзвичайно прихильно ставився до містера Горсея. І така прихильність інтерпретується ним як підтвердження видатних особистих заслуг, а також як вияв великої поваги царя до Її Величності королеви Англії.

Текст наведеної в кінці твору царської грамоти, в якій англійським купцям надавалися чималі привілеї в торгівлі з Росією, на тлі доволі жвавої й цікавої попередньої розповіді виглядає, безумовно, як щось чужорідне. Втім, нагадаємо, що включення цього документу, котрий несе значне смислове навантаження, цілком відповідало творчому задумові як автора, так і видавця. Щоправда, в антології Гаклюйта подібних документальних вкраплень можна знайти чимало. Тож введення Горсеєм до своїх спогадів зазначеної царської грамоти, схоже, аж ніяк не суперечило

I. Історико-літературний процес

тій загальній логіці, згідно з якою формувався текст “Найголовніших навігацій”.

Отже, конгломеративна за своїм характером жанрова природа “Урочистої й пишної коронації Федора Івановича царя російського” сформувалася внаслідок доволі специфічного поєднання окремих елементів поетики ренесансної хроніки та декількох мемуарних жанрових форм (звіт про далекі вояжі, мандрівні нотатки, біографія і автобіографія, начерк про звичаї й побут чужинців), які в той час перебували ще в стадії становлення. Жанровий зміст спогадів Горсея суттєво збагачувався за рахунок введення гостроактуальних мотивів (засудження тиранії, негативне ставлення до заколотів і народних повстань), що засвідчує намагання автора-мандрівника йти в ногу з тогочасною художньою літературою. Як відомо, англійська памфлетистика другої половини XVI століття активно розробляла соціально-політичну тематику, елізаветинський роман успішно актуалізував широке коло морально-етичних проблем, а пізньоренесансна драма, принаймні у кращих своїх зразках, намагалася усвідомити сутність смисложиттєвих питань.

Втім, Горсеєві так і не вдається піднятися до рівня філософського осмислення порушених ним проблем, але причина цього криється, як видається, не стільки у бракові мистецької майстерності (хоча, певна річ, у цьому він значно поступався таким титанам, як Марло, Сідні чи Шекспір), скільки в самій природі його творчого задуму. Хитромудрий дипломат і злодійкуватий купець, він опікується насамперед прагматичними цілями – розповісти про далеку Московію та принагідно зняти ганьбу з власного імені. Реалізації цієї позаестетичної мети якнайкраще сприяє літературна форма спогадів, легкосприйнятна для читача і напрочуд зручна для автора, котрий прагне репрезентувати особистий життєвий досвід як цікавий і корисний для широкого загалу. Отже, свідомо чи інтуїтивно Дж.Горсей уловив стрижневу ідейну сутність мемуарного первеня (усвідомлення цінності особистого досвіду окремого індивідуума) і досить вправно використав його широкі естетичні можливості.

У двох наступних творах цього автора, де також висвітлюється історія Росії, кут зору залишається

незмінним: як і “Урочиста й пишна коронація”, вони презентують погляд на події в Московії крізь призму політичних та економічних інтересів Англії. Зберігаються в них і хронологічний принцип організації текстового простору, і просвітницькі засади стилю, а ось жанровий діапазон дещо розширюється, головним чином, за рахунок введення стихії авантюристичності, розростання біографічного первення та збільшення питомої ваги діалогів і вставних мікросюжетів, насичених подієвою динамікою.

¹Russia at the Close of the 16th Century // Works issued by the Hakluyt Society. Ed. by E.A.Bond. – L., 1856.

² *Sisson Ch.* Englishmen in Shakespeare's Muscovy or the Victims of Jerome Horsey // *Melanges en l'honneur de Jules Legras.* – Paris, 1939. – P. 232-246; *Anderson M.S.* Britain's Discovery of Russia. 1553–1815. – L., 1958; *Perrie M.* Jerome Horsey's Account of the Events of May 1591 // *Oxford Slavonic Papers.* – 1980. – V.8. – P.38-39; *Толстой Ю.В.* Сказание англичанина Горсея о России в исходе XVI столетия // *Отечественные записки.* – С.-Пб., 1859. – Т.122; *Гамель И.Х.* Англичане в России в XVI–XVII вв. – С.-Пб., 1865–1869; *Ключевский В.О.* Сказания иностранцев о Московском государстве. – Петербург, 1918. – С.19-20; *Лурье Я.С.* Письма Джерома Горсея // *Учёные записки Ленинградского гос. ун-та. Серия исторических наук.* – Л., 1941. – Вып.8. – №73. – С.189-201.

³Детальніше див.: *Севастьянова А.А.* Записки Джерома Горсея о России в конце XVI – начале XVII века: (разновременные слои источника и их хронология) // *Вопросы историографии и источниковедения: Сб. трудов.* – М., 1974. – С.63-83; *Севастьянова А.А.* Предисловие. Джером Горсей и его сочинения о России // *Горсей Дж.* Записки о России XVI – начала XVII в. – М.: Изд. МГУ, 1990. – С.5-46.

⁴Перший російськомовний переклад мемуарів Горсея з'явився у 1865 р. і був здійснений Білозерською Н.А., другим перекладачем був відомий історик Ю.В.Толстой (1877). Найбільш досконалим на сьогоднішній день вважається переклад Севастьянкової А.А., що вийшов окремим виданням у 1990р. (див. *Горсей Дж.* Записки о России XVI – начала XVII в. – М.: Изд. МГУ, 1990).

⁵Див. зокрема: *Севастьянова А.А.* Сочинения Джерома Горсея как источник по истории России XVI – начала XVII в. // *Автореферат дис. ... канд. ист. наук.* – М., 1974; *Колобков В.А.* Джером Горсей и его сочинения о России XVI в. // *Автореферат дис. ... канд. ист. наук.* – Л., 1988.

⁶ *Михайлов А.В.* Языки культуры. – М.: Языки русской культуры, 1977. – С.120.

⁷*Горсей Дж.* Цит. вид. – С.171.

⁸Такої думки дотримуються і Дж. Сіммонс, і Р. Кроскі, і А. Севастьянова. Див.: *Croskey R.* The Composition of Sir Jerome Horsey's “Travels” // *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas.* – Wiesbaden. 1978. –Bd.26. – H.3 – S.362-375; *Simmons J.S.G.* Russia // *Hakluyt Handbook.* Ed. by D.B.Quinn. –

I. Історико-літературний процес

L., 1974. – V.1. – Р.161; *Севастьянова А.А.* Предисловие. Дж. Горсей и его сочинения о России // *Горсей Дж.* Цит. вид. – С.18-19.

⁹*Croskey R.* Op.cit. – Р.336; *Simmons J.S.G.* Op.cit. – Р.161.

¹⁰*Горсей Дж.* Цит. вид. – С.142.

¹¹Там само. – С.142.

¹²*Хализев В.Е.* Теория литературы. – М.: Изд. МГУ, 1991. – С.54.

¹³*Пиксанов Н.К.* Творческая история “Горя от ума”. – М., 1971. – С.18.

¹⁴У 1580 р. Горсей був відправлений в Англію послом Івана Грозного, у 1586 р. повернувся до Росії послом Єлизавети, а у 1588 р. відбув до Лондона послом Федора Івановича..

¹⁵*Горсей Дж.* Цит. вид. – С.144.

Василина Катерина
(Запоріжжя)

**Поетика заголовку останнього
конні-кетчерівського памфлету Р.Гріна
“Передвісник Чорної книги” (1592)**

За усталеною традицією “Передвісника Чорної книги, що розповідає про життя та смерть Неда Брауна” (1592), своєрідність якого зумовлена тим, що центром жанрово-структурної організації є герой-оповідач, розглядають як останній із конні-кетчерівських памфлетів Роберта Гріна.

Очевидно, що зв’язок цього памфлету з конні-кетчерівським циклом відчутно проступає уже на рівні заголовку: “Передвісник Чорної книги, що розповідає про життя та смерть Неда Брауна, одного з найвидатніших зрізувачів гаманців, крос-байтерів та конні-кетчерів, які коли-небудь жили в Англії. Він доставить читачеві чимале задоволення, розповідаючи від власного імені про чудернацькі виверти та страшні злодійства, котрі вчинив він сам чи його спільники, і про котрі раніше не йшлося на сторінках жодної з конні-кетчерівських книг. Читайте та будьте пильними; якщо ваша ласка, то смійтеся і зробіть висновки на власний розсуд. *Nascimur pro Patria*”^{*}.

Звернімо увагу на той факт, що переклад назви, запропонований у статті М.Томашевського (“Вестник Черной книги, или Жизнь и смерть Неда Броуна, одного из самых замечательных карманников в Англии”¹) не повністю відповідає тому значенню, яке було закладене автором. Ключ до розуміння змістового шару багатослівної назви цього твору знаходимо у передмові до нього. Річ у тім, що вміщені у передмовах авторські зауваження щодо власного мистецького імперативу виявлялися за часів Ренесансу надзвичайно важливим компонентом художньої структури твору. Саме в цей період, як відомо, відбувалося становлення літературно-критичної думки в Англії і пояснювальні нотатки, якими

^{*} Народжений для батьківщини.

I. Історико-літературний процес

розпочиналися твори, почасти виконували функцію літературно-критичних маніфестів, які допомагали єлизаветинським “men of letters” осмислити власну творчу манеру, експлікувати свої мистецькі інтенції, а читачам – адекватно зрозуміти авторський концепт та долучитися до творчого досвіду митця. Так, приміром, Грін у вступі говорить: “Я представляю на ваш гречний розсуд цей твір – *передвісник* (виділено мною. – К.В.) “Чорної книги”, який я написав до того як захворів, саму ж “Книгу” я сподіваюся видати незабаром, і вона доповнить цю розповідь про злочинства Неда Брауна, котрих забагато аби вміститися в одній “Чорній книзі”². Отже, “Messenger” – це не “реальна особа, котра доносить вісті”, і не “періодичне видання”. У даному випадку це твір, який має провістити, анонсувати, створити певну ауру, сприятливу для рецепції майбутньої “Чорної книги” широким читацьким загалом. Планам Гріна, на жаль, не судилося здійснитися: на заваді стала передчасна смерть письменника. Кореляція змістових концептів, які містяться у поняттях “the blacke bookes messenger” (заголовок) та “this Messenger to my blacke booke” (передмова до твору), дає підстави стверджувати, що більш точним перекладом англійського слова “messenger” в контексті назви Грінового памфлету є “передвісник” (той, що передвіщає, пророкує чи передує появі чогось).

У повній відповідності з тогочасною літературною модою назва Грінового твору не тільки містить розгорнуту анотацію загального змісту, а й включає низку ключових слів (“зрізувач гаманців”, “крос-байтер”, “конні-кетчер”, “виверти”, “злочинства”), котрі програмують у свідомості читача чіткі жанрові очікування. Таким чином, ігнорування конкретизуючих уточнень щодо тих злочинств, на яких добре знався Нед, у російськомовному перекладі назви твору певною мірою нівелює те враження, яке прагнув створити Грін. Вказівки на надзвичайну професійну майстерність Брауна мали, на думку автора, сприяти тому, щоб читач відразу ж уявив всю масштабність злочинської натури героя і зрозумів, що в творі йтиметься про віртуоза конні-кетчерівського ремесла.

Наголошуючи на сенсаційності презентованої інформації (суто памфлетний художній прийом, який певною мірою провіщує естетику рококо з її цікавістю до пікантних подробиць, націлених на свідомий епатаж читацького загалу³),

та знову вже в котре нагадуючи про свої антології шахрайства (“... про такі дивні витівки та страшні злочинства... про котрі раніше не було відомостей у жодній з конні-кетчерівських книг”), Грін не тільки інтригує аудиторію, а й власноруч вписує свій черговий твір у літературний реєстр шахрайської прози.

Аргументом на користь цього припущення слугує і наведений у заголовку латиномовний девіз “Народжений для батьківщини”, який, до речі був присутнім і у назві першого з памфлетів конні-кетчерівського циклу. Цей крилатий вислів покликаний акцентувати увагу на високому громадянському призначенні, яке автор не тільки усвідомлює, але й декларує. Якщо у “Славетному викритті шахрайства” такий лозунг органічно вписувався у змістовий континуум назви (“викриття” здійснювалося з високою суспільно вагомою метою), то у назві, що аналізується, він створює ефект своєрідного парадоксу. Автор обіцяє читачеві розповідь про злочинця, неперевершеного у своїй ганебній майстерності, і водночас говорить про якусь-там громадську користь від такого твору. Оскільки жодні натяки на критичне ставлення памфлетиста до персонажа у цій назві відсутні, то, думається, саме шляхом наведення власного мистецького імперативу (“прислужитися батьківщині”) Грін розставляє всі крапки над “і” у довготривалій дискусії з опонентами, що звинувачували його у навмисному розбещенні молоді.

Доволі цікавою видається і запропонована Гріном візія ймовірної реакції читача на “Передвісника Чорної книги”: “читайте та будьте пильними; якщо ваша ласка, то смійтеся і зробіть висновки на власний розсуд”. Відсутність войовничої викривальності та нав’язливого моралізаторства, обов’язкових для раннього конні-кетчерівського памфлету, а також толерантне ставлення до чужої думки, що прийшло на зміну наполегливим вимогам звеселитися (пригадаймо репліку з “Другої ... частини конні-кетчерства”: “і я ладен поставити на кін свого капелюха.... Що жоден з вас не утримається від сміху, читаючи цей твір”⁴) свідчать про рівноцінність дидактичного та розважального намірів автора.

Включення до заголовку слів “життя та смерть”, які у такій сукупності виступали усталеним кліше, що фіксувало наявність у белетристичному творі рис *життєпису* (“Життя та смерть кардинала Волсі” (153?) Дж.Кавендіша, “Життя та

I. Історико-літературний процес

смерть Вільяма Довгобородого” (1594) Т.Лоджа) чи *агіографічних мотивів* (мартирологічні памфлети (1548 – 1553) Дж.Бейла, “Діяння та пам’ятки недавніх і небезпечних часів” (1563) Дж.Фокса) дає підстави співвідносити цей памфлет Гріна з біографічною традицією.

Відомо, що зазвичай об’єктом життєпису обиралися непересічна особистість, яка відзначалася видатними чеснотами чи надмірною гріховністю: праведники при цьому мали давати взірці для наслідування, а зображення ганебної долі грішників було покликане слугувати пересторогою і у такий спосіб відвертати від аморальних вчинків. Авторський акцент на неординарності героя був обов’язковим моментом ренесансних біографій: якщо не назва, то принаймні перші рядки твору неодмінно наголошували на тих якостях, які відрізняють цю людину від інших і тим самим роблять її гідною уваги біографа. Звернімося, приміром, до класичного взірця тюдорівської біографістики “Життя сіра Томаса Мора” (1557) В.Ропера. У вступній частині автор вшановує свого тестя Т.Мора таким чином: “Сір Томас Мор, Лицар і колишній Лорд-канцлер Англії, людина надзвичайної доброчесності й незаплямованої совісті; як свідчить Еразм, найчистіша й біліша від найбілішого снігу, наділена таким божественним розумом, рівного якому в Англії ніколи не було й не буде, універсально обізнана як у законах нашого Королівства..., так і в усіх інших науках, які нею були ґрунтовно вивчені, і за все це ще за життя його вважали людиною, гідною славетної пам’яті”⁵.

У тих випадках, коли об’єктом біографізації обирався негативний персонаж (злочинець, зрадник, віровідступник тощо), автор теж не пропускав нагоди наголосити на тому, що його герой був найвизначнішим з-поміж йому подібних, тобто найкрававішим головорізом, найпідступнішим клятвопорушником, найзаклятішим ворогом істинної християнської церкви. Показовими в цьому плані є заголовки історизованих романів Т.Лоджа: “Славетне правдиве та історичне життя Роберта Другого, Герцога Нормандії, якого за його страшне народження та жахливе життя прозвали Робіном-*Дияволом* (виділено мною. – К.В.)” (1591), “Життя та смерть Вільяма Довгобородого, *найвідомішого й найрозумнішого зрадника* (виділено мною. – К.В.) Англії, котрий народився в лондонському Сіті” (1593). На

користь такого спостереження щодо обов'язковості глорифікації персонажу біографії слугує і назва Грінового памфлету: автор презентує Неда Брауна як “одного з найвидатніших зрізувачів гаманців, крос-байтерів та конні-кетчерів, які коли-небудь жили в Англії”. Для читача, який добре був обізнаний з антологіями шахрайського ремесла, неординарність Неда не тільки не вичерпувалася тим, що він був найвидатнішим серед пройдисвітів, а й посилювалася за рахунок акценту на вправності героя у декількох злочинницьких технологіях (якщо герої попередніх конні-кетчерівських памфлетів були, так би мовити, “вузькими фахівцями”, то Нед віртуозно оволодів усіма шахрайськими прийомами, на яких читач уже непогано розумівся завдяки попереднім Гріновим творам).

Слід зазначити, що вже на рівні заголовку подібний наголос на екстраординарності центрального персонажа у сукупності з лексемою “смерть” створює доволі цікавий етико-аксіологічний акцент. Герой такого життєпису постає як видатна особистість (такий собі титан злодійства, подібний до величних персонажів драм К.Марло та Шекспіра), втім його велич, або ж точніше злодійська майстерність є своєрідним початком кінця. Саме слово “смерть” закладає у свідомості читача здогади про те, що навіть королям злочинницького світу не вдається перемудрити долю і уникнути фатального кінця. Подібна розстановка ціннісних акцентів виступає по суті програмним моментом Грінового памфлету, який на відміну від пікарескних творів орієнтований не стільки на те, щоб розважити публіку винахідливими витівками зухвалого пройдисвіта, скільки на те, щоб застерегти її від надмірного захоплення якість, які на перший погляд здаються визначними, але ведуть урешті-решт до морального занепаду, духовного падіння, ганебної смерті.

Зауважимо, що наголос на конечності життя головного героя – “життя та смерть Неда Брауна” – протиставляє цей твір пікарескній традиції⁶. Нагадаємо, що зазвичай назви іспанських крутійських романів, наприклад, “Життя Ласарільо з Тормеса, його злигодні й пригоди” (1554) чи “Історія життя пройдисвіта на ім'я дон Паблос” (1606-1609) Франсіско де Кеведо-і-Вільєгаса передбачають нескінченність життя спритного шахрая, чию біографію можна продовжити у будь-який момент⁷.

I. Історико-літературний процес

Співвідносячи у назві такі поняття, як життя та смерть, автор наголошує на відомому християнському постулаті, згідно з яким фінал фізичного існування будь-якої людини є адекватним його сутності, тобто за гріхом неодмінно слідує покарання⁸. Подібні настрої, котрі проступають вже у заголовку цього памфлету, були притаманні творам більшості маньєристів та ознаменували собою певний “крок назад” (від ренесансного оптимізму та епікурейських настроїв до середньовічної догматичної схоластики та набожності). Маньєристичне світосприйняття, позначене крахом гуманістичної віри у всемогутність та всесильність людської особистості, проявляє себе і в самому художньому образі героя: з одного боку, Нед Браун неперевершений у своїй злочинницькій майстерності, неординарний у своїх вчинках (такий собі улюбленець ренесансної Фортуни), а з іншого боку, ганебна сутність його вчинків є запорукою безчесної смерті. Тріумф героя є недовгим, і низка зухвалих кримінальних витівок приводить його на шибеницю.

Цікаво звернути увагу на той факт, що кожний твір з конні-кетчерівського циклу має деякі оригінальні риси, які відрізняють його від інших. Втілюючи свій мистецький задум, памфлетист кожного разу намагався внести до наступного памфлету певні зміни, які, на його думку, мали не тільки урізноманітнити способи презентації шахрайської тематики, але зробити твір неповторним та таким, що западе у душу читачеві. Не став винятком і “Передвісник Чорної книги”, у багатofункціональному заголовку якого зафіксовано певну неординарність твору.

Наявність у назві власного імені головного персонажа споріднює цей твір Гріна з романічною традицією (наприклад, “Евфуес” Дж.Лілі, “Зелото” Е.Манді (1580), “Розалінда” (1585) Т.Лоджа) і фіксує його відчутну відмінність від заголовків попередніх конні-кетчерівських памфлетів. Нагадаємо, що у ранніх шахрайських книгах Грін розповідав про типізованих анонімних конні-кетчерів, крос-байтерів та тому подібних кримінальних елементів, декларуючи на титульних листах тільки назви їхніх “професій”. У “Передвіснику...”, як бачимо, злодій має не тільки власне ім'я, але й прізвище, що значно посилює ефект вірогідності фабули як такої. Цей твір є чи не найпершим з-поміж англійських зразків шахрайської прози, в якому відбувався перехід героїв із розряду анонімних і

типізованих до класу номінованих і індивідуалізованих. Отже, саме Грін стоїть біля витоків тієї традиції, яка врешті-решт призведе до появи таких повнокровних і надивовижу правдоподібних художніх образів авантюристів, як Мері Карлтон, Мерітрон Латрун, Мольтендерс.

Представляючи ім'я та прізвище головного героя на титульній сторінці памфлету, Грін вочевидь прагне створити враження достеменності та документальної точності оповіді. Відомо, що автори тогочасних біографій або літературних життєписів будь-якої неординарної особистості обирали об'єктом своєї уваги реальних історичних осіб. На думку українського дослідника Б.Мельничука, "... історико-біографічний твір без конкретної, відомої з історичних джерел постаті – нонсенс"⁹. Звичайно ж, описуючи шлях відомого індивідууму, біографи не могли уникнути введення вигаданих сюжетних ліній до подієвої канви, аби зробити свій твір більш придатним для читання та уникнути сухості наукового стилю викладення. Однак Грінів життєпис Неда Брауна, зухвало претендуючи на достеменність, виявляється повною містифікацією, адже як сам художній образ представника лондонського андеграунду, так і його життєві колізії від початку до кінця є плодом авторської уяви. Втім, як вдалося встановити, здійснений Гріном вибір імені головного персонажа не був випадковим.

До цього часу не дійшло жодної згадки про реальний праобраз Грінового пройдисвіта. Ймовірно, що Р.Грін у пошуках імені для свого протагоніста, котрий мав стати узагальненим образом конні-кетчера, звернувся до Гарманового списку імен злодіїв. Там зустрічаються три шахраї з прізвищем Браун: Едвард Браун (Edward Browne), Вільям Браун (William Browne) та Джон Браун (John Browne), а також чотири – з іменем Нед: Нед Скіннер (Ned Skinner), Нед Берінгтон (Ned Barington), Нед Везердон (Ned Wetherdon) та Нед Голмз (Ned Holmes)¹⁰. Переважна більшість з них належала до стану так званих "чесних чоловіків" ("upright-men") – представників кримінальної еліти. За словами Гармена, "... "чесний чоловік" користується величезним авторитетом, бо всі жебраки й пройдисвіти підкоряються йому та й він є неперевершеним у крадіжках та всіляких крадіжках"¹¹. Отже, Р.Грін, можливо, вдався до звичайної копії, поєднуючи ім'я, яке зустрічалося у списку

I. Історико-літературний процес

Гармана найчастіше, та прізвище, яке носили авторитети кримінального світу. Ймовірно, що саме в результаті такої маньєристичної переробки “списку Гармена” і побачив світ славнозвісний Нед Браун – король лондонського “дна”, такий собі кримінальний майстер на всі руки.

Ще одним характерним прийомом, що посилює ефект правдоподібності нарації, в цьому творі виступає оповідь від першої особи. Вже у назві твору Грін звертає увагу читачів на той факт, що оповідь вести сам Нед Браун, і в цьому проступає спроба автора створити не простий життєпис героя, а оригінальну “автобіографію”¹². Форма повісткування, котра співпадає з пікарескною, дає підстави деяким літературознавцям для декларативної констатації впливу іспанського шахрайського роману на художній простір цього твору. Втім, навряд чи ця подібність є достатнім аргументом для тверджень про наявність впливу інокультурної традиції.

Таким чином, створюючи черговий твір із шахрайської тематики, Грін прагнув привернути увагу якомога ширшої читачької аудиторії, а отже, приділив велику увагу komponуванню та змістовому наповненню назви цього твору. Поліфункціональний характер заголовку був навіяний авторові не тільки загальноприйнятою модою, але й власним баченням того, яким має бути оформлення титульного аркушу “комерційного” твору. Як відомо, успіх твору великою мірою залежав саме від вправності та красномовства професійного письменника, котрий був не тільки власне творцем, але й “рекламним агентом” та й літературним критиком власних творінь. Добре знаючись на смаках адресату конні-кетчерівської памфлетистики, у заголовку Грін не просто перелічує шахрайські “регалії” Неда Брауна, фіксуючи тематико-проблемне ядро, а всіма силами намагається заінтригувати реципієнта, спрямувати його жанрові сподівання у необхідне русло. Важливо, що авторові вдалося впоратися із накресленим завданням і стимулювати інтерес читачького загалу до “Передвісника Чорної книги”, адже цей твір був популярним свого часу¹³, а для деякого з Грінових послідовників в царині шахрайської прози (Т.Неша, С.Роуландза, Дж.Фіджа, Р.Геда, Ф.Кіркмена, Д.Дефо та ін.¹⁴) став своєрідним взірцем для наслідування .

- ¹ *Томашевский Н.* Плутувальний роман// Плутувальний роман. – М.: Художественная литература, 1975. – С.19.
- ² *Greene Robert.* The Blacke Bookes Messenger// The Bodley Head Quartos/ ed.by G.B.Harrison. – London, 1924. – P.1.
- ³ Детальніше про це див. *Пахсарьян Н.Т.* Генезис, поетика и жанровая система французского романа 1690 – 1760 годов: Автореф. дис... д-ра филол. наук: 10.01.05/ МГУ им.М.В.Ломоносова. – М., 1992. – С.9.
- ⁴ *Greene Robert.* The Second Part of Conny-Catching// The Bodley Head Quartos/ ed. by G.B.Harrison. – London: John Lane The Bodley Head Ltd, 1923. – P. 1.
- ⁵ Цит. за *Торкут Н.М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та “література факту”. – Запоріжжя, 2000. – С. 347.
- ⁶ При компаративному аналізі поетики “Передвісника Чорної книги” та пікарески у якості класичного взірця для зіставлення обрано лише “Ласарільо з Тормеса” (1554). Це обумовлено декількома причинами. По-перше, на момент виходу “Передвісника Чорної книги” світ побачив лише “Ласарільо з Тормеса” (тоді ж коли роман про життя та пригоди Гусмана де Альфараче та дона Паблоса вийшли значно пізніше), а його переклад, виконаний Девідом Роулэндом (між 1554 та 1576 роками), був досить популярним серед англійських читачів (Про це див. *Hibbard G.R.* Thomas Nashe. A Critical Introduction.– London, 1962 . – P. 145; *Monteser Frederick.* The Picaresque Element in Western Literature/ Studies in the Humanities. – No. 5, Alabama: Univ. Of Alabama Press, 1975. – P.41.). По-друге, за багатьма формальними чинниками “Передвісник Чорної книги” здається подібним саме до “Ласарільо з Тормеса”. По-третє, саме цей роман вважають першою пікарескою (Див. *Лесин В.М.* Пулинець *О.С.* Словник літературознавчих термінів. – Київ: Радянська школа, 1971. – С. 317.; *Томашевский Н.* Указ.соч. – С. 19.; *Пуришев Б.И.* Литература эпохи Возрождения. Курс лекций. – М.: Высш. Шк., 1996. – С. 200).
- ⁷ *Кожин В.* Происхождение романа. – М., 1963. – С.152.
- ⁸ Детальніше див. *Reynolds J.A.* Repentance and Retribution in early English Drama // Jacobean Drama Studies/ ed.by J.Hogg. – Salzburg: Institut für Angl. Und Amer. Universität, 1982. – P.11.
- ⁹ *Мельничук Б.* Випробування істиною. Проблема історичної та художньої правди в українській історико-біографічній літературі (від початків до сьогодення). – К: ВЦ “Академія”, 1996. – С.41.
- ¹⁰ *Harman Thomas.* A Caveat or Warning for Common Cursitors Vulgarly Called Vagabonds// The Elizabethan Underworld/ ed. by A.V.Judges.– London: George Routledge & Sons. Ltd., 1930. – P.110 – 113.
- ¹¹ *Ibid.* – P.72.
- ¹² Звернімо увагу на той факт, що хоча сам термін “автобіографія” вперше в Англії використовується Р.Саутлі лише в 1809 році, все ж цей жанр існував принаймні за два століття до того моменту, як слово було впроваджено у мову (Див. *Delany Paul.* British Autobiography in the Seventeenth century. – New York: Columbia Univ. Press, 1969).
- ¹³ Про це докладніше див. *Greene Robert,* Harvey Gabriel, Nashe Thomas// Golden Hind. An Anthology of Elizabethan Prose and Poetry/ ed. by Roy Lamson and Hallet Smith. – New York, 1942. – P. 673 – 675.; *Aydelotte Frank.* Elizabethan Rogues and Vagabonds. – London: Frank Cass & Co.LTD, 1967.
- ¹⁴ Це такі твори, як “Нешасливий мандрівник” (1594) Т.Неша, “Привид Гріна полуює на конні-кетчерів” (1602) С.Роулэндза, “Англійський Гусман” (1662) Дж.Фіджа, “Англійський крадій” (1665 – 1680) Р.Геда та Ф.Кіркмена, “Моль Флендерс” (1722) Д.Дефо.

Лілова Олена
(Запоріжжя)

Специфіка інтерпретації біблійної притчі про блудного сина у трагікомедії Джорджа Гасконя “Дзеркало виховання” (1575)

Серед біблійних тем, що знайшли своє відображення у світовій літературі, мотив блудного сина (в його світській інтерпретації) є одним із найпоширеніших. Притаманне молоді прагнення пізнавати світ, впевненість у своїх силах та небажання прислухатися до порад досвідчених людей так само невикорінні, як і спроби батьків застерегти дітей від небезпеки хибного життєвого шляху.

Біблійна притча про блудного сина викладена в Євангелії від Луки (15:1-32). Молодший син звертається до батька з проханням дати йому його частину спадщини грошима, залишає батьківський дім і веде розпутний спосіб життя, думаючи лише про розваги. Та згодом, пустивши всі гроші на вітер, він змушений жити їжею для свиней. Таке життя здається йому нестерпним, і він повертається додому, сповнений каяття. Батько вибачає йому, наказує рабам одягнути його в кращий одяг, взути в краще взуття, дарує йому кращий перстень, забиває відгодоване теля і влаштовує свято. Старший син, який увесь цей час старанно працював у батька, ображається на таку щедрість по відношенню до гульця, але у відповідь чує таке: “Ти завжди зі мною, і все, що належить мені – твоє. Треба радіти тому, що твій брат повернувся. Він був мертвий, та відродився, пропадав, та знайшовся”.

Не дивно, що тема життєвих мандрів набула широкої популярності в добу Відродження, коли освіта й навчання за кордоном стали доступними великому колу людей, і блудний син не був рідкісним явищем на дорогах Європи. Щодо англійської молоді, то багато юнаків вирушало також до Лондона в пошуках кращої долі при королівському дворі, який після коронації Єлизавети перетворився на осередок

культурного життя країни. Переважна кількість молодих мисливців за славою та успіхом загубилася серед численних сателітів королеви, розтративши свою молодість на розради та залишившись моральними і фінансовими банкрутами на цьому святі життє.

Отже закономірно, що тема блудного сина знайшла широке відображення у творах письменників-єлизаветинців, найвідомішими з яких є “Евфуес” (1578) Джона Лілі, “Роберт Другий” (1591) Томаса Лоджа, “Грош мудрості, придбаний за мільйон каяття” (1592) Роберта Гріна, “Пірс Простак” (1595) Генрі Четтла. Слід зазначити, що герої вищеназваних творів, блудні сини англійського ренесансного роману (Евфуес і Філавтус, Робін-Диявол, нещадний вбивця з роману Лоджа, персонаж із твору Гріна Роберто, що погрузнув в розпусті, Четлів Селінус, який зрадив батька і брата), врешті-решт розкаються у скоєних гріхах та знайдуть прощення. Так, мудра біблійна притча дарує людині надію на спасіння та милість Отця небесного, в які глухі кутки не потрапила б вона, мандруючи звивистими життєвими дорогами.

Сумна доля блудного сина спіткала і Джорджа Гасконя (1539(?)-1577), який був добре відомий широкому колу читачів у 60-80 роки XVI ст. Наприкінці свого недовгого життєвого і творчого шляху Джордж Гасконь гірко жалкував за кращими роками, що були витрачені на нікчемну, пусту гонитву за славою придворного поета чи військового, за коханням жінок чи статусом придворного. У ранніх поезіях Гасконь-улюбленець придворної еліти щиро ділиться з читачем своїм багатим життєвим досвідом, отримуючи у відповідь лише звинувачення у розбещеності та брехні. Успіхом у вищих колах англійського суспільства та милістю двору поет завдячує своїм більш пізнім творам (“Витончена дієта для вибагливих п’яниць”, “Сталеве дзеркало”, “Барабан судного дня” та інші), провідною тональністю яких виступає релігійно-дидактична спрямованість.

До таких творів належить і опублікована у 1575 році п’єса “Дзеркало виховання”, яку сам автор назвав трагікомедією. Дія твору розгортається в домівках двох шляхетних мешканців міста Антверпен, які вирішують найняти вчителя для своїх синів з метою підготувати їх до навчання в університеті. Старші діти, які виявляються набагато обдарованішими, зверхньо ставляться до навчання, врешті-решт потрапляють до

I. Історико-літературний процес

компанії шахраїв та злодіїв і тікають з дому. Один з них закінчив свій життєвий шлях на шибениці, а другого було висічено різками та вислано з міста. Молодші сини, які не демонструють великих здібностей та швидкості у навчанні, завдяки наполегливій праці та беззастережному виконанню вимог учителя, досягають у своєму житті певних професійних успіхів. Один з юнаків стає секретарем у суді, а другий – відомим священиком. Отже, кожний отримує по заслугах. Успішним у житті, на думку автора, може бути лише той, хто самовіддано служить Богу, королю, своїм батькам та своїй батьківщині.

Особливістю Гасконевої інтерпретації теми блудного сина є відображення в п'єсі актуальних у другій половині XVI ст. поглядів на проблему виховання молоді. Йдеться, насамперед, про роль і місце релігійного виховання, типи учнів, ставлення до рицарської літератури, проблему італоманії. Так, не випадковим видається вибір місця дії п'єси, побудованої, за словами відомого знавця єлизаветинської культури Сейнтсбері, на німецький зразок¹. Дія твору розгортається в Антверпені на відміну від, скажімо, італійської Ломбардії, в якій відбувається дія в другій версії роману Дж.Гасконя “Пригоди майстра F.J.”. До того ж, за часів надзвичайної популярності романської (і зокрема італійської) поезії та намагання англіїців наслідувати в своїй творчості італійський поетичний зразок, Гасконь звертається до голландської драматургічної традиції². Як відомо, після відокремлення англійської церкви від римокатолицького світу однією з найгостріших проблем, які обговорювалися у середовищі священиків-моралістів, була та небезпека, яку, на їхню думку, представляла для молодих незміцнених умів Італія. Цю точку зору красномовно висловлено у популярному за часів Дж.Гасконя прислів'ї: “Inglese italionato, e vn diavolo incarnato” (“Англієць, вихований на італійській культурі, – то є суцільний диявол”)³. Отже, вже в пролозі до “Дзеркала виховання” автор зазначає: “вірші, що тішать слух романців, образливі для справжніх християн”⁴. Коли ж старші сини у відповідь на запитання вчителя говорять, що вони раніше вивчали комедії Теренція та епістоли Тулія, їхній наставник наголошує на тому, що віруюча людина повинна керуватися у своєму житті, перш за все, словом божим⁵, виводячи таким чином на перше місце виховання релігійне.

Знаменно, що обидва жіночі персонажі в п'єсі “Дзеркало виховання” (Ламія, жінка легкої поведінки, яка полює на багатих антверпенських юнаків, та її тітка-звідниця Пандарина) – образи негативні. Розігруючи з себе жертву підступності чоловіків, Ламія скаржиться на те, що вже відійшли в минуле ті часи, коли лицарі ставали на захист дами, а добрий король Амадіс вже давно помер. Уклавши слова про старі добрі лицарські часи в уста такої героїні, як Ламія, автор у такий спосіб висловлює свою зневагу і до рицарських романів, і до лицарського куртуазного етикету, протиставляючи його благочестивому способу життя. Принагідно згадаємо виражене Роджером Ешемом у трактаті “Шкільний вчитель” (1570) ставлення до рицарських романів. Один із найвідоміших англійських гуманістів, наставник королеви Єлизавети, вважав захоплення подібною літературою першим кроком до моральної розбещеності⁶. І такий погляд на популярний за часів Ренесансу літературний жанр – не єдина паралель, котру можна провести між двома творами. На ідейній співзвучності трагікомедії Гасконя “Дзеркало виховання” з етико-педагогічним трактатом Р.Ешема наголошує в дослідженні “Єлизаветинські блудні сини” знаний літературознавець Р.Гелджерсон⁷. Вплив твору відомого педагога відчутний не лише в п'єсі Гасконя. Як зазначає в статті, присвяченій “Шкільному вчителю” Ешема, українська дослідниця Наталія Торкут, педагогічні та світоглядні концепти, викладені славнозвісним гуманістом на сторінках трактату, почали функціонувати в суспільній свідомості на правах аксіоми⁸. Отже, не випадково педагогічні погляди Р. Ешема знайшли відображення в багатьох художніх та публіцистичних творах доби Відродження (“Евфрес: Анатомія розуму” Дж.Лілі, “Розалінда” Т.Лоджа, “Гріш мудрості” Р.Гріна, трактат Ф.Бекона “Про стрімкий розвиток наук” та інші.) Багато чим завдячує “Шкільному вчителю” і драма Джорджа Гасконя “Дзеркало виховання”. Так старші і молодші брати в трагікомедії, якщо наслідувати думку Ешема, є людьми з відмінними типами інтелектуальної діяльності (quick wit – “швидкий розум” та hard wit – “повільний розум”). Якщо одні – кмітливі, обдаровані, швидко засвоюють знання, але й швидко забувають вивчене, то інші – навчаються повільно, з труднощами, їхній мозок не так легко піддається впливу. Саме на боці останніх – симпатії і Ешема, і Гасконя, оскільки такі

I. Історико-літературний процес

люди, як старші діти в “Дзеркалі виховання”, інтелектуальні здібності яких можна визначити як “швидкий розум”, несуть певну загрозу усталеному суспільному порядку, який і так зазнав протягом XVI століття багато бурхливих змін.

Проте позиції двох письменників не можна вважати тотожними. Так, Р.Ешем все ж таки залишає за читачем вибір власного життєвого шляху: “навчання дає людині більше за один рік, аніж досвід за двадцять років, до того ж отримувати знання з книжок небезпечно, а життєвий досвід робить людину скоріше нещасливою, ніж мудрою”⁹. Щодо Гасконя, то в “Дзеркалі виховання” він відмовляє блудним синам у найголовнішому, в тому, що має бути підсумком їхніх шукань, і чого сам автор позбавлений не був: самопізнанні, каятті та поверненні до батьківського дому. Автор, таким чином, вилучає з притчі, яка вчить чеснотам покаєння і прощення, її головну думку, а саме ідею про те, що Бог любить грішників і з радістю приймає їх до себе.

Отже, беручи до уваги біографічний фактаж, життєву ситуацію автора твору, не можна не дивуватися тому, як палко Джордж Гасконь, який набув свій безцінний досвід саме завдяки мандрам блудного сина, встає на позиції англійських батьків 50^x років XVI ст., чиї діти зазнали подібної ж долі. Водночас, не можна забувати і про те, яку величезну кількість лихих пригод та душевних потрясінь довелося пережити цій людині: численні судові справи, ув’язнення за борги, переслідування кредиторів і моралістів, вилучення з продажу книги “Сто різноманітних квітів” (1573), фінансову скруту, розчарування у військовій кар’єрі, родинні негаразди. Очевидно, від усього цього він хотів би застерегти молоде покоління в п’єсі “Дзеркало виховання”, і саме з цієї причини історія блудного сина у викладі Гасконя не має щасливого кінця.

Таким чином, якщо у своїй інтерпретації теми блудного сина в трагікомедії “Дзеркало виховання” Джордж Гасконь спирається на світську педагогічну теорію, викладену Р.Ешемом у трактаті “Шкільний вчитель”, і яка обстоює морально-релігійні підвалини суспільства, то пройшовши у своєму житті шлях блудного сина (завдяки чому, фактично, він і залишив нащадкам досить багату літературну спадщину), Гасконь у п’єсі “Дзеркало виховання” наголошує виключно на

негативних моментах такого способу життя, що свідчить про зміни в свідомості автора та його нескінченні пошуки себе.

¹*Saintsbury G.* A History of Elizabethan literature. – NY: Russel & Russel, 1970. – P.17.

²*Helgerson R.* The Elizabethan Prodigals. – Berkeley. Los Angeles: University of California Press, 1976. – P. 50.

³*Parks G.B.* The First Italianate Englishmen // Studies in the Renaissance. – NY: Publications of the Renaissance Society of America, 1961. – Vol.VIII. – P.201.

⁴*Gascoigne G.* The Glass of Government. A machine-readable transcript. – Cambridge, 1996.

⁵*Ibid.* – P.9.

⁶*Ascham R.* The Schoolmaster // Renaissance England. Selected and edited by R.Lamson & H.Smith. – NY: W.W. Norton & company Inc., 1956. – P.79-112. – P.108.

⁷*Helgerson R.* Ibid. – P.54.

⁸*Торкут Н.М.* Проблематика та жанрова своєрідність етико-педагогічного трактату Р.Ешема “Шкільний вчитель” // Вісник Запорізького державного університету. Філологічні науки. – Запоріжжя, 1999. - №1. – С.140.

⁹*Ascham R.* The Schoolmaster // Renaissance England. Selected and edited by R.Lamson & H.Smith. – NY: W.W. Norton & company Inc., 1956. – P.79-112. – P.96.

Тетяна Власова
(Дніпропетровськ)

**Середньовічно-ренесансне начало у поетиці
джестової збірки “A C. Mery Talys”**

Один із найважливіших напрямків історичної поетики – вивчення розвитку жанру, його генезису, трансформації, взаємодії з іншими жанрами – постійно привертає увагу дослідників. І криза історичного мислення, яка проявилася у роботах представників деяких наукових шкіл епохи постмодернізму (особливо деконструктивізму), кардинально не вплинула на долю історичної поетики, методологія якої своєрідно оновлюється, уточнюється, розвивається, модернізуючись при цьому¹. В руслі історичної поетики з'являється чимало нових значних досліджень, присвячених добі Відродження.

Одним з оригінальних жанрових утворень Середньовіччя і Відродження виступає збірка джестів (jest-book). Учені давно дійшли висновку, що вплив малих жанрових форм “jest-books” на англійську літературу Відродження був доволі потужним². Загальновідомим є факт використання Шекспіром алюзій до знаменитої збірки “A C. Mery Talys” та інших книг джестів. Дослідники стверджують, що романи Т.Неша і Т.Делоні мають певний генетичний зв'язок із традицією англійських “jest-books”. Цей зв'язок проступає і в загальній естетичній орієнтації на “реальне життя” тогочасної Англії, на змалювання побуту й звичаїв, і у стихії повсякденної реальності, і у дидактиці “прикладів” (екземпліцитності), і у фрагментарності, замкненості епізодів, і у відсутності цілісності композиційної структури збірки як такої³. Тісно пов'язані з культурою міста, джестові книги зазвичай розглядаються як жанр міської літератури пізнього Середньовіччя.

Збірка “A C. Mery Talys” (1525), слідом за якою з'явилися “Mery Talys”, “Wittie Questions and Quicke Answers”, що здобули у тюдорівській Англії широку популярність, має репутацію першого зразка “jest-book”. Поступово, як відзначають спеціалісти⁴, тюдорівські видавці з'ясували, що

значно вигідніше приписувати зібрання анекдотів знаменитим людям, визнаним жартівникам, таким як Скегтон, пізніше Тарлтон та Піл. Ці відомі люди поставали у джестових книгах центральними фігурами, які по суті були ініціаторами і виконавцями певних комічних трюків та різноманітних кумедних витівок, що сприяло формуванню певної біографічної єдності збірок.

Саме наскрізний герой постає тією фігурою, навколо якої об'єднуються окремі джестові оповідки. Цікаво зазначити, що у джестових книгах такий герой є не оповідачем, як у “Кентерберійських оповіданнях” Чосера чи “Гептамероні” Маргарити Наваррської, а безпосереднім учасником зображуваних подій. Якщо цей персонаж виявляється реальною або легендарно відомою особою, то достовірність інформації, яка презентується у веселих оповідках, значно посилюється. Введення одного головного героя, постать якого об'єднує різнопланові джестові оповідки у єдину джестову книгу, що одержала назву “джестової біографії”, водночас і посилювало структурну цілісність збірки, і значно зменшувало тематично-емоційну різноманітність її окремих компонентів (оповідок).

“A C. Mery Talys” – збірка джестів, які ще не були пов'язані між собою образом одного центрального героя. Уже із заголовку, котрий послуговуючись термінологією Р.Барта можна назвати своєрідною “маркіровкою товарного виробу”, читач мав зрозуміти, що йдеться про комічні оповідання. Введення у структуру заголовку слова “tale”, добре знайомого читацькому заголові ще з часів Чосера, разом з прикметником “merry”, який налаштовував публіку на очікування комічного чи розважального читива, сприяло створенню певної веселої атмосфери. Як відомо, комічні прозові жанри (фацетії, шванки, jests) користувалися надзвичайною популярністю у Європі XV-XVI ст. Щедрий анекдотичний матеріал, що побутував як в усній традиції, так і в збірках фацетій, тематично пов'язаний зі звичаями міста, “ідейно орієнтований на прославлення удачі, спритності”⁵, був з успіхом використаний анонімним автором-збирачем “A C. Mery Talys”. Прагнучи водночас і звеселити читача, і дати йому моральну настанову, автор продовжує традицію, освячену Горацієм – “розважаючи повчай”. Але дидактика, реалізована в “jest-books”, на відміну від концепту “розважальності” не була заявлена в назві збірки. Таке замовчування дидактичної спрямованості спостерігається і в

I. Історико-літературний процес

інших збірках “jest-books” або “jest-biographies”: воно по суті стає рекламною наживкою, перетворюючись на один із елементів наративного коду. Наступний елемент назви – “hundred”, що відповідає латинській літері C, – являє собою культурний код, котрий виразно виділяється всередині загального наративного коду. Вчені висловлюють припущення, що “Сто новел” існували у ролі проміжної ланки перед “Декамероном”⁶. Те, що в середньовічному “Новеліно”, який передував “Декамерону”, містилось 100 оповідань, могло розглядатися автором “Амето” як прецедент, та ще більше значення для нього, – продовжує Р.Хлодовський, – мав приклад Данте: в “Божественній комедії” сто пісень, тобто квадрат 10 – досконалого числа⁷.

Цей принцип циклізації, як стверджує Р.Хлодовський, проходить через усю новелістику Відродження, сягаючи корінням середньовічної естетики⁸, яка відводила величезну роль не тільки формальній пропорційності частин, але й числу, що виражало її зміст. Що ж до людини Ренесансу, то вона добре розуміла містику чисел. Фігуруючи в заголовку “Ста веселих історій”, ця піфагорійська цифра “сто” уже містила в собі вказівку на відому “впорядкованість”.

Загальноновизнано, що анекдот – улюблений жанр міського фольклору. В середньовічній літературі фабули і сюжети на тему “гострого слова” і “швидкої відповіді” відігравали, як не раз зауважували вчені, велику роль.

Розглядаючи новелістику Відродження, дослідники виділяють, зазвичай, дві лінії: фацетію, що являє собою дотепну відповідь або репліку до події, і новелу декамеронівського плану, так звану “beffa”, – новелу про дотепний і хитромудрий вчинок⁹. У “A C. Mery Talys” темою сюжетів окремих джестів служать як кумедні пригоди, так і “швидкі відповіді”, “гостре слово”, хоч більша частина останніх обігрують прислів’я, ілюструючи їх своєрідним чином.

У перших, де мова йде про кумедні пригоди, – автор не тільки висміює людські слабкості і вади (жіночу лукавість, нерозумну довірливість чоловіків, жадібність і хитрість монахів, неосвіченість простих людей, боягузтво йомнів і т.д.), але і створює повчальні замальовки.

Як показує аналіз, ці джести побудовані за схемою: жарт – пояснення цього жарту – мораль. Забавна або кумедна

пригода може ілюструвати певну модель, таку собі аксіому поведінки в побутовій ситуації, містячи в собі певний моральний урок. Цей урок незрідка виражений у формі афоризму або прислів'я, які закінчують ту чи іншу оповідку, наприклад, “не звинувачуй, коли немає доказів” (№ 16), “не слід розсипати перли перед свинями” (№ 6,73), “не роби те, що проти твоїх правил” (№ 39), “втрачений час учить дурнів” (№ 67, 69) та ін.¹⁰.

Відродження наслідує принцип екземпліцитної повчальності, популярний за часів середньовіччя, і розвиває його. Спираючись на уявлення про літературу як “підручник життя”, ренесансний автор водночас опікується й думкою про те, як би розважити читача. Розважальність присутня як в “комічній”, так і в “трагічній” лінії літературного розвитку. Ренесансний синтез трагічного та комічного начал доволі чітко реалізувався в маньєристичній поетиці, втім, це не виключало й іншого шляху, а саме виокремлення у деяких жанрах одного домінуючого начала. Прикладом цього можуть слугувати збірки “jest-books”, в яких “кумедна пригода” задає провідну комічну тональність і слугує своєрідною ілюстрацією на користь тези про значимість моральних чеснот, таких як доброчесність, порядність чи освіченість (№ 1). Проте найчастіше в “кумедній оповідці” ситуативно зображуються певні слабкості та пороки людини, наприклад, скупість купців та їхніх дружин (№ 15, 25), хвастощі чоловіків (№ 41), нерозумну відданість (№ 42), лінощі та небажання вчитися характерні для багатих городян (№ 67) і т.д. Окремі джести побудовані тільки на комічній ситуації і висвітлюють смішні сторони людської поведінки, інші ж, навпаки, зовсім не пов'язані з комічною ситуацією. Наприклад у джесті № 55 наведений перелік заповідей Христових, а акцентування читацької уваги на смертних гріхах людини покликане скоріше застерегти пересічного читача, ніж розсмішити. Трагічна історія джесту № 28 є свого роду “негативним прикладом”, який ілюструє “гріховні” прагнення людей та їх “приспану” совість.

Розповідь про кумедні пригоди, як правило, містить у собі фінал, що є авторським висновком – мораллю. Художня тенденційність знаходиться у цьому жанрі на поверхні тексту. Якщо ж кумедна пригода ілюструє прислів'я або афоризм, то цей фразеологічний зворот чи крилатий вислів обов'язково

I. Історико-літературний процес

наводяться автором у кінці джесту, своєрідно пояснюючи внутрішній зміст того життєвого випадку та прикладу, який змальовується.

Особливу групу становлять джести, побудовані на грі слів: це може бути малопрізм чи неправильне вживання латини (№№ 1, 12, 52, 53, 85). Досить дотепному анекдоту (№ 23) автор пропонує цілком серйозне лінгвістичне пояснення. І в цьому вбачається той притаманний гуманізові Відродження інтерес до слова, на котрий звертають увагу багато дослідників¹¹.

Як продовження середньовічної лінії повчальності, дуже популярної лінії в літературі XII-XIII ст., автор-оповідач виступає не стільки в суто функціональній ролі “моралізатора”, скільки в ролі вчителя.

У “Ста веселих історіях” діє велика кількість різноманітних персонажів. Вони виявляються конкретизованими в аспекті соціального статусу, тобто є станово-репрезентативними, що в цілому відповідає середньовічній традиції. Втім, всі вони виконують лише одну функцію: з їх допомогою автор піддає осміюванню людські пороки і недоліки. Всі різновиди комічних історій, де зображено негативні прояви характерів, об’єднує прагнення автора ознайомити читацький загаль з “негативними прикладами”.

Щоправда, слід зазначити, що у “Ста веселих історіях” є також невелика група персонажів, яким притаманна винахідливість або дотепність, але таких надзвичайно мало, оскільки кількість типу “quick answers” виявляється тут незначною.

Авторська точка зору домінує в кожному джесті, виступаючи основним структурним принципом розповіді, яка виявляє чітку тенденцію до формалізації. Кожен джест починається однотипно: оповідач з самого початку повідомляє, про що піде мова. У такій однотипності структури проступає прагнення автора створити художню цілісність шляхом “тиражування” сталого набору наративних складових джесту.

Сама по собі комічна ситуація є завжди емоційно забарвленою, оскільки вона провокує читача на “оцінювальне” ставлення до персонажів і подій. Але оповідач, вочевидь, вважає, що цього недостатньо, і тому незрідка втручається в розповідь, пропонуючи в кожному джесті власне тлумачення

описуваного випадку, яке на вербальному рівні завжди вводиться однотипно: “З цієї оповідки ви можете зрозуміти, що...” (“By thus tale ye may perceyue...”). У такій обов’язковій моралі відчувається формальний зв’язок із середньовічним моралізуванням: такі штампи становлять собою умовний план наративного коду, який відображає взаємодію ранньої і пізньої культури Середньовіччя. Хоча англійська дослідниця М.Шлаух цілком слушно зауважує, що ці “дидактичні апендикси” були незабаром відкинуті¹², слід звернути увагу на значну усталеність цього наративного коду в європейських літературах. І для німців-перекладачів Поджо найсуттєвішою була мораль¹³, і в польському збірнику фацетій XVII ст. після кожної оповідки іде сентенція-мораль¹⁴. Точка зору оповідача постає як “об’єктивна”, вона становить собою не зайвий тезаурус, а “вищу” моральну істину, певний традиційно-народний етичний канон. У збірках “jest-books” XVI ст. своєрідно поєднуються середньовічна і ренесансна традиції: з одного боку, вони по-середньовічному анонімні, з іншого – в них проступає ренесансний централізм і функції єдиного автора-вчителя або героя, співвідносного з ренесансною особистістю.

Авторське право, яке в ту епоху взагалі усвідомлювалось слабо і на jest-books теж не мало поширення.

В долі збірки джестів в XVI ст., можливо, дається взнаки і жанровий традиціоналізм: збірка складена із запозичень, літературних збігів, перекладів і т.п. Очевидно, що при всіх ренесансних новаціях збірка джестів сприймалась як традиційно-середньовічний жанр. І автор-оповідач у збірці джестів виявляється своєрідним носієм коду традиції пізнього Середньовіччя. Більш повнокровне ренесансне життя жестових оповідок пов’язане з елизаветинським “низовим” романом, який увібрав у себе як готові жестові форми, так і естетичні принципи орієнтації на повсякденний побут, звичаї, що подавалися в комічно-сатиричному (Грін, Неш) або навіть апологетичному (Делоні) ключі.

Беручи до уваги особливе ставлення англійських гуманістів до спадщини середньовіччя та глибокий зв’язок середньовічної і гуманістичних традицій у європейській культурі XVI ст., необхідно, в цілому, визнати, що жанрова природа “jest-books” відображає, передусім, культурологічні та літературні коди Середньовіччя. В той же час “jest-books”,

I. Історико-літературний процес

безперечно, займають особливе місце в ряду зразків гуманістичної новелістики. Наближаючись до фацетії (стислість, сюжетна емфаза, “репліка до випадку”), “jest-books” в значно більшій мірі дидактичні, кожен анекдот, кожна влучна репліка пояснюється і служить підтвердженням якоїсь загальновідомої етичної норми, обов’язково наведеної автором у кінці джесту. Співвідношення між “негативним прикладом” і “позитивним резюме” оповідача є проявом такого мислення антитезами, яке вважається суто середньовічним.

Анонімні британські компілятори писали свої “jest-books” англійською мовою, тим самим органічно включаючись в національний літературний процес. Джести помітно відрізнялись від шванків, оскільки шванк був більш екстенсивною розповідною формою, яка не мала того особливого виразного лаконізму, що вказував на генетичний зв’язок із класичним анекдотом. Відрізняється ця англійська розповідна форма і від поетики французьких фавліо, де наявна особлива “модель світу навиворіт”¹⁵. Жанрова модель англійського ренесансного джесту) містить такі риси, котрі відрізняють її від простих наївних анекдотів Середньовіччя: набуваючи мікросюжету, інтриги, вона наближається до складного типу структури – новели.

Ще однією рисою, що зближує джест та ренесансну новелу, є змістоутворююча і композиційна роль прислів’я.

Не маючи обрамлення ні чосерівського, ні декамеронівського типу, збірка “A. C. Mery Talys” підпорядковується іншому об’єднувальному принципів: введення числа 100 вказує на певну доволі умовну композиційну єдність даного ренесансного збірника. Показово, що незважаючи на лаконічність джестів, у них все ж включені діалоги, які є важливою новацією ренесансної новелістики.

Жанрова структура джесту, в котрій проступає ренесансне прагнення дотримуватися античного чи національного усталеного жанрового канону, є максимально формалізованою і побудованою за схемою: анекдот-пояснення-мораль. Тенденція до “формалізації” змістових елементів, до їх застигання, перетворення на штампи особливо яскраво проявляється на вербальному рівні. Структура назви окремого джесту формалізована, зачин оповіді також свідчить, що перед нами умовний код, який легко впізнати. Кінцівка кожного джесту, як фінальний компонент розповіді, також являє собою

кліше. Ця умовність вербального плану переходить у формалізацію на рівні сюжету і композиції, засвідчуючи майже повний перехід із сфери варіативного змісту у сферу наративного коду. При цьому “перехідність” слід розуміти не як механічне поєднання елементів поетик різних літературних періодів, а як їхнє функціонування у суміжних культурних епохах: моралістична і дидактична спрямованість джестів однаково відповідала естетичним настановам і Середньовіччя, і Відродження.

У поетиці й історії цього жанру, який сформувався в міській культурі Середньовіччя, але зберіг свої стійкі властивості і за часів Відродження, віддзеркалилась загальна риса ренесансної культури як перехідної. “Потужність” наративного коду джестів, проілюстрована на прикладі найбільш популярного збірника того часу, вказує на органічний перехід однієї з літературних традицій Середньовіччя в культуру Ренесансу.

¹Див., напр., *Гринцер П.Р.* Две эпохи романа // Теория романа в литературах Азии и Африки. – М.: Наука, 1980. – С.3-44; *Мелетинский Е.М.* Средневековый роман. Происхождение и классические формы. – М.: Наука, 1983; *Михайлов А.Д.* Французский рыцарский роман и вопросы типологии жанра в средневековой литературе. – М.: Наука, 1976; *Эсалнек Л.Я.* Своеобразие романа как жанра. – М.: МГУ, 1978; *Соколянский М.Г.* Западно-европейский роман эпохи Просвещения. Проблемы типологии. – Киев, Одесса, 1983.

²*Mann O.F.* Deloney and the Elizabethan Novel // *Deloney. T. The Complete Works.* – Oxford, 1912. – P. XX.

³*Wilson F.P.* The English jestbooks of the Sixteenth and Early Seventeenth Centuries // *Hurtington Library Quarterly*, II, 1939. – P. 131.

⁴Op. cit. – PP.135-136.

⁵*Mann O. F.* Op. cit. – P. XXV.

⁶*Хлодовский Р.И.* Декамерон. Поэтика и стиль. – М.: Наука, 1982. – С. 79.

⁷Там же. – С. 79.

⁸Там же.

⁹*Стафф И.К.* О жанровой специфике и культурном контексте новеллистики Возрождения: Поджо Брачоллини и Бонаventura Деперье // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология, 1986. – №1. – С. 27.

¹⁰*Shakespeare Jest-books.* London: Willis and Sotheran, MDCEEL XIV, V, 2. – 367 p.

¹¹Op. cit.

¹²*Schlauch M.* Antecedents of the English Novel. 1400-1600. N. Y. The Free Press, 1968, p. 84.

¹³*Каган Ю.М.* Генрих Бебель и его фацетии // Генрих Бебель. Фацетии. – М.: Наука, 1970. – С. 270.

¹⁴*Мочалова В.В.* Мир навыворот. Народно-городская литература Польши XVI-XVII ст.- М.: Наука, 1985. – С. 101.

¹⁵*Михайлов А.Д.* Старофранцузская городская повесть “фаблио” и вопрос специфики средневековой пародии и сатиры. – М.: Наука, 1986.

Rick Sparkes
(Canada)

Perspective and Morality in *Shakespeare's The Comedy of Errors*, And *The Merchant of Venice*

It is important to keep in mind that, though Shakespeare presents his audience with a myriad of varying perspectives, there seems to be a consistent moral perspective that runs throughout the course of the play. The mental processes of the characters are what drive them to do certain deeds. What is interesting to note is the way in which Shakespeare, either positively or negatively, reinforces these particular perspectives. By placing the characters in a position where a greater sense of the truth is afforded to them, Shakespeare allows them the ability to look back on their actions as either right or wrong, according to this moral perspective. However, what we often find is that the evil characters do not acknowledge that there is a moral truth to be realized. Essentially, they are unable to escape their own perspective due to their own selfishness and greed. As a result, those characters who choose not to “see” beyond their own perspective will often perish. This elusive moral truth is such that the characters “move” around it, but do not actually realize it, or “see” it, until the end. Usually, the audience is conscious of it from the very beginning, either through the introductory speech in the play, or through their own personal sense of morality.

The first play under investigation is Shakespeare's *The Comedy of Errors*, a play in which we find a farcical take on conflicting perspectives. By definition, a farce is “a light, humorous play in which the plot depends upon a skillfully exploited situation rather than upon the development of character”¹. While this definition is, perhaps, indicative of *The Comedy of Errors*, we find that the action of the play is a direct result of the way in which each of the characters thinks. What they think is what drives them to perform certain actions and therein lies the formula for plot. I would submit that the humorous action of the play is predominant. However, as we look into the nature of the action and realize that it stems from

conflicting perspectives, it seems as though an audience engages itself more intensely with the drama because it is able to identify itself with the characters on the grounds that, like the characters, the audience is a group of psychologically driven individuals, who also make choices based on their own mental criteria. The basis for identification, as I have suggested, comes from our sympathy towards those who choose some form of action based on what they think. For example, in Act 1, scene ii, we find that Antipholus of Syracuse has bid his attendant, Dromio, to take the thousand marks "to the Centaur, where we host" (I, ii, 9). Dromio of Syracuse exists and Dromio of Ephesus, his twin brother, who Antipholus of Syracuse does not exist, enters. Surprised, Antipholus asks, "What now? How chance thou art retrn'd so soon?" (I, ii, 42). Dromio of Ephesus, who has no idea what Antipholus is talking about, says, "Returned so soon? Rather approached too late" (I, ii, 43). After a bit of bantering back & forth, Antipholus becomes quite upset & asks:

Now, as I am a Christian, answer me,
In what safe place you have bestow'd my money,
Or I shall break that merry sponce of yours
That stands on tricks when I am undisposed.
Where is the thousands marks thou hadst of me? (I, ii, 77-81).

They continue this type of bantering until Dromio, remarking Antipholus's agitation & fearing for his physical well-being, leaves.

As an audience, we find this type of discourse amusing & recognize that it engages us in the drama. However, closer examination reveals that the reason why it is so engaging is due to the fact that we can, not only recognize, but appreciate, the conflict between the two characters on the basis that they are individuals who act upon what they see & (mis)interpret in their minds (I say "mis"interpret because the characters are unaware of the whole truth, as of yet). The way in which these characters think is immediately recognizable to an audience as something that is common to every human being. One's perspective is inherently quite local, so it does not escape an audience's understanding. When Antipholus of Syracuse says:

The villain is o'er-raught of all my money.
They say this town is full of cozenage;
As, nimble jugglers that deceive the eye,

I. Історико-літературний процес

Dark-working witches that deform the body
Disguised cheaters, prating mountebanks,
And many such-like liberties of sin (I, ii, 96-102),

he is actually making an ironic comment on the psychological consequences of one's perspective, which he calls "sin(s)". What he does not realize is that those whom he calls "villain", "nimble jugglers", "Dark-working witches", "Disguised cheaters", "prating mountebanks," are nothing of the kind. Judging from the conversation he has just had with Dromio of Ephesus, they are nothing more than individuals with their own, personal perspectives. Ultimately, he, himself, has fallen victim to his own "deceptive" perspective. Is certainly not a "villain". However, he appears as such to Antipholus of Syracuse.

As we move through the play, we find that there are more of these instances of conflict between one character's perspective & another's. In Act V, scene 1, Angelo accuses Antipholus of Syracuse of having denied the acceptance of the chain, which actually, Antipholus of Syracuse had done. Outraged, Antipholus of Syracuse says "Thou are a villain to impeach me thus/ I'll prove mine honour & mine honesty/ Against thee presently, if thou dar'st stand" (V, 1,29-31), & so, Draws his sword. Again, we find that when two characters, each of whom claim to know the truth, come together, Shakespeare is attempting to show how we often place too much faith in the immediate appearance of things, without stopping to consider that there might be some truth outside that which we immediately perceive.

At the end of the play, when the truth finally comes out that there are twin Antipholus's & twin Dromio's, all the confusion & angst that once separated them dissolves. The characters recognize that, though their perceptions were not entirely accurate, they were not entirely false. The characters have maintained their own piece of the truth, but due to circumstances beyond their control, were unable to connect with one another. Moreover, the characters could not see beyond their own frame of reference. It is important to not that Shakespeare does not radically condemn these characters for their inability to perceive the whole truth, which suggests that the blame does not lie entirely with the characters. The play is both a comment on the unreliable nature of appearances, as well as on man's susceptibility to the deception inherent in those appearances. Shakespeare is drawing our attention to the fact that we need to be

I. Історико-літературний процес

Similarly, in *The Merchant of Venice*, we find the same type of ‘doubleness’ occurring through the interaction of the characters’ perspectives. That is to say, by ‘doubleness,’ I mean the audience realizes both the character’s individual perspective, as well as, a moral perspective, which we find that Shakespeare inserts via the results, or consequences, of the characters’ actions. Again, in this play, we find that the characters are not functions of a highly integrated plot (though, the plot, it can accurately be stated, is highly developed), but rather, because they are functions of their own psychology, driven by their perceptions, that which are driven to do, on this play, constitutes plot. Furthermore, I would submit that the “general”, moral perspective of the play is more apparent than it is in *The Comedy of Errors*.

In the first act, we find many references to perspective; moreover, how a particular character sees the world, which of course, sheds some light on the type of behavior these characters exhibit throughout the play. In Act 1, scene 1, Antonio says, “I hold the world but as the world, Gratiano? A stage where every man must play a part,/ And mine a sad one” (1,1,76-78). Gratiano, his friend, replies, “Let me play the fool:/ With mirth & laughter let old wrinkles come” (1,1,79-80). Antonio is shown here to be a victim, of sorts, & it is the role of victim that he both shares with others, & maintains himself throughout the play, until the end. Gratiano, we find, is the type of character who comforts & attempts to build the self-esteem of the major characters, & this conversation between the two is indicative of that. He is more of a supportive character. In an important comment, Bassanio says:

Gratiano speaks an infinite deal of nothing, more than any man
In all Venice. His reasons are as two grains of wheat hid two
Bushels of chaff: you shall seek all day ere you find them, &
When you have them they are not worth the search (1,1, 114-
118).

While this comment by Bassanio is not yet significant, it speaks well for the type of character he is at the end of the play.

Throughout the play, there are instances where the characters question their points-of-view. This seems to suggest that *The Merchant of Venice* is more of an indictment of appearances and of the way we, on ‘A stage where every man must play a part’, take

I. Історико-літературний процес

What becomes evident to a reader of these plays, is that in *The Comedy Errors*, the characters do not seem to be as ‘in tune’ with the moral aspect of deceptive appearances. While Antipholus, who says, ‘They say this town is full of cozenage,/As nimble juggles that deceive the eye,/... And such like liberties of sin,’ shows an awareness of the ‘sin’-like deceptive nature of appearances, he does not seem to be as conscious of the negative repercussions of these appearances as Bassanio is. Bassanio, to whom Shakespeare has devoted an entire page-long speech, is more in-depth in his questioning of these appearances. The conflict between what is real and what is false it brought to the surface of *Merchant of Venice* in a more conscientious way. The characters deal more directly with it, rather than the characters in *The Comedy Errors*, who, for the most part, struggle against it.

This speech of Bassanio’s runs parallel to Robert Langbaum’s essay wherein he writes:

It is significant, therefore, that in our time, when the effort of Shakespeare criticism has been to restore to the plays their Elizabethan ethos, the soliloquies have been alleged to be not characteristic and self-expressive at all, but just those moments when the speaker steps out of character to make an expository utterance, to speak not for his own particular perspective but for the general perspective of the play³.

The fact that Bassanio *does* seem to ‘step out of character,’ by directly questioning the immediate appearance of things, suggests that Shakespeare, himself, is inserting what he perceives to be a greater sense of morality. Up until this part in the play, we do not find that Bassanio’s character revolved around this dilemma between appearance and reality, so when Langbaum says these ‘soliloquies’ are not ‘characteristic and self-expressive at all’, we can safely make the assumption that Bassanio fits the bill.

In the final act of the play, we find Bassanio apologizing to Portia for having given away the ring she gave him. Bassanio begins to say, ‘I swear to thee, even by thine own fair eyes,/Wherein I see myself...?’ (V, I, 242-243), but is cut-off by Portia, who says:

Mark you but that!
In both my eyes he doubly sees himself,
In each eye one. Swear by your double self,
And there’s an oath of credit (V, I, 242-247).

Bassanio replies to her, 'Pardon this fault, & by my soul I swear/ I never more will break an oath with thee' (V, I, 249-250). It seems rather ironic that *Portia* says 'Swear by your double self,' when it was she who appeared to be someone she was not in the scene where she acquitted Antonio. However, when Bassanio sees himself in Portia's eyes, he *is*, as Portia suggests, seeing a 'double self' because there are in a sense, two Bassanios: one, who knows the pitfalls & deceptive nature of 'fair ornaments,' & another who is quite deceived by the appearance of a 'Doctor of Laws,' who, in reality, is Portia. It is also ironic that when Portia tells Bassanio to swear by his double self, 'And there's an oath of credit,' it is, really, worth no credit at all because Bassanio says one thing & does the opposite. Bassanio, it seems, loses his credibility by this inconsistency between word & deed. Also, because he has broken his oath to Portia by giving away the ring, we do not wholeheartedly believe him when he says, 'I never more will break an oath with thee'. He has already proven himself susceptible to deceiving appearances, which casts an ironic doubt on the oath he now swears never to break. If we return to the passage in scene I, of Act I, where Bassanio accuses Gratiano of speaking 'an infinite deal of nothing' & that when one finds his reasons, 'they are not worth the search', it seems as though Bassanio becomes what he accuses Gratiano of. The whole speech Bassanio makes in Act III, scene ii, beginning with line 73, does not amount to much in terms of its establishing him as one who can guard himself against the deceptive tendencies of appearances. In the end, we find that Bassanio cannot say *and* do the right, moral thing because he has already proved himself inconsistent.

The characters in *The Comedy of Errors* struggle with the conflict between appearances & reality in such a way that none of them are able to recognize the truth until the end when Aegon explains it to them. However, this inability to look beyond their individual perspectives has led some of them to engage in immoral action. The characters in *The Merchant of Venice*, on the other hand, are more conscious of the struggle & tend to deal with it in a more direct fashion. Because the audience is (usually) comprised of individuals who 'see' from a particular perspective, the characters of Shakespeare's plays become more 'real', in a sense, given that they, like the audience, are driven to certain actions as a result of a particular way of perceiving the world. Accordingly, each character

I. Історико-літературний процес

represents a particular point of view that, when confronted with a conflicting perspective, sheds some insight into a more general, moral perspective, which Shakespeare seems to have been directing our attention towards. Indeed, because the characters represent psychological points of view, we, as an audience, are as Langbaum suggests, ‘interested in each character out of sheer curiosity, & the necessity to judge the characters morally...character has always given way in drama to general meaning... The meaning is not the law which puts character in its place; the meaning *is* character in its unformulated being, in all its particularity’⁴.

¹*Flexner, Stuart* (ed.) *The Random House Dictionary of the English Language*. 2nd Edition New York: Random House, Inc., 1987.- P.698.

²*Langbaum, Robert* ‘Character Versus Action in Shakespeare’ from ‘Shakespeare Quarterly’ 1957. – P.69.

³*Ibid.*

⁴*Ibid.*

Shakespeare William *The Comedy Errors*. London: Penguin Book Inc., 1972;
The Merchant of Venice. London: Penguin Book Inc., 1967.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Марія Габлевич
(Львів)

Шекспірів Гамлет: історичний підхід до інтерпретації тексту

Різноманітні постановки *Гамлета*, якими був ознаменований минулий “Золотий Лев” на львівській сцені, показують не тільки живий інтерес до цього вершинного твору світової драматургії, а й деякі дуже тривожні, як на мене, загальні тенденції в сучасному інтерпретуванні Шекспіра. Злочинець Клавдій, в постановці Молдовського театру – людина, що оступилася; в постановці театру Тбіліського – взагалі благородна людина. На тлі такого трактування образу Клавдія місія самого Гамлета зводиться до звичайної вендети – кров за кров, і вже не його антагоніст, підступний братовбивця, а він сам – відвертий і справедливий месник – є злочинцем. Так усуваються питання братовбивства як осердя світового зла, питання справедливості помсти, взагалі питання морального права на вбивство: себто, з порядку денного знімається сама проблема моралі – з допомогою могутнього Шекспірового слова. Так індивідуальні режисерські “крихти зла громаддя доброго на сумнів зводять”¹, так вершинний твір світової драматургії стає оруддям для десакралізації святого в людині.

Зрозуміло, що Шекспірів текст не є чорно-білим, але й не є він сірою рядниною для вишивання яких завгодно узорів. Зрозуміло теж, що отакі новітні тлумачення вирости не з окремо взятого тексту, а є плодами дискурсу XX століття, насамперед – шекспірознавчого. Та якщо плоди ці – червиві, значить, “щось у цій державі підгнило”.

I. “Здається”? Я не знаю цього слова...

Шекспірові тексти, надруковані під його ім’ям, почали вивчати (і відразу ж взялися редагувати) майже через сто років по його смерті, на початку XVIIIст. Ще через сто років, на

II. Свіжий погляд на давні тексти

початку ХІХст., звернулися до чималого масиву інших текстів елизаветинської драми. Саме життя елизаветинського театру і конкретних акторських труп – тобто, середовище, де виникли й реалізувалися всі ці тексти, – почали досліджувати лише в 20-х рр. нашого століття. Здавалося б, на сьогодні всі сумнівні питання мали б бути з'ясовані бодай у загальних рисах. І справді, існує така-сяка Шекспірова біографія, встановлено так званий “шекспірівський канон” творів, – хронологізований він дуже приблизно, з дворічним полем допуску. Подібним чином дослідники простежили діяльність інших авторів елизаветинської доби: їхні “канони” встановлювалися переважно не за прямими, а за дотичними та внутрітекстуальними даними, оскільки величезна кількість елизаветинських драм, які дійшли до нас – це анонімні публікації, іноді недатовані. Та однаково всі життєписи і канони, узяті разом, погано стикуються між собою, і славний період розквіту англійської драматургії все-таки повиває де густіша, де тонша, пелена туману.

Мабуть, саме тому, замість далі уточнювати Шекспірову біографію та хронологію його творів, невдоволені шекспірознавці оголосили цю царину пошуків безперспективною. Відповідно знецінився й біографічно-літературознавчий підхід до елизаветинської драматургії. Абсолютну перевагу в нашому столітті здобула суто літературознавча або суспільно-історична оцінка текстів і, в міру множення літературних та соціальних теорій, вузько спеціалізовані підходи спродукували стільки різних і навіть взаємовиключних тлумачень, що всю Шекспірову творчість можна спокійно оголосити анонімною, бо авторська особистість його розчинилася, а тексти його стали канвою для творчості його інтерпретаторів, – що й видно із згаданих постановок *Гамлета*.

З іншого боку, при сумнівній хронологізації, при лакунах у Шекспіровій біографії та при цілому масиві анонімних п'єс ця ж варіативність тлумачень дає можливість багатьом дослідникам “біографізувати” усі тексти – і Шекспірові, й анонімні, – як кому заманеться: саме звідси бере початок альтернативне шекспірознавство, населене на сьогодні п'ятьма десятками гіпотетичних Шекспірів. “Ортодоксальне” ж шекспірознавство, фактично, зациклилося, обертаючись довкола ряду аксіомних постулатів і фактів.

Коли простежити, як саме вони утверджувались, то виявиться, що багато з них увійшли в абетку шекспірознавства зовсім не тому, що вони вичерпно досліджені-доведені. Причини тут радше психологічні; серед них – хибне психологічне наставлення та інерція позірних уявлень. (Одне і друге, до речі, є тематикою *Гамлета* – вміння знайти баланс розуму й емоцій у процесі пошуку істини; вміння відрізнити те, що “є”, від того, що “здається”; вміння бачити в глибину, опершись силі звички.)

Одним із випадків психологічно хибного наставлення є явище одержимості ідеєю, коли дослідник, замість виводити ідею з природно цілісної картини, в яку вкладаються усі відомі йому текстуальні й позатекстуальні дані, сам укладає картину з вибіркового даних, підпорядковуючи її заздалегідь сформованій ідеї. Прикладами такого “підганяння під ідею” і є пошуки альтернативного Шекспіра, а ідея, якою одержимі ці шекспірознавці, витікає з їхнього власного уявлення про феномен геніальності: всі вони дивляться на геніальність як на щасливий додаток до аристократичного виховання чи бодай офіційної вищої освіти (ні одного, ні другого актор Шекспір не мав). Але і в “ортодоксальному” шекспірознавстві трапляються приклади ідеєодержимості, – про один із них, дотичний до історії *Гамлета*, говоритиму трохи далі.

В інших випадках маємо саме випадок – коли перше-ліпше пояснення настільки яскраво висвітлює проблему, що в цьому світлі приймається за істину. Зрозуміло, що коли першопояснення було неправильним, то й усі висновки, побудовані на ньому, тільки заплутують подальший пошук. Так сталося із хронологізацією початків нинішнього шекспірівського канону [6-8, 4]².

Перший виразний (і виразно зневажливий) відгук на творчу діяльність Шекспіра датується серпнем 1592 року [10.1]. Пишучи цей відгук перед самою смертю, автор його, Роберт Грін, у посланні *До колишніх знайомих*³, описуючи певного Shakespeare’a, охарактеризував його фразою, парафраз якої знаходимо у Третій частині історичної хроніки *Генріх VI* [пор. 10.1, 12.2]. Хтось висунув здогад, що дана фраза Гріна – це авторизована цитата з Шекспіра: Грін, мовляв, почув цей рядок зі сцени й охарактеризував драматурга Шекспіра його ж словами.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Перша частина *Генріха VI* з тріумфом вийшла на сцену в театрі “Роза” 3 березня того ж таки 1592 року [9.1]: до 19 червня зафіксовано 15 вистав цієї п’єси, а 23 червня всі лондонські театри було закрито на шість місяців⁴. Щоби Грін справді міг почути цей рядок зі сцени, Третя частина мала би ставитися перед Першою. Ось так шекспірознавці змусили Шекспіра написати Другу і Третю частини *Генріха VI* раніше за Першу [6.4, 7.4, 8.4], і так зафіксували в історії літератури початки Шекспірової творчості. Дарма, що в створену ними картину не вписується ряд елементарних речей, яких не можна було не брати до уваги. Цілковито понехтуваним виявився такий фактор, як психологія творчості, – адже великий кількочастинний твір не може виникнути без задуму. Усі три частини *Генріха VI* разом із *Річардом III* є чотирилогією; об’єднує їх історичний сюжет, з розвитком якого розвиваються й образи історичних персонажів: саме в Другій частині *Генріха VI* з’являється образ майбутнього Річарда III і знаходить своє завершення в однойменній трагедії. Не узгоджується ця картина і з послідовністю публікацій усієї чотирилогії в 1592-1597рр. [11.3, 16.3, 18.3, 20.3]. Нікому не прийшло до голови повернути вектор залежності в протилежну сторону, помисливши, що не Роберт Грін авторизував бозна-коли **почутий** ним вислів Шекспіра, а Шекспір авторизував **прочитаний** ним вислів Гріна [12.2, 10.1; 10.3], – тим більше, що вислів отой стосувався його одного, тож був його законною власністю, випадковою від Гріна в його посмертному “заповіті”.

Маємо теж випадки, коли одні гіпотези в шекспірознавстві брали верх над іншими (і так ставали постулатами) тільки тому, що їх висунули авторитети. Так, достатньо було поетові Самуелеві Кольріджеві на початку XIX ст. заявити, що вступний монолог *Тита Андроніка* аж ніяк не міг належати перу Шекспіра (у чому доти ніхто не сумнівався), як наступні покоління шекспірознавців почали гарячково шукати співавторів *Тита Андроніка*, а заодно і всіх трьох частин *Генріха VI*, що уже стояли у канонічному списку перед *Титом* [6-12, 4]. Під кінець XIX ст. інший поетичний авторитет, Альгернон Свінберн, висловив уже цілком безапеляційну думку, що *Генріх VI* таки зовсім не належить Шекспірові. Лише в останні десятиліття нашого демократичного віку – віку повального звергнення авторитетів (серед них, як бачиться, й Шекспірового) – нові авторитети від шекспірознавства

вернулися туди, звідки мали б починати – до початку XVII ст., до Першого Шекспірівського Фоліо [F: 29.3] і найочевиднішої, найелементарнішої думки, що актори Шекспірової трупи Хемінг і Конделл, котрі помістили всі три частини *Генріха VI* й *Тита Андроніка* в це Фоліо, мабуть-таки, краще за Кольріджа зі Свінберном знали, які саме твори слід приписувати Шекспіровому перу. Але інерція мислення діє: найновіші солідні видавці Шекспірового канону (*Oxford Shakespeare*, 1977) і далі твердять про співавторство у Першій частині *Генріха VI* та обачно зазначають можливість чужої руки у решті двох.

Так само безапеляційно Свінберн заявляв, що автором *Ромео й Джульєтти* був Джордж Піл⁵ і що *Дідону, царицю Карфагенську* (про цю п'єсу говориться в *Гамлеті*) писав Кристофер Марло, а завершив по його смерті Томас Наш [13.1, 15.3]. У випадку з *Ромео й Джульєттою* шекспірознавці цілком резонно дозволили собі не прислухатися до думки Свінберна, але у випадку з *Дідоною* прислухалися: солідні видання⁶ й досі твердять, що *Дідону* написав Марло і завершив Наш, хоча деякі марлознавці (серед них і “марло-шекспіристи”) подають її як ранній твір одного Марло. Так століттями резонують гучні голоси авторитетів, так вага їхніх імен переважає поверховість їхніх суджень.

Вочевидь, безіменний автор статті “Шекспір” у *Британській енциклопедії* мав-таки підстави сказати:

Попри свою прив'язаність до конкретної часової ситуації добра літературна критика, як кожне інтелектуальне досягнення, повинна виходити за дану часову межу⁷.

Саме на цю тверезу думку – не прив'язуватися до **власної** часової ситуації, втім і до сучасної ситуації в шекспірознавстві – я й спираюся в своїх дослідженнях; відповідно, з усіх можливих авторитетів покладаюся на найавторитетніше для мене джерело – оригінальні тексти, а визначальним критерієм своєї інтерпретації ставлю голі (ніким не проінтерпретовані) історичні факти.

Існує ще один критерій, до якого вдаюся, як до допоміжного, – хоча його, бачиться, сьогодні визнають за основний: комп'ютер. Машині, створеній людським розумом, сьогодні вірять більше, ніж самому людському уму. Бо щойно сьогодні, коли комп'ютерне дослідження тексту анонімної п'єси *Едвард III* показало авторство Шекспіра, цю п'єсу ввели тридцять дев'ятою в його канон [18.2, 19.3]. Те, що сьогодні підтвердив комп'ютер, кількоро вчених вперто доводили

II. Свіжий погляд на давні тексти

впродовж кількох десятиліть, – але їм не хотіли вірити. Це теж цікава проблема в історії літературознавчих досліджень, варта свого окремого дослідження.

Мій комп'ютер теж показав певну прогалину в текстуальному контексті Шекспірових сонетів, що її мали б виповнити анонімна хроніка *Едвард III* та неанонімна комедія *Немарні зусилля кохання*, текст якої загубився⁸ [18.2]. Я сподіваюся добути ще цілий ряд оригінальних текстів з 1580-х і 1590-х років, і, сподіваюся, комп'ютер доведе те, що й без нього показує звичайний логічний аналіз фактів і текстів.

Наприклад, титульна сторінка видання *Дідони* говорить, що грала цю п'єсу дитяча трупа – хлопчики Королівської капели [15.3]. Дитячий театр у елизаветинсько-якобинський період діяв з перервами – відкривався й закривався двічі. Перший період його діяльності завершився восени 1589р. [6.1], другий почався в 1599-1600рр. [22.1] Отже, *Дідону*, що була надрукована в міжчасі (1594), діти-актори могли грати лише в перший період – до осені 1589р. Марло помер за рік до публікації *Дідони* [13.1, 15.3]. Аби прийняти думку, що цю п'єсу після смерті Марло завершив Наш і віддав до друку, треба було б закрити очі на оцю інформацію титульної сторінки, бо зрозуміло, що ані незавершеної п'єси дитяча трупа грати не могла, ані не могла її грати тоді, коли сама вже не існувала. Безперечно, що титульну сторінку дослідники бачили; але якщо вони твердять, що *Дідону* написали-таки Марло і Наш, то, слід гадати, мають для цього твердження якісь дуже тверді підстави.

Мабуть, підстави ці дав стилістичний аналіз самого тексту, який показав, що Марло з Нашем писали його в Кембріджі у 1580-х рр., – бо саме так датують *Дідону* в деяких списках творів Марло [1-3.4]. Однак, якщо драматургійний стиль Марло ще можна визначити за стилістикою деяких інших п'єс, то про стиль Наша можна судити лише з його критичних опусів, одного авантюрного роману та однієї самостійно написаної п'єси 1592 року, з вкрапленнями ліричної поезії. Невідомо, щоб до 1589 р. Наш писав для театру, та й взагалі щоб він щось писав, бо щойно тоді (якраз перед закриттям дитячого театру) з'явилася найперша відома нам Нашева публікація: критична передмова до роману Гріна *Менафон* (із найпершою згадкою про *Гамлета*) [6.1]. Коли вже говорити про стилі, то і в корпусі драм, які приписуються Марло, і в усій

відомій творчості Томаса Наша *Дідона* мала б бути єдиною високою любовною трагедією. Бо якщо Марло в драматургії й тяжів до героїчного стилю, то любовна його поезія була підкреслено еротичною, тоді як стиль Наша – сатиричний, а кохання він умів лише вульгаризувати – не підносити його. Тобто, з усіх елизаветинських авторів Наш – найменш вірогідний кандидат на співавторство у цій п'єсі.

Видно, що й стилістичний аналіз *Дідони* (коли такий був) ґрунтувався не стільки на тверезих і незалежних літературознавчих підходах, скільки на підсвідомому бажанні не відступати від хай голослівної, зате авторитетно виголошеної думки Свінберна. За відсутності інших, авторитетніших.

II. Чотири тексти Гамлета

Історія досліджень Шекспірового *Гамлета* охоплює взаємодію усіх описаних вище тенденцій, які, напластовуючись, тільки захарастили поле досліджень. Проблемою номер один є тут питання взаємовідношення трьох його текстів – так званих “поганого” кварто (Q1), “доброго” кварто (Q2) та тексту у Фоліо (F) [26.3, 27.3, 29.3]. Фоліо загалом дублює “добре” кварто, відрізняючись від нього доповненнями, упущеннями та специфічною редакцією. А от “погане” кварто справді стало проблемою, над якою б'ються шекспірознавці уже півтора століття⁹, бо оте “погане” кварто відрізняється від “доброго” не лише упущеннями і слововжитком, а геть усім – воно й значно коротше за обсягом, й убогіше за силою поетичного слова; у ньому бракує цілих епізодів, або подані вони не в тому порядку, деякі персонажі змальовані інакше, а деякі навіть мають інші імена (Лаерт/Леарт, Полоній/Корамбіс тощо). Фактично, боротьба дослідницьких умів над трьома Шекспіровими *Гамлетами* ведеться за ідентифікацію “поганого” кварто.

У минулому столітті панувала думка, що Q1 – попередня до 1601 року¹⁰ Шекспірова версія *Гамлета*; однак дослідження в цьому напрямку припинилися, бо в нашому столітті їх перекирила гіпотеза, яка знайшла собі авторитетних adeptів: текст Q1 (1603) є “поганим” тому, що це – “піратське” видання (в переказі акторів) “доброго” тексту 1601-го року, а “добрий”

II. Свіжий погляд на давні тексти

текст (Q2, 1604) з'явився друком навздогін “піратській” публікації, щоб її отак анулювати.

Тексти обидвох кварто і Фоліо було пересіяно через найтонші сита, які, крім їхньої взаємозалежності (що її видно й неозброєним оком), показали певну пов'язаність Шекспірового *Гамлета* з цілим рядом інших текстів, відомих або ідентифікованих як твори насамперед Кіда, Марло, Гріна і Наша. Показав цей аналіз і близьку спорідненість трьох англійських *Гамлетів* з німецькомовною п'єсою *Трагедія братовбивства про принца Гамлета Данського*, рукопис якої знайшли на початку 1700-х рр [30.3], – настільки близьку, що *Трагедію братовбивства* теж визнали за (перекладний) варіант *Гамлета* – і теж переказаний з пам'яті. Тільки-от переказувано його вже не з одного – “доброго”, а з “доброго” та “поганого” текстів разом, а то й із різних сценічних варіантів. Виходить, одні нечесні англійські актори надиктовували текст нечесним англійським видавцям (чомуś аж через два роки після постановки п'єси), інші ж диктували німецьким режисерам за кордоном, – тільки не знати, хто саме, кому саме, коли саме та й, головне, навіщо, – адже німцям далеко простіше й дешевше було б роздобути та перекласти “нормальний” текст *Гамлета*, що часто друкувався у 1600-х рр., аніж компілювати його з довільно відтворених уривків. (До речі, невідомо, щоб *Гамлета* після 1601р. грав хтось іще, крім Шекспірової трупи, і щоб ця трупа їздила на зарубіжні гастролі.)

Пам'ять у всіх тих акторів–“репортерів” була геть слабка – як на акторів, і взагалі нікчемна. Бо за півтора року, протягом яких *Гамлет* грався на сцені (1601 – липень 1602), навіть найгірший актор, ба підмітальник сцени міг би вивчити цей текст напам'ять і в тому сценічному варіанті, який і грався весь той час. Надиктовуючи “погане” кварто і *Трагедію братовбивства*, актори перебріхували цілі фрази, монологи, епізоди, імена основних і другорядних персонажів, щось геть чисто забувши, зате щось інше додаючи від себе. І уклали вони те все у два дуже різні, однак драматургійно зграбні тексти (які відрізняються від “доброго” кварто не тільки фразами, епізодами й іменами, а й деякими наскрізними ідеями). Та навіть додаючи багато що від себе, актори не зуміли “видати” для “поганого” кварто більше, ніж дві третини тексту (для *Трагедії братовбивства* і того менше), тому титульна сторінка “доброго” кварто й каже, що

його текст “побільшено до майже того ж обсягу, що й був, згідно із правдивою та досконалою копією” [27.3].

Психологічна та й просто логічна невірогідність самої гіпотези “переказування з пам’яті” очевидна, але її adeptів це не бентежить. На всі недоречності вони знаходять пояснення, які їм самим здаються вірогідними, а дещо непояснене так і залишають під знаком питання, відповіддю на яке мали б бути непам’ятливість акторів, шельмівство видавців та халтурність друкарів (останнє взагалі стало “притчею во язицех” у шекспірознавстві). Для аргументації подається маса цитат з усіх чотирьох текстів *Гамлета*, з десятків інших текстів інших авторів; аналізуються сюжети, епізоди, всі упущення і всі додатки, орфографія, лексика, синтаксис, сценічні ремарки, графіка, друкарські описки, обговорюються або спростовуються аргументи інших учених – одним словом, нагромаджується море матеріалу, в якому без комп’ютера не розберешся. А все задля того, аби довести, що Q1 і *Трагедія братовбивства* – похідні покручі від Q2. Таку ж категоричну оцінку дає Q1 й та сама *Британська енциклопедія*, яка застерігає проти оцінок, відірваних від історичного контексту. Тоді як характерною рисою сучасної гамлетіани якраз і є зосередженість учених на словесному матеріалі – без думки про того і про те, хто цей матеріал і за яких обставин творив.

Однак аби довести, що десь у 1601р. Шекспір створив один текст, переказаний акторами у два інших, аналізу самих лише текстів недостатньо. Треба ж іще показати, що всі раніші згадки про трагедію Гамлета не мають стосунку до Шекспіра. Треба доказати, що текст *Гамлета*, якого англійці читали трьома роками раніше, не був Шекспіровим [21.1]. Треба показати, що п’єса *Гамлет*, яку Шекспірова трупa грала сімома роками раніше, не була Шекспіровою [17.1, 19.1]. Треба довести, що згадана дванадцятьма роками раніше п’єса про Гамлета теж не була Шекспіровою [6.1]. До цього повального змагання долучилося стільки дослідників і понаписували вони стільки статей, що у тому морі вже і з комп’ютером не розберешся, бо всі ці докази затягують й аналіз інших дотичних п’єс інших авторів, і ність тим аналізам кінця.

Зате в процесі доказування самі по собі – в міру частотності їх повторювання – викристалізувалися ще кілька аксіом. Так, загальноприйнятим стало твердження, що автором найпершого *Гамлета*, з-перед 1589р. був Томас Кід [6.1, 4.4], –

II. Свіжий погляд на давні тексти

дарма, що текст цього *Пра-Гамлета* не зберігся, а про авторство Кіда судять із явної спорідненості з Шекспіровим *Гамлетом* анонімної п'єси *Іспанська трагедія* [5.1, 5.4; 11.3], а про авторство анонімної *Іспанської трагедії* судять із того, що два рядки звідти були зацитовані як рядки Кіда в 1612 р., далеко по його смерті (1594). Іншою аксіомою стало те, що Шекспір переробив Кідового фантомного *Пра-Гамлета* так само безпардонно, як переробив близько десятка інших анонімних п'єс, а ще використав сюжети двох неанонімних повістей. Про Шекспіра-плагіатора, щоправда, ніхто не говорить, – вважаючи, мабуть, що генієві все дозволено: говорять про “заборгованість перед” або “запозичення з” інших авторів. Зате постулат типу “Шекспір – учень Марло” віддавна став академічним кліше в шекспірознавстві, – так само, як твердження про безповоротно “втрачені роки” Шекспірового життя, 1585-1592 (що збігаються з періодом діяльності Марло). Непереконливість та вразливість цих постулатів і спродукувала цілу серію альтернативних “Шекспірів”, серед яких чи не найпершим претендентом є власне Марло.

III. “В університетах Кембріджа й Оксфорда”

А водночас аналіз того мінімуму тексту, який знаходимо на титульній сторінці Q1, спростовує частину і ставить під величезний сумнів усю решту вище наведених аксіом.

Титул “поганого” кварто голосить:

Трагічна історія Гамлета, принца данського. Написана Вільямом Шекспіром. Як вона багато разів гралася Слугами його величності у місті Лондоні, а також у двох університетах Кембріджа й Оксфорда, й деінде. Надрукована в Лондоні для Н[іколаса] Л[інга] і Джона Транделла. 1603. [26.3]

“Слугами його величності” Шекспірова трупа стала згідно з указом Якова I, що був ним підписаний 19 травня 1603р. [26.1], за кілька тижнів до його коронації. Сама коронація відбулася 25 червня за закритими дверима, а 13 липня у Лондоні офіційно оголосили карантин, бо вже з весни того року в місті почалася чума. Всенародне святкування сходження Якова на трон перенесли на весну наступного року; тоді ж, на Великдень 1604р. відкрився й шекспірівський “Глобус” [27.1].

Отож, титул “Слуги його величності” на обкладинці Q1 є суто номінальним: під цим титулом Шекспірова трупа “багато разів” грати *Гамлета* “у місті Лондоні” ніяк не могла¹¹.

Вийшов же *Гамлет* на сцену двома роками раніше [24.2, 23.4], в останній рік так званої “війни театрів”, 1599-1601 [22-24.1], на яку посилається текст Фоліо в епізоді про дітей-акторів (епізод був вирізаний із “доброго” кварто в 1604р., коли посилання на цю війну стало неактуальним і небажаним¹²). А тоді Шекспірова трупа ще звалася “Слугами лорда камергера” (див. офіційну заявку на друк *Гамлета* з 1602р.: 25.1).

Почала вона так називатися від червня 1594р.: саме з найпершою згадкою про цю трупу пов’язана й друга задокументована згадка про п’єсу *Гамлет* [17.1]. Ця перша в репертуарі “Слуг лорда камергера” вистава *Гамлета* не була, однак, першою постановкою нової п’єси, бо, порівняно з прибутками від двох одночасних вистав *Тита Андроніка* у тому ж театрі, прибуток від однієї вистави *Гамлета* був мізерний. Цього “старого” *Гамлета* “Слуги лорда камергера” грали ще принаймні один раз ще в одному лондонському театрі й дістали дуже скептичний відгук, який є третьою задокументованою згадкою від 1596р. [19.1] Очевидно, що могли вони грати цю п’єсу й “деінде” – тобто, поза Лондоном – під час гастролей. Тільки в одному місці “Слуги лорда камергера” грати її не могли ніяк – “у двох університетах Кембріджа й Оксфорда”. Бо в 1593р. (тобто, за рік до виникнення їхньої трупи) Таємна королівська рада видала указ, який забороняв акторам публічних театрів давати вистави у цих університетах, і ще десять років – аж до смерті Єлизавети – уряд відшкодовував трупам збитки [14.1]¹³. Цей момент дослідники *Гамлета* загалом оминають¹⁴, а дехто з Шекспірових біографів висловлює думку, що насправді титульна сторінка Q1 має на увазі вистави не в університетах, а в містах Кембріджі й Оксфорді¹⁵. На питання, навіщо видавцям “поганого” кварто здалося думати одне, а писати друге і чому серед усіх інших англійських міст поза Лондоном (зібраних тут під девізом “деінде”) вони виділили саме Кембрідж та Оксфорд, не дає відповіді ніхто.

А коли вірити написаному, то виходить, що й трупа “Слуг лорда камергера”, нині звана “Шекспіровою”, не могла грати Шекспірового *Гамлета* “багато разів у місті Лондоні і в двох університетах”. Виходить, що є сенс говорити про іншу трупу,

II. Свіжий погляд на давні тексти

предтечу “Слуг лорда камергера”, яка могла виступати в Кембрідзькому та Оксфордському університетах ще до появи згаданого указу. Однак того-таки року навіть ця трупа-предтеча не могла “багато разів” грати *Гамлета* “у місті Лондоні”, бо від Різдва 1592/93 до Різдва 1593/94 і навіть довше Лондон був на карантині [12.1, 15.1]. А, як уже говорилося, від 23 червня по грудень 1592р. театри були закриті. Є, отже, сенс говорити про багаторазове виконання *Гамлета* якоюсь трупою (котра після чуми з’явилася як “Слуги лорда камергера”), почавши щонайпізніше від весняного театрального сезону 1592р. [11.1].

Оскільки видавці Q1 кажуть нам, що написаний цей текст “Вільямом Шекспіром”, то п’єса *Гамлет*, яку грали “Слуги лорда камергера” в 1594-95рр., і п’єса *Гамлет*, яку грала якась інша трупа перед 1593 роком – це одна і та ж Шекспірова п’єса, текст якої маємо перед собою як “погане” кварто¹⁶. Виходить, навіть без аналізу самого тексту, що “погане” кварто – не переказ “доброго”, написаного 1601р., а попередня версія *Гамлета*, створена Шекспіром щонайпізніше перед весняним сезоном 1592р.

Саме після цього сезону – точніше, в серпні 1592р. – “знаменитий поет-драматург” (як він себе назвав) Роберт Грін, умираючи в нужді, писав автобіографічний роман-сповідь *На гріш розуму* разом із посланням *До джентльменів, його колишніх знайомих* [10.1, 3], де накинувся на акторів, а серед них – на “вискочня-Ворону, прикрашеного нашим пір’ям, з *Тигровим серцем, загорнутим у шкуру Лицедія*, який гадає, що може гриміти білим віршем як найкращий із вас і, будучи достеменним *майстром на всі руки*, має себе за єдиного в краї Потрясателя сцени [Shake-scene]”¹⁷. Говорячи про “наше пір’я”, Грін мав на увазі поетичне слово драматургів – “білий вірш” свій і своїх “колишніх знайомих” – “університетських умів” Кристофера Марло, Томаса Наша і Джорджа Піла. Двома роками раніше Грін уже використав Езопів образ “ворони в чужому пір’ї”, змалювавши так актора “Росція”, що сам не здатен “сказати ні слова”, а пишається в “пір’ї” драматурга¹⁸.

У серпні 1592р. року чума в Лондоні набирала сили, й акторські трупи були або на гастролях, або у вимушеній відпустці. Отож, даючи Shake-scene’ові отаку щедрю характеристику, Грін мав на увазі його драматургійну діяльність принаймні з недавнього театрального сезону [9.1] А

якщо на той час у Шекспіровому доробку, як вважають шекспірознавці, була лише історична хроніка *Генріх VI*, та й то написана вкупі з тими ж таки “університетськими умами” [6,7,8.4], то нищівна характеристика Гріна невинуватана і надміру перебільшена. Аби бути “достеменним *майстром на всі руки*” і “мати себе за єдиного Потрясателя сцени”, Шекспір повинен був би, крім тріумфальної Першої частини *Генріха VI*, “потрясти сцену” хоча б ще однією самотужки написаною і не менш тріумфальною п’єсою в якомусь іншому жанрі. Отож, час написання “поганого” кuarto *Гамлета* – трагедії помсти, що, як підтверджує титул, належить йому одному, – пересувається у ще раніший період: щонайпізніше на другу половину 1591р.

Ось ми й залишили позаду дві сакраментальні межі: рік 1592-й – кінцеву межу загадкового періоду “втрачених років” (1585-1592), і межу Шекспірового “учнівства” у його ровесника Марло, якою служить рік 1593-й – рік смерті Марло й одночасного виходу найпершої поеми, підписаної Шекспіровим іменем, *Венера й Адоніс* [13]. Серед невеликого, але значущого доробку Марло поміщають і *Дідону*, *царицю Карфагенську*, вважаючи її доволі слабкою п’єсою, написаною Марло (разом з Нашем?) у студентські часи.

Тут від фактажу перейдімо, нарешті, до текстів.

Шекспірів *Гамлет* посилається на *Дідону* в усіх трьох англійських текстах – в епізоді, коли Гамлет запрошує одного з акторів продекламувати “якийсь пристрасний монолог” і пропонує той, який сам дуже добре пам’ятає і навіть зачитує – розповідь Енея Дідоні про убивство царя Пріама. З усіх елизаветинських драм така розповідь Енея існує лише в *Гамлеті* та в *Дідоні*. В обидвох монологах – дідонівському й гамлетівському – попри їх сутнісні відмінності, шекспірознавці знаходять образні та лексичні перегуки і, звісно, оцінюють їх як Шекспірові “запозичення” з Марло-Наша. Окрім “запозичень”, дослідники *Гамлета* не бачать у цілому цьому епізоді більш нічого, вартого уваги. А дарма.

Бо, по-перше, розповідь Енея Дідоні доповнена у *Гамлеті* образом старої Гекуби, на очах в якої вбиває її чоловіка мстивий Пірр, – такого образу Гекуби немає ні в *Дідоні*, ні в сюжетному джерелі цієї розповіді – Вергілієвій *Енеїді*.

По-друге, у *Гамлеті* існує ще й вступ до монологу Енея, який є своєрідною рецензією на саму п’єсу *Дідона*¹⁹.

II. Свіжий погляд на давні тексти

По-третє, і сам монолог, і “рецензія” на п’єсу існують у трьох різночитаннях – Q1, F та Q2, і зіставлення цих різночитань між собою дуже красномовне.

Проаналізуймо Шекспірову **редакцію** вступу-”рецензії”²⁰:

ГАМЛЕТ. Я чув якось, ти [мені: 1-F/Q2] читав монолог, та його не грали на сцені, а якщо й грали, то хіба тільки двічі [раз: 2-F/Q2]; бо, пам’ятаю, п’єса не сподобалась юрбі: це був, так би мовити, кав’яр для загалу. Але як на мене та ще декого, чия думка тут гучніша за мою, це була прекрасна п’єса [до ладу скомпонована: 3-F/Q2], написана просто і з хистом. Хтось, пам’ятаю, казав, що у віршах немає прянощів на присмаку [та й на афекти автора не заносить: 4-F/Q2], але визнав, що то чесна робота, путня і гарна [5-Q2] [і краси там багато більше, ніж прикраси: 6-Q2]. Один монолог мені особливо запам’ятався [полюбився: 7-F/Q2] – розповідь Енея Дідоні; а надто те місце, де він говорить про убивство Володаря [Пріама: 8-F/Q2]. Якщо ти ще не забув, почни з оцього рядка; зачекай...

Скажений Пірр, неначе звір гірканський...

Ні, не так, але починається з Пірра:

Скажений Пірр, що в нього зброя чорна...

Далі Гамлет декламує ще вісім рядків. З трьох правок, зроблених 1601р. (1-F, 2-F, 7-F), видно, що Шекспір затушував ті деталі, які зближують Гамлета з даною **виставою**, – бо говорить він саме про виставу, – зате додав ті, які зближують його з **текстом** п’єси. Бачене й чути багато років тому не тільки не вивітрило з авторової пам’яті, а навіть відсвіжіло, як показують змістовні доповнення 3-F, 4-F, 6-Q2. А все разом показує інтимне знайомство Шекспіра з цією “до ладу скомпонованою” п’єсою.

Текст *Дідони* (опублікований 1594р. під двома іменами) він, без сумніву, відсвіжив у пам’яті, коли писав у 1600р. свого *Троїла і Крессіду*, – про це говорить текст *Троїла й Крессіди* [23.2]²¹. Ще через кілька місяців Шекспір взявся переписувати *Гамлета*, – і знову повернувся до *Дідони*: дав цій п’єсі докладнішу аналітичну оцінку, ще й вніс у свою “рецензію” однозначне “автор” – “the author” – з означеним артиклем, в однині. Виходить, що Шекспір **знав** автора *Дідони* і що автор той був **один**²².

Завдяки “розповіді Енея” стає зрозуміло, що після закриття дитячого театру *Дідону* пробували виставити в

публічному, та успіху п'єса не мала. Оскільки цей текст, Q1, писався щонайпізніше в другій половині 1591р., то “Я чув якось, ти читав монолог...” підказує, що після Дітей королівської капели ставила *Дідону* та сама трупа, яка ставила *Гамлета*, і що було це доволі давно – але не раніше ніж після осені 1589 року, коли рукописи п'єс, що гралися в дитячому театрі, могли відкупити актори публічних. Отже, найширші хронологічні рамки написання Q1 – початок 1590 – кінець 1591рр.

IV. 1590

“Актори? Які актори?”

Гам. Актори? Які актори?

Роз. Столичні трагіки, мілорде. Ті, яких ви так часто любили дивитися.

Гам. А чого вони пустилися в мандри? Підупали, чи що?

Гільд. Ні, мілорде, репутація в них та, що й була.

Гам. То в чім річ?

Гільд. Правду кажучи, мілорде, вся біда в новаціях, позаяк найважливіша публіка, ²³ що до них ходила, тепер кинулась на приватні п'єси та на гумор дітей.

Гам. Воно й не диво, бо хто за життя мого батька моєму дядькові язика показував, тепер сотню, ба дві сотні фунтів кладе за його портрет. Однак акторам я буду радий...

[...] Вітаю, панове, вітаю всіх. О, мій давній друг! Ну й борода ж у тебе вродила, відколи ми не бачились! Що, приїхав у Данії мене за бороду брати? А це ви, панно-любко? Царице небесна, вашпані на цілісінький каблук підросли! Моліть Бога, аби голос вам не задеренчав, як щербатий червінець. Нумо, панове, мов ті французькі сокільники – накиньмось на перше-ліпше, що на очі трапить: ну-бо, зразочок вашого мистецтва – монолог, пристрасний монолог!

Актори. Який монолог, мілорде?

Гам. Я чув якось, ти читав монолог... (Q1)

Як видно з “поганого” кварто, і п'єса з репертуару дитячого театру, і сам дитячий театр не принесли трупі славних “столичних трагіків” нічого, окрім прикрощів. Одним із двох моментів в історії цього театру до 1589р., який міг би відповідати вищеописаній “новаційній” ситуації²⁴, були якраз

II. Свіжий погляд на давні тексти

два останні роки, 1588-1589, коли декілька драматургів втягнули дитячі трупи у так звану Марпрелатівську полеміку, що й стало причиною їхнього закриття. Відомо, що одним із них був Джон Лілі, який доти писав для дитячого театру пасторальні п'єси, і, можливо, той же Наш (син священика), бо він брав участь у цій полеміці як літературний критик. Дитячі п'єси висміювали анонімного автора, Мартіна Марпрелата, який виступив у пресі з дошкульною критикою церковних властей, зокрема Вітгіфта, архієпископа Кентерберійського.

Про те, що якість “новаційних” п'єс аж ніяк не була високою, суть – доброю, а “дитячий гумор” – безневинним, свідчить аналогія до дядька Клавдія, тут-таки наведена Гамлетом-Шекспіром²⁵. Водночас трупа, названа “столичними трагіками”, насправді була

“найкращими акторами в християнському світі як для комедій, так і трагедій, історичних хронік, пасторалів, для п'єс пасторально-історичних, історично-комічних, комічно-історичних, пасторально-трагічно-історичних; для них і Сенека не дуже важкий, і Плавт не занадто легкий, бо в законі записано, що вони – одні такі”²⁶.

Актор на ролі блазня у них, однак, не найкращий, бо Гамлет перед п'єсою-мишоловкою застерігає:

Гам. І ще, чуєте? Нехай ваш Блазень говорить
Не більше, ніж написано [...]
Бог-бо знає, що Блазневі на ходу втнути дотеп –
Все одно, що сліпому піймати зайця;
Скажіть йому це, панове²⁷.

На 1588-1589рр. такою акторською трупою, винятковість якої була “в законі записана”, яка однаково добре працювала в різних жанрах і зберігала високу репутацію, але мала ненайкращого блазня, були “Слуги її величності королеви” – трупа, зібрана в 1583р. спеціальним королівським указом з найталановитіших лондонських акторів. Один із них, славний комік Річард Тарлтон 20 вересня 1588р. раптово помер. Смерть його, вважають, і спричинилася до того, що в жовтні трупа пустилася в мандри, аби повернутися дуже нескоро: за цей час в одного молодого актора “вродила борода”, а ще молодший “підріс на цілий каблук”.

Фактично, в тогочасних документах відбито існування двох колективів “Слуг королеви” – більш і менш успішного, якщо судити з кількості запрошень до королівського двору на

Різдво 1590/91pp.: чотири вистави “Слуг королеви” під керівництвом братів Даттонів й одна вистава “Слуг королеви” під керівництвом Джона Лейнгема. Дослідники звичайно говорять про розкол трупи²⁸. Так воно виглядає, але справа, мабуть-таки, в тому, що в 1588-1589pp. королева взяла під свою опіку ще й трупу графа Лестера, який помер того ж місяця, що й Тарлтон. Відсутність у першокласній трупі першокласного комедіанта, яким був Тарлтон, підтверджується критикою іншого, який його заступив. Трупа Лестера була, звісно, професійно слабшою, а в тексті *Гамлета* мова йде про “законно” високопрофесійну трупу, що не втратила репутації. Однак поспішати з висновком, що це – даттонівські “Слуги королеви”, не варто: успіх, за тодішніх обставин, міг означати тільки те, що їхні п’єси успішно проходили цензуру²⁹.

Попереднього Різдва (1589/90) “Слуги королеви” теж давали при дворі дві вистави, але важко сказати, чи грала їх одна трупа, чи обидві. Тому мандри гамлетівської трупи повинні були б тривати від жовтня 1588р. щонайменше по грудень 1589р. і щонайдовше – по грудень 1590р.³⁰ Природно, що, повернувшись і бажаючи оновити репертуар, “Слуги королеви” відкупили *Дідону* в недавно збанкрутілого дитячого театру. Однак, як підказує та ж фраза: “Я чув якимось, ти читав монолог...”, “зустріч” драматурга з його гамлетівськими акторами – тобто **поява цієї версії *Гамлета*** – сталася не відразу по їхньому поверненні, а трохи пізніше, – проте не пізніше як перед Різдвом 1590р.: при будь-якій “зустрічі” після чергових мандрів посилення на “новації”, пов’язані з “гумором дітей”, вже не було б виправданим. А саме під час мандрів у 1590 і 1591pp.³¹ й могли “Слуги її величності королеви” грати *Гамлета* “в обох університетах Кембріджа й Оксфорда, й деінде”.

“Коли народився молодий Гамлет”?

Підтвердження думки, що Q1 писалося в 1590 році, дає калькуляція віку Гамлета, як вона зроблена в текстах Q1 і F/Q2.

В F/Q2 прямо говориться, що Гамлетові – тридцять років: Гробкоп почав працювати “того самого дня, коли народився молодий Гамлет” і грабарює уже тридцять років. Під цю ж

II. Свіжий погляд на давні тексти

цифру підігнаний і монолог Короля із вставної п'єси-”мишоловки”, котрий є проекцією Гамлетового батька:

Вже колісниця Фебова втридцять
Моря і землю встигла обкружляти,
І місяць навкруги земних доріг
Дванадцять раз по тридцять раз оббіг,
Як поєднав довіку, до сконання
Нам руки – Гіменей, серця – кохання.

У Q1 цей Король говорить про сорок років, які провів у шлюбі.

Є й інші розбіжності у цифрах між Q1 та F/Q2, і найпомітніша з них – зміна часу, протягом якого пролежав у землі череп Йорика: 12 років [dozen] – у Q1, та 23 роки – в F [three & twenty year] та Q2 [23. Yeeres]. Виходить, “молодий” (дарма що “бородатий”) Гамлет Q1 у F – версії 1601 року – постаршав на 11 років³²; ця дата, відповідно зменшена, дає рік 1590. Виходить також, що “молодий Гамлет” народився (мабуть-таки, відразу “молодим”) у 1571р.

З різниці між текстами Q2 та F (втім і в написанні цілого ряду слів, ба навіть цифр, як показано вище) можна зробити цілком вірогідне припущення, що так само, як Шекспір редагував текст *Гамлета* для друку в 1604р.(Q2), він міг переглянути текст *Гамлета* перед його друком у 1602р. (F)³³. В такому разі точка відліку, яку дає нам факт друку в 1602р., зсувається на один рік, і одержимо “1591” – як дату першого видання Q1, та “1572” – як дату “народження молодого Гамлета”.

Якраз у 1572р. з'явилося друге видання 5-ого тому прозових *Трагічних історій* француза Бельфоре³⁴, з історією Гамлета (Amleth)³⁵.

Отже, перша драматургічна версія *Гамлета* – німецькомовна *Tragoedia der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dannemark*, теж добре знайома Шекспірові, – виникла десь між 1570-1572 і 1583/1584рр.³⁶ Бо саме в 1583/1584 роках “молодий Гамлет народився” на англійській сцені, як можна судити з його репліки у Q1:

...років сім я вже помічаю, як мужик наступає на п'яти царедворцю, та все на мозолі...³⁷

“Милий Віллі” та “благородний Етії”

У 1590 рік вписуються і два загадкових відгуки на тогочасну літературну ситуацію поета-патріарха Едмунда Спенсера, який постійно жив в Ірландії, але, прибувши на авдієнцію до королеви у грудні 1589р., провів у Лондоні декілька місяців і напевно побував у театрах під час різдвяних святкувань, бо в його збірці віршів *Сльози Муз* Муза комедії Талія оплакує смерть “нашого милого Віллі” – комедійного автора:

And he the man, whome Nature selfe had made
To mock her selfe, and Truth to imitate,
With kindly counter vnder Mimick shade,
Our pleasant Willy, ah is dead of late:
With whom all ioy and iolly merriment
Is also deaded, and in dolour drent.

Однак помер “Віллі” (а з ним “змерхли всі радощі й розваги”) умовно, бо далі Спенсер говорить про “того ж самого милого Духа” [But that same gentle Spirit...], що з його уст “пливуть ручаї меду й солодкого нектару”: він воліє “сидіти бездіяльно в Келії”, аніж “продатися” тому низькопробному, безсоромному розгулові Глупоти й Зневаги, що запанував у комедійному жанрі³⁸. Оскільки Спенсєрова збірка зареєстрована вже в грудні 1590р., то окремі вірші з неї могли ходити у списках відразу по їх написанні, як свіжі враження.

Відповіддю “того самого милого Духа” на Спенсєрові вболівання й була, мабуть, гумористична проза Робіна Доброго Хлопця (фольклорний англійський Дух), що, в дусі Бокаччо, описувала зі слів Духа Річарда Тарлтона його перебування в чистилищі (де той зустрів безліч служителів церкви, від простих монахів до пап)³⁹. Іншою такою відповіддю, в дещо іншому контексті, могла бути відповідь Гамлета Офелії:

Ofel. Ya're as good as a Chorus my lord.

Ham. I could interpret the loue you beare, if I sawe the poopies dallying.

Ofel. Y'are very **pleasant** my lord.

Ham. Who **I, you[r] onlie jig-maker**, why what shoulde a man do but be merry? For looke how cheerefully my mother lookes, my father died within these two houres.

Дехто висуває гіпотезу, що “Віллі” – це не драматург, а виконавець, тобто покійний Річард Тарлтон, хоча “Віллі” не “Дік”, та й Дух “Віллі” насправді живе, тільки мовчить. Є радше підстави добачати у “Віллі” Вільяма Кемпа, згодом

II. Свіжий погляд на давні тексти

пайщика “Слуг лорда камергера”, про якого відомо, що він був музикантом, комедійним актором (зокрема спеціалістом по жигах-jigs) й автором гумористичної прози, де описується його фантастична дев’ятиденна жига від Лондона до Норвіча (1600). Коли Наш називає “мосьє” Кемпа “продавцем дотепів і генеральним виконавцем обов’язків духа Діка Тарлтона” [jest-monger and vicegerent general to the ghost of Dicke Tarlton], то він, правдоподібно, має на увазі не тільки і не стільки сценічну діяльність Кемпа, як книжку *Новини Тарлтона з чистилища*.

Спенсерів вірш підказує, як слід читати репліку Гамлета про блазнів, котрі люблять говорити “більш ніж написано” і яким утнути добрий дотеп – “все одно, що сліпому піймати зайця”: Спенсер-бо, як і інші автори, чудово розумів, що тексти для театральних блазнів пишуть драматурги. А рядки “Y’are very pleasant... Who I, you[r] onlie jig-maker”, асоціюючи автора Q1 і з Вільямом Кемпом, і з автором *Новин*, Робіном Добрим Хлопцем⁴⁰, підказують, що сценічний варіант Q1 міг з’явитися невдовзі після *Новин*.

У вступі до цієї книжки автор пов’язує її появу зі своїм походом до театру на свято Трійці в кінці травня 1590р. – першими, як він каже, його відвідинами театру після смерті Тарлтона, якого він так щиро любив, що весь той час [півтора року] “думки його були в жалобі” [I mourned in conceit]. Відвідини так і не відбулися, бо в “Театрі” зібралось таке стовпище люду, що автор туди і не потрапив. Цікаво, що він вказує на конкретний час та місце, де грали якусь популярну п’єсу, та не вказує, яку⁴¹.

Друга згадка Спенсера, з поеми *Колін Клаут знову вдома* (1591) стосується “благородного пастуха [=поета] Етія”, “чия Муза, повна високих помислів, звучить так само Героїчно, як він сам”:

And there [в Англії] though last not least is Aetion,
A gentler shepheard may no where be found:
Whose Muse full of high thoughts inuention,
Doth like himselfe Heroically sound⁴².

Обидві Спенсерові похвали – і комедійного автора “Віллі”, й поета-“пастуха” “Етія” – відносяться до 1590 року, але їх шекспірознавці не можуть вписати в жодний контекст, бо вважають цей рік у Шекспіровій біографії безповоротно “втраченим”, тож Спенсерові згадки так і лишаються загадкою.

Загадковим тут є й те, що, здавалось би, один і той самий автор дістав від Спенсера **два різні імення**.

Даючи символічні імена англійським поетам, Спенсер використовує назви або ідеї їхніх творів, відомих читачам⁴³. Так, Волтер Ралей, автор поеми *Океаном до Цинтії* є в нього “пастухом Океану”; сер Філіп Сідней, автор збірки сонетів *Астрофіл і Стелла* – “Астрофілом” (так само, як леді Пенелопа Річ – “Стеллою”), Томас Вотсон, автор латинської поеми *Amintas* – “Амінтасом”, і так далі. Семюела Даніела, новачка серед “пастухів”, він називає просто “Даніелом”. А символічний “Етій”, “шукач причин”⁴⁴, одержав аж цілих чотири рядки для характеристики, – видно, самого імені було замало для ідентифікації.

Оскільки інші описані тут англійські поети-пастухи не є авторами драматургійної поезії, то ім’я “Етія”, виокремленість його в цьому списку (“і ще є там, хоч останній, та не найменший...”), разом зі згадкою про його “подвійне звучання”, говорять, що “Етій” – це драматург, у творах якого поєднуються морально-філософський зміст і героїчний стиль.

Фразу про “подвійне звучання” можна, звісно, сприйняти як натяк на те, що драматург Етій був ще й виконавцем власних творів, тобто актором. Можна б і виснувати здогад – з цієї характеристики, з тексту *Гамлета* і з подій тодішнього театрального життя, відбитих у Q1, – що в 1590р. роль героїчного Гамлета геройськи грав Вільям Шекспір. Щоби втаємничена лондонська публіка зрозуміла Спенсера саме так, вона в 1590р. мала б знати такого трагіка, який пише для себе відповідні ролі. Хоча ця ж публіка могла зрозуміти “подвійне звучання” просто як вказівку на фізичне озвучення голосу самого [himself] автора⁴⁵ – тобто збагнути, що йдеться про пасторального поета, автора сценічних творів героїчного жанру.

Гамлет – героїчна елізаветинська трагедія, у якій “героїчно звучить” і Муза, і голос самого драматурга – героїчний, трагічний, але місцями й комедійний. “Героїчно звучали” у той час Муза й голос драматурга Кристофера Марло: якраз у 1590р. уперше вийшов анонімним друком *Тамерлан*, трагедія марнославного скіфського пастуха з поетичним баченням світу (видавець її засвідчив, що вирізав з тексту комедійні сцени). Щоправда, Тамерлан був антигероєм

II. Свіжий погляд на давні тексти

макіавелівського типу, а єдина високопоетична драма Марло, яка єднає у собі благородну героїку і “відшукування причин” – це “пасторально-трагічно-історична” *Дідона, цариця Карфагенська*; у ній, на відміну від *Гамлета*, немає комедійних сцен – самі “високі помисли”.

Як підтверджує у тому ж *Гамлеті* Шекспір, *Дідону* гідно оцінили знавці “кав’ярної” поезії, – мабуть, її й бачив на сцені Спенсер. Однак дехто з його читачів у 1591 році (подібно як і дослідники пошекспірівських століть) міг добачити за Спенсеровими “різножанровими” відгуками одного драматурга, – для цього їм досить було поставити поруч фразу героїчно-трагічного *Гамлета*: “Who, I, your only jig-maker?” – і почати шукати його “героїчний голос” серед лондонських акторів.

“Розхвалені хлопці”

Перед заувагами про блазнів і Блазня *Гамлет* критикує трагедійних акторів, що “шматують пристрасть”, “переіроджуючи Ірода” і т.д., та ділиться конкретними спостереженнями, з яких, хоча говорить він у множині, зрозуміло, що йдеться про когось одного: надто вже завужену характеристику дає він тим “розхваленим хлопцям”, що

“в них і хода не як у християнина, чи поганина, чи турка, бо так уже п’ялися та завивали, так по-нелюдськи людей зображали, що думалось – не Природа, а хтось з її батраків людей майстрував, майстрував та й спартачив”⁴⁶.

В наступній редакції Шекспір замінює “турка” просто “людиною” (Q2)⁴⁷, чим зводить типи поведінки лише до “хрещених” та “нехристів”. Таке вовтузіння з “турком” – в ряду віровизнавчих номінацій – знаходить собі єдине можливе пояснення: у час, коли писалося Q1, його авторові важливо було створити отой ряд, бо в ньому впадала у вічі фігура замовчування – брак четвертої номінації: “євреї”⁴⁸.

Вочевидь, незадовго до повернення “Слуг королеви” на столичній сцені вперше з’явився *Мальтійський єврей* – одна з трагедій Марло, яка прославила Едварда Аллена в ролі Варавви. Зберігся передрук цієї п’єси з XVII ст., де сказано, що грали її “Слуги лорда Стрейнджа”. Відомо, що в 1590р. Аллен, очоливши зведену трупу “Слуг лорда адмірала” (до яких він

приєднався минулої зими) та “Слуг лорда Стрейнджа”, підписав контракт з Джеймсом Бербеджем, власником “Театру”⁴⁹. Коли у травні наступного року контракт було розірвано, Аллен пішов з “Театру” разом зі “Слугами Стрейнджа” – і, звісно, з рукописом *Мальтійського єврея*⁵⁰.

Прославився Аллен і в ролі скіфа Тамерлана, “бича Господнього”.

V. Довгий хвіст “вискочня-Ворони”: 1587 – 1592

Цікаво, що вельми відчутні сліди впливу самого тексту Q1 можна зустріти щойно в 1592 році – зокрема, у двох текстах Наша й одному Гріна⁵¹.

Наша, у його *Пірсі без гроша* [10.3], раптом починають цікавити данці: докладно обговорюючи такий смертний гріх як пияцтво, він зокрема засуджує в ньому данців; це взагалі “свинський народ”, зразок пихи і неуцтва⁵². Від данців Наш відразу переходить до ужитку жінками косметики⁵³.

В автобіографічній повісті “Роберто” Гріна *На гріш розуму* [10.3] знаходимо епізод його зустрічі з певним старшим від нього незнайомцем, Актором-драматургом, який водночас і менеджер, бо найняв його колись для писання п’єс. Цей епізод повісті – поруч із філіпікою у *Посланні до знайомих*, скерованою проти Shake-scene’a, “достеменного майстра на всі руки”, – натурально, відразу зацікавив шекспірознавців, хоча деталі, які подає “Роберто”, так і не вдалося укласти в якусь виразнішу картину, пов’язану з реальними фактами. (Публіцистично заангажовані тексти тих часів всі написані отаким метафорично-алюзивним “кодом”, що його й не кожен читач міг розшифрувати: у *Посланні* Грін докоряє Нашеві, що той “дозволяє собі кпинити з усіх, не називаючи нікого, і хоч до одного говорилося, ображаються всі”.)

Поява у жовтні 1592р. Грінового *Гроша* тут-таки викликала до життя ще два опуси. Повторно вийшов Нашів *Пірс без гроша*, де він божився, що “отой гидкий, брехливий памфлет” написав-таки Грін, а не він, Наш, – сам-бо він до нього аніяк не причетний. З’явився також *Сон добросердого*, де вже Генрі Четтл – видавець Грінового памфлету – “урочисто заявляв”, що памфлет “цілковито належить Грінові – ані мені,

II. Свіжий погляд на давні тексти

ні містерові Нашу, як дехто несправедливо твердить”, і що від себе він не додав там ані слова (хоча зізнався, що переписав його власною рукою – для цензури)⁵⁴. Далі Четтл, як розуміють з його тексту дослідники, розсипався у вибаченнях саме перед скривдженим Shake-scene’ом. (Ще більше скривдженим у тому памфлеті був Кристофер Марло, але за кривду, йому нанесену, Четтл не перепрошується, радше навпаки⁵⁵.) Якщо чутки, повзучи по Лондону, вказували саме на Нашу за спиною Четтла, то для цього, мабуть, у читачів Грінового памфлету були свої підстави.

Підстави ці можна додати й сьогодні: бо і в епізоді Грінової зустрічі з Актором, і в *Посланні до його знайомих* знаходимо дослівні цитати з Нашевих текстів:⁵⁶

Т.Наш, Передмова до роману
Гріна (*Менафон*, 1589)

Р. Грін, *На гріш розуму*, 1592

Послання до колишніх знайомих:

1. “George Peele...*primus verborum artifex* goeth a step beyond all that write”

1. [George Peele] “in some things rarer, in nothing inferior” [to the other two playwrights]

2. “Sundrie other sweete Gentlemen I know, that haue vaunted their pens in priuate deuices, and trickt vp a companie of taffata fooles with their feathers, whose beautie [...] they might haue antickt it vntill this time”

2. “those Anticks garnished in our colours”

3. “Let other men (as they please) praise [...] the Italionate pen, that of a packet of pilfries, affoordeth the presse a pamphlet or two in an age, and then in disguised arraie, vaunts *Ouids* and *Plutarchs* plumes as their own”

3. “the upstart Crow beautified with our feathers”

4. “a sort of shifting companions, that runne through euery arte and thriue by none”

4. “absolute *Johannes Factotum*”

5. “idiot art-masters, that intrude themselves to our ears as the

5. “supposes he is as well able to bombast out a blank verse as the

alcumists of eloquence, (mounted on the stage of arrogance) think to outbrave better pens with the swelling bumbast of a bragging blank verse”

best of you”

Актор-незнайомець:

6. Players “carried their fardles on footback”

6. “was fain to carry his fardle a footback”

7. “A companie of taffata fools” [players] “...with the King of Fairies... *Delphrigus*”

7. “is as famous for Delphrigus, & the King of Fairies, as euer was any of my time”⁵⁷

8. “a little country grammar knowledge” [*Anatomy of Absurdity*, 1588-1589]

8. “a country Author”

“Шматувач пристрасі” і “випотрошувач хмар у метафоричних монологх”

Те, що автор *Послання* й епізоду з Актором, пишучи їх у 1592р., мав перед собою критичний опус Наша з 1589р., не викликає жодного сумніву, тим більше коли повернути запозичені образи і фрази у їх оригінальний контекст:

Sundrie other sweete Gentlemen I know, that haue vaunted their pens in priuate deuices, and **trickt vp a companie of taffata fooles with their feathers, whose beautie** if our Poets had not peecte with the supply of their periwigs, they **might haue antickt it vntill this time** vp and downe the countrey with **the King of Fairies**, and dinde euerie daie at the pease porredge ordinarie with **Delphrigus**. But *Tolossa* hath forgot that it was sometime sackt, and **beggers that euer they caried their fardles on footback**: and in truth no meruaile, when as the deserued reputation of one *Rossius*, is of force to inrich a rabble of counterfets; yet let subiects for all their insolence, dedicate a *De profundis* euerie morning to the preseruacion of their *Caesar*, least their encreasing indignities returne them ere long to their mediocritie, and they bewaile in weeping blankes, the wane of their Monarchie⁵⁸.

“Жебраки”, які “забули, що колись носили свої пожитки на карку” (п.6) – це акторські трупи, які з появою стаціонарних театрів перестали бути мандрівними⁵⁹, а “Толосса”, яка “забула,

II. Свіжий погляд на давні тексти

що її колись спустошено” – драматурги, що оздоблювали й далі оздоблюють красою свого пір’я акторські трупи (пп.2,3), але вже як “піддані” в “монархії” “Цезаря”, на якого і за якого “моляться”. “Цезар” – це “певний Росцій”-актор, який має “заслужену репутацію” в тому, що “здатен збагатити юрбу ролей/образів”, – без сумніву, трагик Едвард Аллен.

Цей текст виник у серпні 1589р., за півроку до того, як Аллен офіційно став “Слугою лорда адмірала”. Ця трупа, що мала Першу частину *Тамерлана* у своєму репертуарі, повернулася в столицю після річної відсутності, на Різдво 1588/1589р.⁶⁰ і знову від листопада якийсь час не грала, потрапивши в неласку: цензорів “не подобалися їхні п’єси”⁶¹. Нехіть цензора до п’єс “Слуг адмірала” збіглася в часі з указом про цензурування рукописів п’єс архієпископом Вітгіфтом (12 листопада 1589р.), що з’явився вслід за публікацією Нашевої *Передмови*.

З “марнославлених трагиків”, що “випотрошують хмари в метафоричних монологів”, Наш і починає цю *Передмову*, а радше з тих, хто для “них” нині пише –

“митців-ідіотів, які напастують наші вуха алхімією красномовства, вилізши на сцену нахабства [‘arrogance’; пор. Вище: ‘for all their insolence’, ‘their encreasing indignities’], гадають перевершити кращих за них чванливим гримкотінням свого бундючного білого вірша” (пор. П.5)⁶².

На те, щоби сам “Цезар”-Аллен – як і римлянин Росцій – щонебудь писав для театру, у цьому й інших Нашевих та Грінових текстах нема ані натяку, – радше навпаки⁶³.

Зіставлення двох наведених цитат з цього тексту дозволяє зробити висновок, що в серпні 1589р., коли творилися Грінів *Менафон* і Нашева *Передмова*, “солодкий джентльмен” і Нашів “солодкий друг”⁶⁴ Грін вже не писав для “Росція”-Аллена, зате писали інші – “гірші за нього”, “нахабні посередності”, що “гримкотять білим віршем” і т.д.: таку ж характеристику через три роки дістав від Гріна Shake-scene. Однак із критики Гамлетом Аллена в Q1 видно, що Наш помилявся: Шекспірових рядків цей “шматувач пристрасті” ніколи не декламував; отже, Наш у 1589р. **не знав напевно**, хто писав Алленові його “метафоричні монологи”.

Трохи інакше виглядає справа у 1592р., коли Грін

розмежував “знайомого джентльмена” **Марло** – “славного оздоблювача [gracer] трагіків”, і незнайомого “вискочня-Ворону” **Shake-scene’a**, – що існує “десь там” в акторському середовищі [Yea trust them not: for there is an vpstart Crow...], і далі залишаючись “нахабною посередністю” у писанні гримкотливих трагедій. Вочевидь, підстави для такого розмежування дав цій парі “солодких друзів” драматург Гамлет у Q1:

I'de rather heare a towne bull bellow,
Then such a fellow **speake my lines**.

Шекспір, схоже, для того й включив у свій текст критику Аллена, щоби виключити себе зі сонму “підданих” драматургійної “Монархії”, які “моляться на свого Цезаря”. Ставлення Шекспіра до Аллена не змінилося з роками⁶⁵, зате ставлення Наша до нього між 1589 і 1592рр. безумовно зазнало змін на краще: у *Пірсі без гроша* він обіцяє присвятити йому, серед інших славних акторів, окремий хвалебний твір. Обіцянки своєї Наш так і не сповнив⁶⁶.

“Знайомий стиль”

Актор-менеджер з повісті “Роберто” Гріна теж, виявляється, свого часу “носив свій пожиток на карку” (п.6) і прославився ролями Делфрігуса та Короля фей (п.7, прим.40) – Роберто, однак, нічого про це не знав, та й взагалі бачив його вперше.

Грін почав писати для театру щонайпізніше в 1587р. – отже, й сцена зустрічі його з його “роботодавцем” мала б відбутися не пізніше. Якраз цього року в Грінових текстах вперше з’явилися нарікання на те, що його п’єси не мають такого успіху, як у певного примітивного комедійного автора чи авторів (*Сіть Пенелопи*, 1587). У *Пандосто* (1588) він нападає на “декого, хто прискіпується до всього і всіх з наклепницькими заувагами, тоді як самі вони найбільші недоуки”. У *Ковалі Перімеді* (1588) Грін іде ва-банк: узятий за живе насмішками “**двох поетів-джентльменів**”, які зі сцени висміяли його запозичений з Горація девіз, “omne tulit punctum”, він називає їх “божевільними саркастами”, що пишуть “безбожні, нестерпні вірші” і “жбурляють їх на сцену... викликаючи самого Бога з небес, на кшталт отого атеїста *Тамерлана*”⁶⁷.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Наш вторує йому в *Анатомії безглуздя* (1588, 1589), зневажливо відгукуючись про певних письменників та перекладачів “з дрібною провінційної шкільної освіти” (п.8). У Передмові до *Менафона* (1589) це ті ж бездарні “Грамотії”, які не знають рідної мови, годуються крихтами з перекладацького столу, зате “критикують усіх, хоча самі – найгірші з усіх простаки”. Це ті ж нахаби, “митці-ідіоти” з “голими черепами” і “крохмаленими бородами”⁶⁸, “алхіміки красномовства”, які “сміють вкладати вічність” в уста “марнославному трагікам” – включно з “цілими *Гамлетами*, чи то пак пригорщами трагічних монологів”.

Усі ці звинувачення – в атеїзмі, неграмотності, прискіпуванні – знаходимо у Передмові Гріна до його ж *Прощання з глупістю* (*Farewell to Folly*); з’явилася ця річ у перевиданні 1591р.⁶⁹:

Others will flout and ouer read euerie line with a frumpe, and say tis scuruie, when they themselues are such scabd lades that they are like to dye of the fazion⁷⁰; but when they come to write, or publish anything in print, it is either distilld out of ballets [ballads], or borrowed of Theological poets, which ... being loath to haue any prophane pamphlets pass under their hand, get some other *Batillus* to set his name to their verses. Thus is the asse [Batillus] made proud by his vnderhand brokerie. And he that cannot write true Englishe without the help of Clearkes of parish Churches will need make himself the father of interludes. O tis a jolly matter when a man hath a familiar stile, and can endite a whole year, and neuer be beholding to art? But to bring Scripture to proue any thing he sayes, and kill it dead with the text in a trifling subiect of loue, I tell you is no small peece of cunning.

Знаходимо тут і дещо нове. По-перше, “певні особи”, що досі зазвичай подавалися у множині (“двоє безбожних поетів-джентльменів”), тут легко переходять в однину, щойно мова заходить за “Батілія” (відомого плагіатора у римській літературі, який видавав чужі твори під своїм ім’ям) і вже відомого нам прискіпливого недоука – “того, хто не вміє писати по-англійському”. По-друге, Грін вистежив, що “недоук” вже не тільки “п’ялить на себе пір’їни Овідія чи Плутарха” (Наш: п.3), а й користує з сучасних балад та “профанних” віршів сучасних “поетів-богословів”⁷¹. По-третє, за ті кілька років Грін навчився ідентифікувати “**знайомий стиль**” цього плідного безбожника і плагіатора, – він впізнає його, навіть коли його “інтерлюдії” (по-четверте) “писані з

допомогою приходських писарів”. Як приклад “знайомого стилю” й профанації Святого Письма Грін далі цитує два рядки з анонімної романтичної п’єси *Красуня Ем*, яку щойно побачив на сцені⁷².

Отже, якщо Роберт Грін ще перед 1587 роком особисто познайомився зі своїм “роботодавцем” – Актором-менеджером, то дивно, що на 1591 рік він мусив впізнавати друковані і сценічні твори цього автора виключно за стилем його письма. Звідси зрозуміло, що Грін із Нашем ні в 1589-ому, ні в 1591-ому роках **не знали**, хто був автором цілого ряду різножанрових текстів знайомого їм стилю⁷³. Очевидно, що розрізнення між “двома безбожними поетами-джентльменами” наступило саме в 1591 році – незважаючи на **анонімність обох**⁷⁴.

Цікаво, що якраз того року Томас Кід (ровесник Гріна) і Кристофер Марло (ровесник Шекспіра, молодший за Гріна) певний час мешкали разом у Лондоні, спільно працюючи над якоюсь п’єсою. Як потім зізнавався Кід, він розірвав стосунки з Марло, “жахнувшись його безбожництва”: мабуть, розрив цей не залишився непоміченим. У 1589р. Кід як драматург і перекладач (“майстер на всі руки”, Наш: п.4) був явним об’єктом Нашевих кпинів, як причетний до компанії трагедійних “митців-ідіотів” та малограмотних перекладачів⁷⁵, але, судячи зі зникнення із Наше-Грінового арсеналу в 1591-1592рр. спрямованих проти Кіда альянсів і появи натомість старшого за нього Актора – пайщика, менеджера й драматурга, напрямок пошуків автора “знайомого стилю” зазнав певної корекції: у 1592 році на світло Боже змогли вивести лише **одного із двох** “поетів-безбожників” – “славною оздоблювача трагіків”, Грінового “колишнього знайомого, джентльмена” Кристофера Марло.

“Достеменний тлумач для ляльок”

При отій давній зустрічі десь перед 1587р. Незнайомець справляє на “Роберто” Гріна враження багатого джентльмена; той підтверджує, що його пай у вартості театральних костюмів складає понад 200 фунтів і що “там, де він живе”, він має славу багатія: “кажуть, що я здатен власним коштом побудувати Вітряний млин” (пор. П.8 і прим. 72). Згадана цифра зовсім

II. Свіжий погляд на давні тексти

нереальна, бо не пай, а сумарна вартість усіх костюмів у найбагатшій трупі могла становити таку суму⁷⁶.

Отже, багатство і своє **“провінційне”** походження **“вискочня”** Незнайомець підтверджує, – а заодно й те, що він насправді ніякий не “джентльмен”, бо він – актор і пайщик театру.

Початок Грінового *Послання до [трьох] джентльменів*, його колишніх знайомих говорить нам, що один із двох колишніх “безбожних поетів-джентльменів” – Марло (син кентерберійського шевця, але кембрідзький магістр богослов’я) – був і залишився для Гріна “поетом-джентльменом”. Те, що другий “безбожник” насправді не є джентльменом (бо не має вищої освіти), Грін з Нашем довідалися з **друкованих текстів “знайомого стилю”** ще в 1588р. (*Пандосто, Анатомія абсурду*). А от інформація про те, що він – актор і пайщик театру, зринула не так давно – десь між Гріновими *Прощанням з глупістю* (1591) та *На гріш розуму* (серпень 1592).

Незнайомець повідомляє про себе ще такі деталі:

- 1) що був колись “провінційним автором” (п.8) і написав два мораліте (тому може й нині “зімпровізувати непоганий монолог”);
- 2) що “упродовж семи років був достеменним Тлумачем для ляльок”:

...for seven years’ space was absolute Interpreter to the puppets⁷⁷.

Семирічний період діяльності Незнайомця як (правдоподібно) режисера заводить шекспірознавців щонайпізніше у 1580 рік і, відповідно, в глухий кут, бо Вільямові Шекспіру тоді щойно виповнилося 16. Два мораліте, названі Актором, теж ніби належать до “дошекспірівського” періоду, тож цілий епізод сьогодні трактується як вигаданий, або такий, що до Шекспіра відношення не має⁷⁸.

Однак він має найбезпосередніше відношення якраз до Шекспіра, бо той, хто писав і цей епізод, і *Послання до знайомих*, заглядав у Нашеву Передмову до *Менафона* точно так само, як він заглядав до Q1 *Гамлета*, – саме звідси він виснував здатність Незнайомця “зімпровізувати монолог”:

Ham. And could’st not thou for a neede study me
Some dozen or sixteene lines,
Which I would set downe and insert;

акторів як ляльок-маріонеток⁷⁹ [puppets], і саме поєднання “ляльок” з “тлумачем”:

Ofel. Ya're as good as a Chorus my lord.

Ham. I could **interpret** the loue you beare, if I sawe **the poopies** dallying;

а заодно й семирічний період діяльності Незнайомця як “тлумача для ляльок”:

Ham. An excellent fellow by the Lord Horatio,

This seauen yeares haue I noted it: the toe of the pesant,
Comes so neere the heele of the courtier...⁸⁰

Запозичив він “тлумача” з “ляльками” навіть трохи раніше, бо сполучення це стрічається у Нашевому *Пірсі без гроша*, що друкувався якраз у той час, коли Грін мав би писати свій передсмертний опус, як також у Нашевій *Дивній новині*, опублікованій пізніше того ж року⁸¹:

1. *Пірс без гроша* (Наш): *puling accent... like... one's voice* that interprets **to** the puppets

2. *На гріш розуму* (Грін): *your voice is nothing gracious...* absolute interpreter **to** the Puppets

3. *Дивна новина* (Наш): interpreter **of** the Puppits

При зіставленні з вищенаведеною гамлетівською цитатою видно, що варіант 3 правильно передає її образ: “той, хто тлумачить [гру] маріонеток” – Хор. (Гамлет справді в ході п'єси-”мишоловки” розтлумачує глядачам, про що йдеться на сцені.) За варіантами 1 і 2 стоїть інший Гамлет – той, що “тлумачить маріонеткам”, як їм слід грати. Обидва варіанти – з “of” і з “to” – однаково добре накладаються на різні іпостасі сценічного Гамлета, та тільки другий накладається ще й на позасценічну реалію – “драматург, який повчає акторів у власному тексті”.

Знову маємо справу з подвійним голосом автора – у “шкурі Лицедія” і в “шкурі” тексту⁸². Але тільки в цій п'єсі дістає глядач унікальну нагоду зустрітися з “реальним” автором, який **видає себе** за високоосвіченого й героїчного принца данського (= “багатого джентльмена з провінції”), а насправді є 1) (неграмотним) **драматургом**; 2) **режисером**; 3) **актором**, – себто, “вискочнем-Вороною”, який убив собі в голову [in his own conceit], що є єдиним в провінції/краї [in a countrie] “Потрясателем сцени”.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Питається, коли таку нагоду дістав Роберт Грін? І в кому із “Слуг королеви”, що грали на сцені *Гамлета*, впізнав він автора цієї п’єси? І чи справді впізнав?

“Неприємний голос”

Голос цього “тлумача для ляльок” справляє на “Роберто” Гріна специфічне враження – “в ньому немає нічого приємного” [it seems to me your voice is nothing gracious]. Нашеві теж “тлумачення для ляльок” асоціюється з малоприємним голосом самого “тлумача” [puling accent].

А однак Грінів Актор запевнює, що, крім Короля фей та Делфрігуса, він отим “неблагородним” голосом “страшно прогримів на сцені усі дванадцять подвигів Геракла і зіграв три сцени Диявола по дорозі до неба”⁸³. Про останні дві ролі Актор говорить окремо; “Роберто” начебто не бачив його взагалі у жодній. Створюється враження, що всі ролі відносяться до тих давніх часів, коли “Роберто” Грін ще “не став до нього на роботу”.

Однак “три сцени Диявола по дорозі до неба” впритул асоціюються з п’єсою, яка збереглася лише в анонімному рукописі сценічної схеми сюжету – з вказаними у ньому іменами акторів і, з точки зору правопису, дуже неграмотно написаному. Називається цей “сюжет” *Друга частина Семи Смертних Гріхів* і складається з трьох сцен, кожна з яких є ілюстрацією одного Смертного Гріха на матеріалі грецьких міфів та дохристиянської історії. Відомо, що колишня п’єса “Слуг королеви” під назвою *Чотири п’єси в одній* гралася “Слугами лорда Стрейнджа” на Різдво 1592/93рр.⁸⁴; очевидно, це була *Перша частина Семи Смертних Гріхів*, з “чотирма сценами Диявола”, відкуплена в “Слуг королеви”. Коли так, то на той час одна з двох труп “Слуг королеви” уже перестала існувати⁸⁵. “Дорога до неба”, в іронічному трактуванні Гріна, це, вочевидь – дорога “на той світ”, куди перед весною 1592 року привела трупу “Слуг королеви” ця двочастинна п’єса з її “профанними прийомами”⁸⁶ – чи, радше, її автор-“диявол”.

Одним з акторів, вписаних у “сюжет” *Другої частини Семи Смертних Гріхів*, є Річард Бербедж у цілком дорослих ролях короля Горбодука та Тероя. В історії англійської драми він відомий як славний виконавець ролі “юного Гамлета”. У

1590 році Бербеджу виповнилося 23, тож цілком імовірно, що роль Гамлета за текстом Q1 грав саме він⁸⁷.

З другого боку, у цьому ж “сюжеті” є Хор (поет Лідгейт, історичний персонаж), який коментує всі три сцени Смертних Гріхів; сам він виступає з вісьмома монологами [“Lidgate speaks”]; прізвище актора при цьому персонажі не вказане. Писати “сюжет” для п’єси, не вказуючи імені Хору, міг або той автор, який сам збирався виконувати цю роль, або той, який знав, хто постійно виконує роль Хору в даній трупі. Зрозуміло, що в жодному з випадків це не міг бути актор з “неприємним голосом”. Зрозуміло теж, що речником автора у цій п’єсі і був поет Лідгейт: **автор-поет** виступав тут у **ролі** **поета-коментатора** Лідгейта – “грав три сцени Диявола по дорозі до неба”.

Пірс без гроша має підзаголовок “Супліка до Диявола”, а головною темою *Пірса* є викриття тих же семи смертних гріхів. Звертання Наша до цієї теми в описаному вище контексті – поруч з його ненавистю до данців – теж про щось говорить. Як говорить і голос Нашевої Mistress Minx, втілення Гордині, – “скиглячий голос” [puling accent], “мов у того, хто тлумачить лялькам”. У давніх мораліте вхід і вихід зі сцени кожного зі Смертних Гріхів супроводжувалися грою на дудці-ріре, а музикант у цій ролі звався “pipe”; звучання дудки англійці окреслюють як “puling”⁸⁸.

Так само слід розуміти і “страшний голос”, яким Актор “прогримів на сцені всі дванадцять подвигів Геракла”, – як голос драматурга у різних іпостасях Геракла – людини з надлюдською силою духу, покликаної на подвиги. Саме таких героїв “озвучували” психологічно глибокі елизаветинські трагедії, поетичне слово яких, вкупі з високопрофесійною грою, “потрясало сцену” **думкою** – всупереч християнській доктрині, яка проповідувала сліпий послух і смиренність. Не дивно, що англійські пуритани ненавиділи “профанний” театр. Але не тільки вони, – для багато кого у голосі **цього** драматурга не було “нічого приємного” – “nothing gracious”.

Виглядає на те, що Робертова “біографія” Актора-драматурга мала певну мету – ідентифікувати автора *Гамлета*, *Семи Смертних Гріхів*, *Короля фей* й численних інших анонімних творів “знайомого стилю”, що принаймні від 1586 року заповнили лондонські сцени й книжкові лотки, як

II. Свіжий погляд на давні тексти

“вискочня з гноївки”⁸⁹ і літературного бездару, який наживається на праці драматургів прямо й переносно, – бо читач залишається під враженням, що, найнявши Гріна писати п’єси, менеджер-драматург хоч і спричинився до злету його слави, та водночас поставив його в залежність від власної ласки.

Бо з нібито невідомих причин усі актори (разом із Shake-scene’ом?) відвернулися від Гріна, полишивши його помирати в крайній нужді⁹⁰. Крім трьох “знайомих”, Грін звертається ще до двох драматургів зокрема і до всіх решти, – виглядає на те, що й Грінова нещасна доля, і цей здвоєний образ – Shake-scene’а й Актора-драматурга – описувалися з однією метою: **відлякати усіх авторів від писання для театрів** (що й так уже були закриті після наочної демонстрації їхнього згубного впливу на молодь).

Роберт Грін не тільки прямо закликав “колишніх знайомих джентльменів” “знайти собі інших роботодавців”. Цитуючи слова Марло, що “Бога нема”, він однозначно і показово вирішував долю Марло. Це чудово розумів і читач, і сам Марло, який – за свідченням видавця Грінового опусу, Генрі Четтла⁹¹ – приходив сваритися до нього. Бачився Четтл і з другим пошкодованим, який справив на нього враження “вихованого в поведінці” (подібно як і на “Роберто”); також Четтл (на відміну від “Роберто”) бачив його “в його професії”, враження: “чудово” [excellent]. Творів його, щоправда, Четтл не читав (на відміну від “Роберто”, що безпомилково впізнавав його стиль!), але “різні шляхетні особи” ручалися за його “чесність в оборудках” і “граційну легкість його письма, що свідчить про його Мистецтво” [his facetious grace in writing which argooves his Art]⁹². За Марло чомусь не заступився ніхто – хоч він і мав покровителів⁹³. Зате всі зрозуміли, що “вискочень-Ворона” їх має.

Хто ж восени 1592 року **сам** зголосився до видавця Грінового опусу, впізнавши свій геть невиразний портрет у “вискочні-Вороні”? Хто був тим *майстром на всі руки* – актором-комедіантом, який танцював колись “жиги” Короля фей, і водночас трагіком, котрий прогримів усі дванадцять подвигів Геракла? Драматургом, який писав колись мораліте, а сьогодні потрясає сцену⁹⁴ чванливим білим віршем?

Режисером? Менеджером? Пайщиком, що казково нажився на театральному бізнесі? Хто впізнав своє “Тигрине серце у шкурі Лицедія” – in a Player’s hide?

Хвіст цієї фантомної “Ворони” веде нас у 1587 рік, коли вперше Грінів “роботодавець” міг запросити його писати драми. У нього неприємний голос і жорстоке серце⁹⁵, він віршомаз і крадій чужого пір’я, стверджує Грін. Ні, він вихований і, кажуть, чесний в обуродках, стверджує Четтл. Вже тоді, каже Грін, він не грав (або поганенько грав) на сцені. Ні, це чудовий актор, стверджує Четтл, він щойно його на сцені бачив (це при закритих театрах?). У драматургії він не здатен на щось більше, ніж примітивний монолог, каже Грін. Ні, стверджує Четтл, “шляхетні особи” кажуть, що він дуже гарно пише.

Поява через півроку “граційно-легкої” поеми *Венера й Адоніс* під іменем актора Вільяма Shakespeare, з посвятою цього “первістка фантазії” графові Саутгемптонові начебто усунула несумісності й розставила крапки над “і”. Правда, за віком цей “менеджер” не дуже вписався в свою шаржовану біографію – шаржуючи його здібності, Грінові не було потреби додавати йому віку. Залишається незрозумілим теж, що шукав у “граційно-легкому” “первістку” архієпископ Вітгіфт, який його особисто цензурував, і чому ця річ є “первістком”, якщо з Шекспірової ж фантазії народилися драми, які “потрясали сценою” ще в 1589 році?⁹⁶ Незрозуміло, чому аж до 1598р. жодна з опублікованих його драм не була підписана – хоч би *Тит Андронік*, котрий від 1594р. тричі друкувався фактично без змін і, фактично, таким і з’явився в посмертному Фоліо? Чому, попри запевнення “шляхетних осіб” про “чесність в обуродках”, Бен Джонсон через кілька років, у розпалі Шекспірової слави, вже без метафор писав про нього – але, **знов-таки, не називаючи імені:**

Poor Poet, Ape, that would be thought our chief
Whose works are e’en frippery of wit,
From bondage is become so bold a thief
As we the robbed, leave rage, and pity it.
At first he made low-shifts, would pick and clean,
Buy the reversion of old plays; **now** grown
To **a little wealth**, and credit on the scene
He takes up all, makes each man’s wit his own.
And told of this, he slights it. Tut, such crimes

II. Свіжий погляд на давні тексти

The Sluggish gaping auditor devours;
He marks not whose 'twas first; and aftertimes
May judge it to be his, as well as ours.
Fool! As if half eyes will not know a fleece
From flocks of wool, or shreds from the whole piece.

Під оглядом “купівельної спроможності” дана характеристика узгоджується з реаліями життя Вільяма Шекспіра, але не узгоджується з тим, що про нього писав Грін 1592 року – маючи на увазі рік 1587-ий, коли малював його казково багатим. Тепер, “трохи доробившись”, він “купує переробки старих п’єс”, тоді як колись – коли “міг купити вітряк” – чіпляв собі чужі “пір’їни” безоплатно. “Чужі пір’їни”, в яких у 1592 році пишалася “Ворона”-драматург, до року 1601 вирости у цілий “ліс пір’я”; так само за цей час геть стопталися черевики, що в них “Ворона”-актор бродила по провінції з клунком за плечима:

Гам. Невже з цим [успіхом п’єси-”мишоловки”], друже мій, та з ще цілим лісом пір’я, – якби моя доля зрадила мене⁹⁷, – та ще з провінційними Розами на моїх стоптаних черевиках, не попав би в акторську трупку?

Гор. На півпаю.

Гам. Ні, на цілий. Ти ж знаєш,

Тут царював, Дамоне мій,
Юпітерів орел,
Тепер царем в державі цій
Справжнісінький... павич.

Гор. Могли б і в риму сказати. (F/Q2)⁹⁸

“Коли йому кажуть”, – нібито обурюється Джонсон, – що він “присвоює собі плоди чужого ума, він це пропускає мимо вух”, – ба навіть кпить з цього, як видно з реплік “пайщика” Гамлета.

Мабуть, “десь там” в акторському середовищі справді був чоловік, що свого часу забезпечував текстами “Слуг королеви”, а “сюжетами” – інших драматургів цих та інших “Слуг”. Ці тексти з “профанними прийомами” потрясали сцену так довго, аж вона у 1592р. не витримала і Таємна рада, на чолі з королевою, нарешті наказала закрити театри (червень 1592), заборонити доступ публічних акторів у студентське середовище (1593) і розпочати відкрите цькування драматургів у пошуках “Потрясателя сцени” (травень 1593). Пошуки

закінчилися смертю “атеїста” Марло й погрозою відкрити імена “певних високопоставлених осіб” з такими ж переконаннями. Погроза ця на час так і залишилася погрозою, хоча з джерел відомо про трьох таких “високопоставлених осіб” – “диявольську трійцю” сера Волтера Ралея, лорда Кобгема та графа Нортумберленда⁹⁹.

Зникнення однієї з труп “Слуг королеви” й одночасне виникнення трупи графа Пембрука перед літом 1592р. каже нам, що ще до закриття театрів королева офіційно відмовила в покровительстві своїй найпершій трупі. Пембруківці, програвши кілька п’єс Шекспіра, через рік розпалися (вересень 1593), але з їхнього “попелу” народилися “Слуги лорда камергера” (червень 1594). Очевидно, що лорд камергер (як і граф Пембрук) не наважився б узяти їх під своє покровительство, якби за його спиною не стояла королева. Очевидно, що й вісімнадцять п’єс Шекспіра, граних цією трупою, дарма не публікувалися 20 років, – хоча могли ходити у списках, як ходили деякі Шекспірові сонети¹⁰⁰.

Генрі Четтл у 1592р. засвідчив, що за спиною певного актора стоять впливові особи. Єдине, чого він не засвідчив – що читав або бачив на сцені якийсь твір його пера. Бо Четтл не знав, чиє то було перо так само, як цього не знали Грін, Наш й його наставник архієпископ Вітгіфт: вони могли тільки гадати – й відповідно будували свою політику.

Політика Вітгіфта, однак, дещо змінилася після принесення Марло в жертву. Змінилася й політика Шекспіра: в 1592-1593рр. він від відкритої “війни” (Марса) переходить до “любові” (Венери-Купідона), що зразу помітили єлизаветинські поети¹⁰¹. Перша відома нам з його канону любовно-романтична комедія, *Марні зусилля кохання*, повна насмішок над Нашем-Пірсом без гроша. В комедіях він майже десять років широко пропагує зі сцени філософію Любові, й далі висміюючи своїх високопоставлених ворогів та під’юджуваних ними колег по перу, яких раніше вражав ще й жорстокими “профанними прийомами”. Тож не дивно, що нападки на “головного Поета” – знайомого усім навіть при його безіменності – не припинялися ніколи. Навіть коли Shake-scene відкрився як Shakespeare-поет у 1593 і Shakespeare-драматург у 1598 році¹⁰².

II. Свіжий погляд на давні тексти

Завдяки довгорічним напастуванням і наклепам Гріна, Наша, Джонсона, Чапмана, Марстона і ще декількох анонімних “високопоставлених” Фортуна повернула колесо так, що цей “Юпітер драматургійної держави” [this realm], вийшовши з його анонімного затемнення в 1598р., був невдовзі звергнутий¹⁰³. Збіглося це звергнення з прощальною “жигою” Вільяма Кемпа, описаною в 1600р., та останньою комедією Шекспіра *Дванадцята ніч*, написаною того ж року, з прощальною піснею Блазня Фесте¹⁰⁴. У творчості Шекспіра, як підтверджують літературознавці, запанувала темна смуга трагедій. Зате на лондонській сцені запанували комедії гуморів і новий “Юпітер-осел” – Бен Джонсон, який всі три роки “театральної війни”, з допомогою хлопчачої трупи, “тримав під копитом” оту театральну державу. Джонсон увійшов в історію англійського театру насамперед завдяки тим зусиллям, які поклав на увічнення власної персони і приниження інших. Він труїв життя Шекспірові до останніх його днів, і навіть по його смерті, як міг, противився увічненню його слави. Все те є, відбите у драматургійних творах, у згадках, в інших документальних даних, але все воно вимагає зняти пелену туману, що нашарувалася в пошекспірівські століття.

VI. Світляк вістить наближення світанку...

Історичний підхід до Шекспірової спадщини не тільки поставить на свої місця багато незбагнених речей у його текстах, що пов’язані з його добою, а й скорегує розуміння його ідей та образів, що актуалізовані і в добі, і у вічності. Хочу навести останній, але, на моє переконання, важливий приклад. Кому не відома ходова характеристика Гамлета як месника, що зволікає з помстою, і похідні від неї означення: Гамлет-меланхолік, Гамлет – втілення світової туги, Гамлет – філософ, якому судилося бути діячем і який гине під непосильним для нього тягарем, тощо. Звідки взялося оце уявлення про затягування ним помсти?

Я підрахувала (мабуть, до мене робили це й інші люди), що вся дія п’єси відбувається протягом щонайбільше чотирьох тижнів. З них останній десяток днів Гамлет проводить поза Данією, а в найперший день свого повернення й вершить помсту. Тобто, період “зволікання” зводиться до періоду від зустрічі Гамлета з Духом батька і до вистави-“мишоловки”, –

адже відразу ж після вистави Гамлет наносить удар; падає під ним, щоправда, не король, а його радник, і ще до сходу сонця король відправляє Гамлета до Англії. Час від зустрічі з Духом до вистави – це теж якийсь десяток днів, потрібних на дорогу до Віттенберга й назад, звідки король, довідавшись про Гамлетове божевілля, спішно викликає Розенкранца з Гільденстерном. (За той самий час встигають повернутися і послі, відправлені в сусідню Норвегію.) Важко твердити про “зволікання”, яке триває не довше, ніж десять днів; хоча, звичайно, між десятима днями та “крилами, прудкими, як думка, як мрія про кохання”, – крилами, на яких сам Гамлет охоче мчав би до помсти, – різниця величезна. Але ж читач чудово розуміє й різницю між внутрішнім Гамлетовим часом і своїм власним, зовнішнім: у читача-глядача інше відчуття часу, ніж те, яке описує йому Гамлет. А однак думка про “зволікання” вкорінилася як незаперечна.

Прослідкуймо, звідки вона виросла. Відразу ж після нічної зустрічі з Духом Гамлет починає вдавати божевільного, а звершує помсту в день похорону Офелії. Офелія втонула, упавши з верби в річку; сидючи на вербі, вона плела віночки (назви квітів подаються). Отже, пора помсти – літо. А от пора заклику до помсти, як чітко говорить нам переклад Леоніда Гребінки, – зима:

Гамлет. Ну й холодно, аж забиває дух.

Гораціо. Заходять зашпори, мороз кусючий¹⁰⁵.

Так перекладає Л.Гребінка рядки про холод тієї фатальної ночі, коли син зустрівся з Духом батька – той нічний холод пробирав до кісток. Однак перекладач лише довів до логічного завершення думку коментаторів тексту: шекспірознавці вважають, що Дух Гамлета-батька являється вартовим саме грудневої пори. Дарма, що ті ж вартові у грудні згадують про Різдво як про якусь невизначену, далеку пору [that season, that time], і що наступного ж дня Лаерт спішить на корабель, який “щогли гне від сповнених вітрил”. Мабуть, сумнів щодо можливості навігації у морозному грудні й казав Г.Кочурові уникнути “кусючого морозу” й обійтися ближчим до оригіналу “різким вітром, що проймає наскрізь”.

Думку про те, що дія *Гамлета* розгортається саме в грудні, шекспірознавці виснували з двох деталей: “кусючого повітря” та “зорі” – “ген тієї, на захід від Полярної”, що “дозором обійшовши небосхил, дійшла туди, де сяє й зараз”.

II. Свіжий погляд на давні тексти

Ця ніким не названа зоря справді звертає на себе увагу – тим, що згадана насамперед і що взагалі згадана, тим, що так докладно описана, тим, що описана саме вона, а не Полярна, або й інша, далеко, здавалось би, важливіша “зоря” – “волога зоря”: Місяць. Цю специфічну гамлетівську “зорю” видно навіть у дві місячні ночі (або ж, припускаємо, дія відбувається в період новолуння, що не суть важливо); однак дивно – і, вочевидь, важливо – те, що протягом цих двох ночей вона курсує по небу. Шекспірознавців не дивує ніщо – ні пріоритет саме цієї зорі, ні її видимий оком “обхід” небосхилу. Орієнтуючись на “кусюче повітря” та на подані координати – “на захід від Полярної”, – вони висновують, що йдеться тут про єдино можливу зорю – Капеллу в сузір’ї Візничого, яка світить “на захід від Полярної” у грудні. Отже, Гамлет таки справді “зволікає з помстою” добрих півроку – від грудня аж по літо.

Однак коли б дослідники “доброго” кварто брали до уваги всі, а не лиш вибіркові деталі, та ще коли б розглядали “погане” кварто як самостійний, а не “відтворений з пам’яті” текст¹⁰⁶, то простежили б долю й цієї загадкової зорі і з’ясували б, що йдеться про сяння не зорі, а планети Марс, – її так само, як Місяць та інші планети, в часи Ренесансу ще звали “зорею”. А довідка в шкільному астрономічному календарі показала б, що Марс найвидніший у небі якраз із травня по липень і що тоді він сходить саме опівночі. Схід цієї планети у кілька послідовних днів, коли з’являється Дух, у тексті “поганого” кварто узгоджений з часом появи Духа навіть погодинно, і ми починаємо розуміти причину такої докладності часово-астрономічних реалій: завдяки їм образ “зорі” набирає ідейного смислу. Свою клятву про помсту Гамлет – “Оруддя небес” – приносить у світлі саме цієї кривавої планети, імені бога війни: саме такого “бога дня” будить у *Гамлеті* Півень, “трубач ранку”.

“Світляк вістить наближення **світанку**...” – так, не задумуючись, розуміють і перекладають слово французького походження, “matine”, спільне для F і Q2. Вживалося воно на позначення однієї з семи літургійних годин в Римо-католицькій церкві, що звичайно співалася між північчю та світанком (первісна “утреня”). І ніхто не дивується, чому Дух на прощання мав би раптом заговорити по-французькому; чи чому протестант Шекспір мав би згадувати тут “папський” ритуал; чи чому ми маємо уявляти, що Гамлет провів наодинці з Духом

близько чотирьох годин, – адже на початку цієї сцени нам зумисне звернули увагу на час дії: перед північчю? (див. прим. 105). Тому, коли сцена знову закінчується вказівкою на час, дивне слово “matine” – на місці звичайного “morning” – не може не звернути на себе уваги.

Q1 у цьому місці подає ще дивніше слово, “the Martin”:

I must be gone, the Glo-worme shewes the Martin
To be neere, and gin's to pale his vneffectuall fire:
Hamlet adue, adue, adue: remember me.

‘Martin’ походить від імені бога війни – *Mars, Martis*. Цей штрих додається до попередніх – військові лати з забралом, у яких з’являється Дух, відомості про підготовку країни Данії до війни, а також “кривава планета” на сході, в світлі якої (а не в світлі світанку!) гасне надалі “неефективне” світіння Світлячка.

Так само як тут, в кінці нічної сцени, впадає у вічі чудернацьке слово “the Martin”, так і сходження безіменної нічної “зорі” на самому початку п’єси привертає увагу чудернацьким розміщенням слів у рядках (і видається друкарським недбальством):

2. Last night of al, when yonder starre that's west-
ward from the pole, had made his course to
Illumine that part of heauen. Where now it burnes.
The bell then towling one. (Q1)¹⁰⁷

Зламаний ямб білого вірша, зсунуті, посічені на окремі речення рядки, що описують курсування по небу “он тієї зорі”, – мабуть, це і є те “міряння горизонту” при сході античного Марса, що його Наш мав на увазі, коли в 1589р. критикував у своїй Передмові “доморощених посередностей”, які “не вміють виміряти горизонт без гексаметра” і в яких “дивовижним чином накрохмалені борода”¹⁰⁸. Там же згадує він про “езопівського Світлячка”, символізм котрого тут же розтлумачує: світлячок, мовляв, символізує глупоту, що її приймають за світло розуму¹⁰⁹. Ще в іншому місці говорить про “нічних ворон”, “вельми дивних у чужій їм республіці”, з якими не хоче мати нічого спільного¹¹⁰.

Ці деталі, як видається, ясно показують, що Наш бачив отак надрукований текст *Гамлета* у 1589р. А в контексті того року слово “Martin” у його контексті –

I must be gone, the Glo-worme shewes the Martin

II. Свіжий погляд на давні тексти

To be neere, –

набирає ще особливішого значення, бо несе інформацію ще й іншого порядку, неминуче пов'язуючись із вельми тоді актуальним Мартіном Марпрелатом та памфлетами, якими він регулярно закидав Лондон і про якого роздражнено пише у тій же *Передмові* Томас Наш, вказуючи пальцем на певного молодого богослова щойно з Кембріджа. Богословський ступінь у Кембріджі отримав був двома роками раніше Кристофер Марло.

Останній Мартінів памфлет з'явився в кінці 1590р. А в 1591р. вигулькнув з підпільного преса “атеїстичний” – так званий “аріанський” – памфлет, рукописна копія з якого згодом стала причиною арешту Кіда й Марло¹¹¹. Якщо “погане кварто” *Гамлета* з'явилося друком перед цим памфлетом, то рядок з “Мартіном, який на підході” міг бути розтлумачений як натяк, що автор “аріанського” памфлета – той же Мартін, себто Марло. І хоча насправді памфлет був перекладом старого видання, в якому аріанська доктрина якраз спростовувалася, він зіграв у житті Марло фатальну роль.

У 1588-1589рр. війну Вітгіфтові [Whitgift] – главі Англіканської церкви від 1583р. – оголосив не тільки памфлетист Мартін, а й драматург *Гамлета*, устами Духа відкриваючи правду про те, кому насправді належала влада в краї, де він був єдиним Потрясателем сцени, пор.:

(Q1, 1591, 1603): *Ghost* Yea he, that incestuous wretch, wonne
to his will

O wicked will, and gifts! That haue the power

So to seduce my most seeming vertuous Queene, with gifts

(F, 1602): *Ghost*. I that incestuous, that adulterate Beast

With witchcraft of his wits, hath Traitorous guifts.

Oh wicked Wit, and Gifts, that haue the power

So to seduce? Won to this shamefull Lust

The will of my most seeming vertuous Queene

Архиєпископ, переживши королеву майже на рік, помер 28 лютого (1603) 1604р. Пор.:

(Q2, 1604): *Ghost*. I that incestuous, that adulterate beast,

With witchcraft of his wits, with trayterous gifts,

O wicked wit, and giftes that haue the power

So to seduce; wonne to his shamefull lust

The will of my most seeming vertuous Queene

У 1602/1604рр. не тільки монолог Духа, а й часово-астрономічна картина зустрічей Гамлета з ним виглядає трохи інакше. Спрощуючи її, Шекспір не подумав про те, що його майбутні дослідники так ретельно вивчатимуть отой новий текст, аж прийдуть до висновку, що на “крилах помсти” його Гамлет летів не десять днів, а більш, ніж півроку. А чого вже зовсім, мабуть, не сподівався “Юпітер драматургії” – того, що його вистражданого *Гамлета* припишуть Томасові Кіду, а його самого зроблять “учнем Марло”.

Найперша згадка про Кіда і *Гамлета*, пригадуємо, з’явилася в Нашевій Передмові до *Менафона* у 1589р., – контекст його посилення свідчить, що *Гамлет* у той час уже не був новинкою¹¹². Натомість, пряму критичну алюзію на Гамлетове “бути чи не бути” знаходимо у Нашевій *Анатомії абсурду* (1588¹¹³) – а разом і пряму цитату з Q1, поруч з рядком із Ціцеронових *Тускуланських бесід*, де обговорюється ця дилема :

“id aut esse aut non esse, *anglice* ‘to be or not to be’, ay, there’s the point”¹¹⁴.

Наш-публіцист був філософом остільки, оскільки його спонукали до філософування ті життєві й літературні явища, на які він відгукувався безпосередньо. Чого б його мала зацікавити саме передмова Ціцерона до діалогу про життя і смерть, звідки він і наводить латинську цитату? Пізніша на рік Нашева згадка про “цілі *Гамлети*, чи то пак пригорщі трагічних монологів” підтверджує, що сценічний варіант Гамлета з “трагічними монологами”¹¹⁵ з’явився щонайпізніше на початку літа 1588р. (літо перемоги над іспанською Армадою і написання *Анатомії абсурду*), а отже, чимала частина тексту Q1 походить саме з цього часу.

Як свідчить той же Наш у Передмові до видання Сіднеєвого *Астрофіла і Стелли* (1591), *Гамлет* існував на лондонській сцені вже принаймні від 1586 року, – тут-бо Наш критикує “авторів”, які “п’ять років підряд вибивають на паперовому барабані тільки одне і те ж: “бути, бути””¹¹⁶. Дата реєстрації до видання *Астрофіла і Стелли* й буде найближчою вказівкою на те, коли саме в 1591 році вибив Шекспір своє “погане кварто” на паперовому барабані.

II. Свіжий погляд на давні тексти

1 Цитати з *Гамлета* подаються в перекладах Григорія Кочура, Леоніда Гребінки, у комбінованому варіанті, або в моєму перекладі.

2 Посилання у квадратних дужках — це посилання на Хронологічну таблицю (див. кінець Приміток); перша цифра [тут: 6-8] позначає номер рядка, друга [тут: 4] — номер колонки.

3 Ідеться про автобіографічну повість, *Greenes Groats-worth of Witte, bought with a million of Repentance*, з посланням *To those Gentlemen his Quondam acquaintance* (публікація зареєстрована 20 вересня 1592р.). Існують припущення, що Грін не був насправді автором цього опусу, зокрема *Послання*.

4 Причина закриття — бунт робочої молоді у Саутверку (дільниця, де діяла “Роза”). 13 серпня 1592р. заборона чинності театрів була підтверджена з приводу чуми і діяла до червня 1594р., з перервами на час релігійних свят — Різдва (кінець грудня — початок лютого) 1592/93, Різдва 1593/94, Великодня (1-9 квітня 1594) і Трійці (кінець травня 1594).

5 Два перші *кварто Ромео й Джульєтти*, що різняться між собою, були надруковані анонімно — в 1597 та 1599рр. [20.3, 22.3], дарма, що в міжчасі Ф.Мерез (*Palladis Tamia*, 1598) потвердив авторство Шекспіра.

6 *The Unabridged Shakespeare*, Running Press, 1989; *The Guide to English Literature*, 1989; *The Cambridge Companion to English Renaissance Drama*, 1990.

7 *The New Encyclopaedia Britannica*. — London, 1996. — Vol. 27. — P.269.

8 Існування цієї п'єси як Шекспірової перед 1598р. підтверджує той же Франсіс Мерез; є й згадка про те, що *кварто* її продавалося.

9 Цей текст був виявлений у 1821 році.

10 На цю дату вказує реєстрація *Гамлета* до друку в липні 1602р. [25.1].

11 У XVI-XVII ст. календарний рік починався 25 березня. 24 березня (1602) 1603 року померла королева Єлизавета, через те — ще до прибуття Якова I в Лондон — театри були закриті.

12 Наявність цього епізоду у Фоліо 1623р., здавалось би, мала б бути найпершим і достатнім доказом того, що **текст *Гамлета* у Фоліо і є текстом, який писався в 1601р. й пішов у друк після липня 1602р.** [25.1], але: “Кварто Q2, за думкою видатних учених, послужило джерелом для версії Фоліо — версії в основі своїй сценічної, з якої вирізали понад 200 рядків, хоча й додали кілька нових уривків” (*Cliffs Notes on Shakespeare's Hamlet*, 1971, р.6). Хто додав і навіщо — бо ж ця “сценічна версія” і так завелика для сцени? Видатні учені пояснюють: “Слід, гадаю, зробити висновок, що текст Фоліо, який явно пройшов деяку підготовку для сцени, сам містить більше, аніж, думається, можна було регулярно грати у “Глобусі”.

...Ймовірно, що текст Фоліо відновив деякі з вирізаних уривків в процесі зіставлення із Q2” (*The Arden Shakespeare Hamlet*, ed. by H.Jenkins, London and New York: Routledge, 1994, p.56; передрук з 1982). Попри персоніфікацію текстів, яка наділяє їх здатністю самозмінюватися, питання залишається: хто їх “зіставляв” і “відновлював”, і – головне – навіщо, коли текст Q2 однаково не надавався для постановки? (Друком і далі з’являвся той-таки текст Q2: Q3, 1611; Q4, 1622.)

13 Chute, Marchette. *Shakespeare of London. A Unique Account of Shakespeare's Life and Times*. New York: E.P.Dutton Co., 1949, p.226.

14 Див., наприклад, видання *Гамлета* під редакцією Г. Дженкінса: “Крім того, що сказано на титульній сторінці, про університетські вистави нічого не відомо” (Jenkins, op.cit., p.14).

15 Chute, *ibid*.

16 Те, що це – точна копія з давнішого видання, підтверджує сама докладність інформації, як вона подана на титульній сторінці: у 1603р. видавці змінили лише те, що слід було змінити – офіційний титул трупи. Відсутність реєстрації цього кварто ще нічого не означає: чимало елизаветинських видань, які дійшли до нас, з’явилися друком без такої реєстрації, – факт, вартий уваги. Натомість чимало зареєстрованих видань до нас не дійшли – як-от видання *Гамлета* 1602р.

17 “To those Gentlemen his Quandam acquaintance, that spend their wits in making plaies, R.G. wishes a better exercise, and wisdom to preuent his extremities. [...]

Wonder not (for thee wil I first begin) **thou famous gracer of Tragedians**, that *Greene*, who hath said with thee (like the fool in his heart) There is no God, shoulde now giue glorie vnto his greatness: for [...] his hande lyes heauie vpon me, he hath spoken vnto me with a voice of thunder, and I haue felt he is a God that can punish enemies. Why should thy excellent wit, his gift, be so blinded, that thou shouldst giue no glory to the giuer? Is it pestilent Machiuilian pollicy thou hath studied? [...] The brocher of this Diabolicall Atheisme [=Machiavelli] is dead, [...] this Apostata perished as ill as Iulian: and will thou my friend by his disciple? [...]

With **thee** I ioyne **young Iuvenall**, that byting Satyrists, that lastly with mee together writ a Comedie. Sweet boy, might I aduise thee, be aduisde, and get not many enemies by bitter words: [...] thou hast libertie to reprotoe all, and name none; for one being spoken to, all are offended; none being blamed no man is iniured. Stop shallow water still running, it will rage, or trade on a worm and it will turn: then blame not Schollers vexed with sharpe lines, it they reprotoe thy too much liberty of reprotoe.

And **thou** no lesse deseruing than the other two, **in some things rarer, in nothing inferior**; driuen (as myselfe) to extreme shifts, a little haue I to say to thee: [...] thou art vnworthy better hap, sith thou dependest on so meane a stay.

Base-minded men all three of you, if by my miserie you be not warnd: for vnto none of you (like me) sought those burres to cleaue: **those Puppets** (I meane) that spake from our mouths, **those Anticks** garnisht in our colours. Is it not strange, that I, to whom they all had been beholding: is it not like that you, to whome they all haue beene beholding, shall (were yee in that case as I am now) bee both at once of them forsaken?

Yea trust them not: for there is an vpstart Crow, beautified with our

II. Свіжий погляд на давні тексти

feathers, that with his *Tygers hart wrapt in a Players hyde*, supposes he is as well able to bombast out a blanke verse as the best of you: and beeing an absolute *Johannes factotum*, is in his own conceit that onely Shake-scene in a countrey. O that I might intreat your rare wits to be imploied in more profitable courses: and let those Apes imitate your past excellence, and neuer more acquaint them with your admired inuentions. [...] Whilst you may, seek you better Maisters: for it is pittie men of such rare wits, should be subiect to the pleasure of such rude grooms” (*Greenes Groats-worth of Witte*, 1592; “published at his dyeing request”).

18 *Never Too Late*, 1590: “Why Roscius, art thou proud with *Esops* crow, being pranked with the glorie of others feathers? Of thyself thou canst say nothing...”. Згадка про історичного “Росція”, який “був актором у Римі”, знаходимо в усіх текстах *Гамлета*, включно з *Трагедією братовбивства*, – з неї Гамлет починає демонструвати своє “божевілля”.

19 Г.Дженкінс на цю тему висловлюється коротко, хоча не дуже ясно: “Немає підстав ідентифікувати цю п'єсу як *Трагедія Дідони* Марло і Наша, в якій теж подана розповідь Енея Дідоні, але з якої не походить Шекспірова версія. Те, що Шекспір міг бути під впливом яскравого опису вбивства Пріама в *Дідоні* чи однієї-двох дрібних деталей, справи не міняє” (“There is no justification for identifying this [‘the play’] with Marlowe and Nashe’s *Tragedy of Dido*, which also gives “Aenae’s tale to Dido”, but from which Shakespeare’s version is not taken. This is still true even though Shakespeare may have been influenced by the prominence *Dido* gives to the slaying of Priam and by one or two particular details”: op.cit., p.477).

20 Основний текст перекладений з Q1; змістовні правки Фоліо (F, 1601/1602) та “доброго” кварто (Q2, 1604) подані курсивом, узяті в квадратні дужки і пронумеровані, з зазначенням відповідного тексту. Переклад зведений з варіантів Г. Кочура й Л. Гребінки.

21 Спростовую тут власне припущення, висловлене в коментарях до Шекспірових *Сонетів* (Львів: Літопис, 1998, с.333), що дана “рецензія” стосується вистави *Троїла й Кресіди*. Висувала я його, спираючись на загальноприйняте твердження шекспірознавців, що текст *Гамлета* з 1601 року – єдиний Шекспірів текст *Гамлета*. Так одні хибні висновки породжують інші.

22 Вочевидь це був Марло. Тільки смертю автора *Дідони* можна пояснити дивне (й інакше непоясненне) обігрування “вдовиці Дідони” у символічному контексті прощально-підсумкової Шекспірової *Бурі* (1611). Контекстом цим є вічнозелений острів високого і просвіщенного – магічного – Шекспірового мистецтва, яке сповідувало філософію (“sweet religion”: F/Q2) Любові.

Історична Дідона вдовицею не була, а згадується вона за межами чарівного острова, як колишня світла цариця “темного” й чужого Тунісу.

23 “The principall publicke”. Це та публіка, яка платила за багато дорожчий вступ до “приватних” театрів, отже публіка освічена. Ця ж публіка у публічних театрах вдвічі й втричі дорожче, ніж глядачі партеру, платила за вхід на дві галереї; половина цих доходів діставалася акторам. Маємо тут додаткову вказівку на якість (в тім і змістовність) драм, що їх ставила трупа “столичних трагіків”.

24 У період від приблизно 1572р. до 1589рр. таких театрів було два – Діти Королівської капели (грали в колишньому монастирі Блекфраєрз) та Діти св.Павла (грали в якійсь із прибудов собору св.Павла); обидва належали до категорії “приватних”. Блекфраєрз почав функціонувати в 1584р. під керівництвом Лілі, тож описана “новація” могла б стосуватися й цього року. Див. однак далі.

25 Пасторальні п'єси (втім, і Джона Лілі) пропагували філософію Любові, як і вся елизаветинська пасторальна (куртуазна) література; див., зокрема, поему Е.Спенсера, *Colin Clout Come Home Again* (1591, опубл. 1595).

У 1588-1590рр. вийшло сім Марпрелатових і кілька антимарпрелатівських памфлетів; двоє друкарів було заарештовано і страчено, однак чоловіка, котрого судили як Марпрелата, відпустили на волю, – видно, справжнього автора таки не знайшли. Паралельно з указом про закриття дитячих театрів в листопаді 1589р. з'явився й указ про цензурування п'єс перед постановкою самим главою церкви, архієпископом Кентерберійським. Архієпископ цензурував не лише п'єси: здавалося б, цілком аполітична поема Шекспіра у 1593р. теж перейшла через його руки. За словами канцлера, лорда Берклі, архієпископ розгорнув в Англії іспанську інквізицію. Див. також кінець цієї статті.

26 *Cor.* The best Actors in Christendome,
Either for Comedy, Tragedy, Historie, Pastorall,
Pastorall, Historicall, Historicall, Comicall,
Comicall historicall, Pastorall, Tragedy historicall:
Seneca cannot be too heauy, nor Plato too light:
For the law hath writ those are the onely men. (Q1)

Збереглося доволі тогочасних п'єс мішаного жанру (т. зв. *medleys*). Прикладом “історично-комічної” п'єси може бути прототип фальстафівської ділогії *Генріх IV – Славні перемоги Генріха V* (гралася в 1587р., видана анонімно в 1594р.); популярність їй, як вважається, забезпечив славний комедіант Тарлтон. *Дідона, цариця Карфагенська* підходить під жанр “пасторально-трагічно-історичний”.

27 *Ham.* And doe you heare? let not your Clowne speake
More then is set downe [...]
When, God knows, the warme Clowne cannot make a iest
Vnlesse by chance, as the blinde man catcheth a hare:
Maisters tell him of it. (Q1)

У цьому уривку пропущена характеристика Блазня – а разом і йому подібних, бо у всіх трьох текстах *Гамлета* вона подається у множині. Але з текстів F та Q2 випали певні деталі, серед них – наведене тут посилання на **конкретного** Блазня (якому далі у п'єсі призначена роль Гробокопа). Другий важливий висновок з цього уривка: не так Бог, як Шекспір у ті роки вже знав, як пишуться і виконуються ролі блазнів, бо сам писав п'єси з комічними елементами – наприклад, трагедію *Гамлет*. У *Трагедії братовбивства*, де Гробокопа немає, Блазнем служить придворний Фантазмо.

Третій важливий, хоча й доволі пантеличливий висновок: що драматург свідомо підриває репутацію комедіанта, котрий незабаром має вийти на сцену, – а заодно й трупи, яка грає його власний текст. Знайти правдиву мотивацію того, чому він критикує “рідного” актора, та ще й через третіх осіб, та ще й перед лондонською

II. Свіжий погляд на давні тексти

публікою – вельми цікаве завдання, але виходить за межі цієї розвідки.

28 Див., напр., статтю: George, David. Shakespeare and Pembroke's Men, in *Shakespeare Quarterly*, Autumn 1981, vol.32, No 36, pp.313-315.

29 Одна з причин, чому “поганий” *Гамлет* не був ані зареєстрований до друку, ані згаданий Франсісом Мерезом, богословом, у його переліку Шекспірових драм (1598): сучасний читач просто не бачить у цій п'єсі тих світоглядних проблем, які справді були проблемами для тогочасної інтелігенції та естаблішменту. З іншого боку, *Гамлет* переповнений критичним та публіцистичним матеріалом, якого ми теж не свідомі, але який дав підстави принцеві сказати про акторів:

Will you see the Players will bestowed,
I tell you they are the Chronicles
And briefe abstracts of the time,
After your death I can tell you,
You were better haue a bad Epiteteeth,
Then their ill report while you liue. (Q1):

“Їх треба прийняти якнайліпше, бо вони – стислий літопис та відбиток часу. Краще мати погану епітафію по смерті, аніж заробити кепський відгук від них за життя”.

30 На жаль, точні дати придворних вистав обидвох труп під час різдвяних святкувань, а чи реєстрації їх у провінційних містах мені здебільшого невідомі. В один і той самий день, 14 лютого 1591р., даттонівська трупа виступала при дворі, а трупа Лейнгема – у місті Саутгемптоні; 26 грудня того ж таки року якась із них давала придворну виставу. Схоже, що перед літом 1592р. одна з них дістала недовгочасне покровительство графа Пембрука, і саме для неї Шекспір переробив або написав перероблені пізніше *Приборкання непокірної, 3Генріха VI, Тита Андроніка*; з неї, мабуть, та зі “Слуг лорда Стрейнджа” постали “Слуги лорда камергера” в 1594р. Інша трупа “Слуг королеви” проіснувала, переважно мандруючи, до кінця правління Єлизавети.

31 “Слуги королеви” (невідомо тільки, котрі саме) зареєстровані в провінції і в 1590, і в 1591рр.; відомо, що в 1591р. одна з труп вирушила в мандри відразу після завершення різдвяних святкувань у лютому, або й раніше (прим. 30). Якби Q1 писалось ще пізніше, то причина мандрів взагалі була б інша – огульне закриття театрів, чума.

32 Пор. Шекспірів завершальний сонет Юнакового циклу, 126, написаний у той же час:

O Thou my louely Boy who in thy power,
Doest hould times fickle glasse, his fickle, hower:
Who hast by wayning growne, and therein shou'st,
Thy louers withering, as thy sweet selfe grow'st.

Юнак, чиє “солодке Я росте” з роками – Шекспірів Bonus Genius (Платонів Eros); див. мої коментарі до Шекспірових сонетів (Львів: Літопис, 1998).

33 Пор. прим. 12, 16. 26 липня 1602р. був зареєстрований до друку загублений нині текст, двійником якого слід, безумовно, вважати текст F. Реєстрація Q2 у

1604р. відсутня (як і Q1 в 1603р. чи будь-коли раніше). Від 1602р. офіційне право на видання *Гамлета* належало Робертсові, неофіційне право на видання Q1 – Лінгові та Транделлу. В 1604р. Робертс з Лінгом вочевидь узгодили між собою це право, об'єднавши зусилля для видання Q2, і той самий Робертс мусив нав'язати контакт з автором, аби дістати від нього “правдиву і досконалу копію” [27.3]. (Той-таки Робертс був видавцем Шекспірового *Венеційського купця* у 1598р. і ще двох п'єс з репертуару “Слуг лорда камергера” у 1600р.)

Звичайно вважається, що, продавши п'єсу театрові, автор втрачав право на неї і що рукописи п'єс переходили до видавців через театральних менеджерів, поминувши авторів. Однак є чимало друкованих п'єс, які свідчать про протилежне – а саме про авторську підготовку тексту до друку (формальний поділ на акти і сцени, дописування прологів, передмов, сцен). Текст F явно впорядковувався для друку автором: зокрема, він почав був поділяти його на сцени й акти, та невдовзі – вочевидь, захопившись, – облишив цю справу і так, “недоподілений”, віддав переписувачеві або безпосередньо у друк. Впорядкованість імен та дрібні змістовні й стилістичні правки безумовно належать Шекспірові; натомість впорядкована пунктуація та надмір великих літер – не характерна риса для його видань у кварталі.

Той факт, що Q2 взагалі не поділене на сцени й має інші ознаки “невпорядкованості”, потверджує сказане на його титульній сторінці, що це – “правдива і досконала копія” з **авторського оригіналу**; сам автор у 1604р. вніс сюди зміни (упущення і доповнення), які в цілому майже не змінили обсягу цього оригіналу порівняно з минулим його виданням: “enlarged to almost as much againe as it was [in 1602]” [27.3]). Тому і F, і Q2 (на відміну від Q1) однаково завеликі для сцени. Властивого йому “завеликого” обсягу текст F напевно набрав не в 1601-ому році – коли перероблений *Гамлет* вийшов на сцену, а якраз у 1602-ому – тоді, коли Шекспір **дописував і редагував його з думкою про читача**.

34 Видавався у 1570, 1572, 1576, 1582, 1583, 1601рр. Пишучи новий варіант *Гамлета* у 1601/1602р. Шекспір явно перечитував Бельфоре мовою оригіналу, тож міг знати про видання 1572р. і вважати його найпершим. Анонімний англійський переклад цієї повісті (зберігся у виданні 1608р.[28.3]) зроблений із видання Бельфоре 1582 року; обговорення його не входить у рамки цієї статті.

35 Бельфоре спирався на історію Амлета, описану Саксоном Граматиком в кінці XII ст. (*Danorum Regum heroumque Historiae*, Paris, 1514), але Шекспірові тексти не дають підстав вважати, що він був знайомий з цією історією у викладі Саксона Граматика.

36 Цей текст не є ані переказом, ані перекладом, ані переробкою відомих нам англійських версій, а цілком самостійною, драматургійно цілісною, хоча й психологічно слабкою п'єсою, що була написана для **придворного театру**. Саме з неї походить такий відомий нам (але невідомий Бельфоре і Саксонові Граматикові) “біографічний” момент, як навчання Гамлета в університеті – і саме у Віттенберзі; у ній Гамлет теж повчає акторів, хоча нічого для них не пише. Описана там історія гастрольної **німецької** трупи свідчить, що вона постала з колишньої університетської; мета їхнього “прибуття” – виступити на весіллі нового короля. Для цих акторів і писалася *Bestrafte Brudermord*.

II. Свіжий погляд на давні тексти

37 Q1: “**This seauen yeares** haue I noted it: the toe of the pesant, Comes so neere the heele of the courtier, That hee gawles his kibe”; F-1602: “by the Lord *Horatio*, **these three yeares** I haue taken note of it, [*the Age is growne so picked*], that the toe of the Pesant comes so neere the heeles of our Courtier, hee galls his Kibe”; Q2-1604: “By the Lord Horatio, **this three yeeres** I haue tooke note of it, the age is growne so picked, that the toe of the pesant coms so neere the heele of the Courtier he galls his kybe”.

“Наступання мужика на п'яти царедворцю” протягом “**останніх** [these] трьох років” – якнайвлучніша характеристика театральної (і не тільки) “війни” 1599-1601pp., що, за своєю суттю, була черговим наступом вульгарного й агресивного матеріалізму на “Геракла з його ношею” – небесною сферою людських ідеалів; полем цієї війни завжди були і є література й мистецтво.

23 травня 1592р. у “Розі” гралася вистава під назвою *Кожум'яка данський* (*The Tanner of Denmark*), – пор. розмову Гробокопа про “шкуру” кожум'яки, яка не розкладається ще “цілих вісім років, а то й дев'ять” по його смерті, – на відміну від інших, які, бува, гниють ще за життя. За відомими даними, *Кожум'яка* був старою п'єсою і, мабуть, неодноразово поновлювався на сцені (Jenkins, op.cit., p.385). У “цілих вісім, а то й дев'ять років”кладаються тих “сім років”, протягом яких Гамлет спостерігає “натиск мужика на царедворця”.

38 In stead thereof scoffing Scurrilitie,
And scornful Follie with Contempt is crept,
Rolling in rymes of shameles ribaudrie
Without regard, or due Decorum kept,
Each idle wit at will presumes to make
And doth the Learneds taske upon him take.

But that same gentle Spirit, from whose pen
Large streames of honnie and sweete Nectar flowe,
Scorning the boldness of such base-borne men,
Which dare their follies forth so rashly throw;
Doth rather choose to sit in idle Cell,
Than so himself to mockery to sell.

Edmund Spencer, *The Tears of the Muses* (zareєстр. в грудні 1590; опубл. 1591 [8.3]).

39 Robin Goodfellow, *Tarltons Newes out of Purgatorie* (zareєстр. 26 червня 1590 [7.3]). Своєрідним продовженням цієї книжки є *Кентерберійський швець* (*The Cobler of Caunterburie*, 1590), з передмовами і Шевця, і Робіна Доброго Хлопця. Побудована за ще складнішим принципом, ніж Чосерові *Кентерберійські оповідання*, ця блискуча розважальна проза є фактично підбором текстів, що пародіюють стилі кількох тогочасних авторів, подаючи водночас їхні шаржовані портрети у жахливих графоманських віршах. З “портретів”, змісту та стилістики окремих оповідань проглядають Наш, Грін, Лілі, Чарльз Честер (так званий “таверняний Зоїл”) та автор комедії *Казка старої баби* (*The Old Wiues Tale*), що вийшла в 1595р. з іменем Джоржа Піла – правдоподібно, вже по його смерті (див. далі). Ще один персонаж-“оповідач” – якийсь немолодий учений і літератор з Оксфорда або Кембріджа. На те, що це книжка пародій (в тім на Гріна й Лілі), Кентерберійський Швець (трояко злитий в одній особі як Кристофер Марло, автор і пародійований Грін) виразно натякає сам.

40 Цього Робіна (що представляє себе сином Короля фей Оберона) знаходимо

також як автора й героя ще одного прозового гумористичного твору з піснями, близького за стилем і структурою до *Тарлтонових новин* – *Robin Good-Fellow, His Mad Pranks, and merry Iests, Full of honest Mirth, and is a fit Medicine for Melancholy* (1628), і – разом з його батьком, Королем фей, – у Шекспіровому *Сні літньої ночі*.

Побутування слова “jig” у елизаветинській художній та публіцистичній літературі варте ретельного дослідження (так само як усіх “борід” і “лисин”, “шкур” та інших “оболонок”; див. прим. 37 і далі). Для нас зараз складає інтерес те, що:

1) “жиги” і взагалі народні (примітивні) танці стабільно пов'язуються у ній з Кемпом; 2) “жигою” називалися й пісеньки з танцювальним ритмом (напр., “Доронова жига” у Гріновому *Менафоні*), які входили і до п'єс; 3) у Гріновій п'єсі *Шотландська історія Якова IV* (*The Scottish Historie of Iames the fourth [...] Entermixed with a pleasant Comedie, presented by Oboram King of Fayeries*), Король фей Оберон разом зі своїми “Антиками-Anticks” “презентує” свої “жиги-gigs” як танці на могилі та пантоміми, а “багато кращі жиги” йому презентує – у вигляді сцен цієї доволі дешевої моралізаторської п'єси – його антагоніст Боган.

Оберон танцює зі своїми “Антиками” і в чудово скомпонованій трагедії *Імперія Хомі, або Хтима королева* (*Lusts Dominion, or the Lascivious Queen*), що збереглася у виданні 1657р. “as written by Cristofer Marloe” (цього твору чомусь не вводять до канону Марло).

Отже, у тогочасному театральному контексті синонімом до “jig-maker” (танцюрист і співак, розважальник) був “Король фей, разом з його Антиками” – звісно, не виконавець у цій ролі, а автор, що ввів цього персонажа в елизаветинську драматургію. Запозичений він із французького куртуазного роману XIII ст., *Хуан із Бордо* (пор. наст. прим.41).

Щодо “норвічської жиги” Вільяма Кемпа у 1600р. (текст мені недоступний), то ця книжка, з усього судячи, була відповіддю на останній памфлет Томаса Наша, *Пісний харч* (*Lenten Stufte*, 1599), героєм якого є Король Копчений Оселедець, родом з Норвіча (“red herring” – символ збивання зі сліду). Наш посвячує свою фантастику певному “Всюдисущому Королю тютюнолюбів й унікальному меценатові дудки і бубна (як його терплячий помічник у лівреї може засвідчити) [King of the Tobacconists hic & vbique, and a singular Mecoenas to the Pipe and the Tabour (as his patient liuery attendant can witnesse)], Lusty Humfrey” – що “перекладається” як “William Humfrey”. Пор. посвяту видавця Шекспірових сонетів “To Mr.W.H.”, об яку шекспіристи обламали сотні списів. Відлуння обох цих творів – тобто, подібні алюзії (втім, і до “W.H.”), – можна знайти ще в одній книзі фантастичних подорожей Томаса Коріата (1611), зокрема у віршах-посвятах та в “Характеристиці Автора” пера Бена Джонсона.

41 “Whitson monday last”; саме в це свято Трійці гралася *Казка старої баби* (пор. прим. 39); тут фігурують дух певного фокусника Джека, якого ніяк не можуть поховати, та лицар-чванько з двосічним мечем, Huanebango Polimackeroeplacidus (“Хуанбанго різнороборозважальний”: своєрідна комбінація “Johannes factotum” та “jig-maker”; див. також прим. вище).

42 *Colin Clouts Come Home Again*. Поема ця писалася вже в Ірландії й була надрукована аж у 1595р., але посвята Волтерові Ралею підписана Спенсером у грудні 1591р., тож цілком імовірно, що вже в 1592р. ця річ ходила по руках серед

II. Свіжий погляд на давні тексти

лондонської інтелігенції.

43 Більшість цих творів читалися не в їх друкованих виданнях, а у списках. Творчість сера Філіпа Сіднея, наприклад, була добре знайома його шанувальникам, хоча перша публікація його тексту з'явилася через п'ять років по його смерті (див. кінець статті). Подібну долю мали й 18 Шекспірових драм, що уперше вийшли друком в посмертному Фоліо 1623р.; інші його драми з'явилися у Фоліо як поширені й досконаліші варіанти анонімних п'єс, опублікованих у 1590-х і 1610-х роках. Шекспір мав дві різні публіки – глядацьку і читацьку, тож працював на них по-різному.

44 *Aetion* походить, мабуть, від гр. *aitia*, “причина”, лат. *aetiologia*, “дошукування причин”, й означає “шукач причин” (моральний філософ або/і лікар-діагностик).

45 Пор. Грінове, про акторів: “those Puppets... that spake from our mouths” (*Послання до знайомих*). У реаліях аркадійського пасторального світу самі поети-пастухи не “звучали” – звучали їхні свирілі чи ріжки-pipes, коли вони складали пісні; неписанні вірші вони “розвішували на деревах” – щоб ті росли разом з ними і так довго, як вони. Твори, які “звучали”, були й “минуші, наче звук” (*Ромео й Джульєтта*) – пісні, балади і драматургія.

46 There be fellows that I haue seene play,
And heard others commend them, and that highly too,
That hauing neither the gate of Christian, Pagan,
Nor Turke, haue so strutted and bellowed,
That you would a thought, some of Natures journeymen
Had made men, and not made them well,
They imitated humanitie, so abhominable.

Пор. тут же:

I'de rather heare a towne bull bellow,
Then such a fellow **speake my lines**. (Q1)

47 “or Norman” (F), “nor man” (Q2). Алогічність появи “нормана” поруч із “християнином чи поганином” підказує, що варіант “or Norman”, мабуть, ввів редактор Фоліо-1623, або редактор-переписувач тексту у 1602р.: так він міг “поправити” Шекспірове “nor man”, внесені ним у новий варіант *Гамлета*. “Norman” як уродженець Нормандії теж не творить логічного ряду.

48 “**Pagan**: a heathen; one who is not a Christian, Jew or Mohammedan” “**Turk**: (obs.) a Mohammedan” (*Chamber's Twentieth Century Dictionary*. Revised Edition, Bombay: Allied Publishers, 1964).

49 Точна дата підписання контракту невідома; відомо лише, що Аллен приєднався до “Слуг лорда адмірала” взимку 1589/90р., а в грудні 1590р. обидві трупи вже грали у тандемі під його началом. “Театр” і “Куртина”, згідно з договором, ділили прибутки від вистав. Можна здогадуватися, що обидві трупи Аллена грали саме в цих театрах, один з яких у 1588р. напевно ще був резиденцією “Слуг королеви”.

50 Аллен поновив вистави цієї п'єси в 1594р.

Знов маємо загадку мотивації автора Q1: адже, під художнім оглядом,

поданої тут соковитої критики трагиків, які рубають повітря руками, шматують пристрасті на ганчір'я, перевершуючи Термаганта та переіроджуючи Ірода (персонажів мораліте), було б цілком достатньо для уроку, що його драматург дає своїм, а заодно й усім акторам. Однак див. далі.

51 Об'ємний, хоч подекуди упереджений підбір цитат із Грінових та Нашевих творів – випадів проти “певних осіб” з певними однаковими рисами у їх характеристиці – подається у книзі: Sams, Eric. *The Real Shakespeare. Retrieving the Early Years, 1564-1594*, New Haven and London: Yale University Press, 1995.

52 Пор.: *Ham.* O the king doth wake to night, & takes his rowse,
Keepe wassel, and the swaggering vp-spring reeles,
And as he dreames [F: dreines], his draughts of renish downe,
The kettle, drumme, and trumpet, thus bray out,
The triumphes of his pledge.
Hor. Is it a custome here?
Ham. I mary i'st and though I am
Natiue here, and to the maner borne,
It is a custome, more honourd in the breach,
Then in the obseruance. (Q1)

Пірс без гроша: “For fashion sake some [Danes] will put their children to schoole, but they set them not to it till they are fourteene yeere old: so that you shall see a great boy with a beard learne his ABC, and sit weeping vnder the rod, when he is thirty yeeres olde”, – пор. “бородатого” Гамлета, який ще вчиться у Віттенберзі (див. сцену прибуття акторів у прим. 23; також прим.68, 87 та 108, “their beardes”).

53 Пор.: *Ham.* Nay, I haue heard of your paintings too,
God hath giuen you one face,
And you make your selues another.

Ham. ...now go to my Ladies chamber, and bid her paint her selfe an inch thicke, to this she must come Yoricke. (Q1)

В одному з наступних опусів Наша, *Пострахи ночі (The Terrors of the Night, 1593)*, знаходимо образ викопаного з землі черепа, якого нещадно лопатять усі, кому не лінь (Роберта Гріна, див. прим.90).

54 Пор. прим. 91.

55 Розкаюючись перед смертю в своїх гріхах, Грін зрікався Марло, як зухвалого атеїста. Про атеїзм Марло Грін начебто знав з його власних слів, а ми знаємо насамперед з цього Грінового *Послання*, яке стало підставою для сильних світу цього через півроку облаштувати арешт Марло, відпустити його під заклад і вбити. Назвавши Грінів памфлет “брехливим”, Наш тим самим мимоволі опинявся на боці Марло. Тому він, своїм обтічним методом, поквапився зректись будь-якої причетності до Марло з його атеїзмом, написавши, на доказ лояльності, *Плач Христа над Єрусалимом (1593)*. Наступного року хвиля анонімних публікацій викинула й стовідсотково “язичницьку” *Дідону*, підписану іменами Марло і **Наша**.

56 Користуюся тут порівняльною таблицею, складеною Еріком Самсом: Sams, op.cit., pp.80-81.

II. Свіжий погляд на давні тексти

57 Пор. набір означень у пп.2 і 7 із описом п'єси Гріна *Шотландська історія Якова IV* (прим. 40).

58 Preface to Greene's *Menaphon*, книжка зареєстрована 23 серпня 1589р.

59 Перший з них, "Театр", був зведений 1576 року, три інші – "Роза", "Куртина" і театр у Ньюінгтон Баттс, з'явилися буквально за пару років перед написанням цього тексту.

60 "Слуги королеви" тоді саме пішли "в мандри", і десь тоді, в 1589р., Грін удвічі дорожче перепродав цій трупі *Несамовитого Орlando*, написаного для "Слуг королеви" (прим.90); роль Орlando виконував Аллен. Ставши раз слугою лорда Адмірала, Аллен уже не виходив з-під його покровительства, дарма що грав з різними трупами, – він ("Цезар") міг це практикувати й раніше.

61 Однією з цих п'єс міг бути *Фауст*. Друкований варіант А *Фауста* ("як його грали Слуги лорда адмірала") з'явився разом з Q2 *Гамлета* у 1604р., після смерті архієпископа Вітгіфта; варіант Б – у рік смерті Шекспіра (1616); обидві титульні сторінки подають як автора Кристофера Марло.

Асоціації з *Фаустом* можна знайти вже у *Передмові* Наша (прим.108). Ця п'єса мала б існувати у репертуарі "Слуг Адмірала" від зими 1588/1589р., про що свідчить реєстрація до друку однойменної балади "за дозволом єпископа Лондонського" (28 лютого 1589р.). Такі балади зазвичай з'являлися одночасно з постановкою п'єси.

62 "I am not ignorant how eloquent our gowned age is growen of late; so that euerie moecheanicall mate abhorres the english he was borne too, and plucks with a solemne periphrasis, his *vt vales* from the inkhorne: which I impute not so much to the perfection of arts, as to the seruile imitation of **vainglorious tragoedians**, who contend not so seriouslie to excell in action, as to embowell the clowdes in a speach of comparison [...]. But herein I cannot so fully bequeath them to follie, as **their idiote art-masters**, that intrude theselues to our eares as the alcumists of eloquence; who (mouted on the stage of arrogance) **think to outbraue better pens with the swelling bumbast of a bragging blanke verse**. [...] Mongst this kinde of men that repose eternitie in the mouth of a player, I can but ingrosse some deepe read Grammarians, who hauing no more learning in their scull, than will serue to take vp a commoditie; nor Art in their brain, than was nourished in a seruing mans idlenesse, will take vpon them to be the ironically censors of all, when God and Poetrie doth know, they are the simplest of all. To leaue these to the mercie of their mother tongue, that feed on nought but the crummes that fal from the translators trencher, I come (sweet friend) to thy *Arcadian Menaphon*; whose attire though not so statelie, yet comelie, dooth entitle thee aboue all other, to that *temperatum dicendi genus*, which *Tullie* in his *Orator* tearmeth true eloquence" (Nashe, Preface to Greene's *Menaphon*, 1589).

63 Див. прим.18.

64 Пор. прим. 62, кінець цитати ("sweet friend"), і початок цитати "Sundrie other

sweete Gentlemen I know...”, вище. Цікаво, що того ж року прилюдно відмовився писати для публічної сцени Томас Лодж (поема *Scillas Metamorphoses*, 1589).

65 Крім ролей Тамерлана й Варавви, Аллен (нар. 1566р.) відомий як “старий Ієронімо” (*Іспанська трагедія*, бл.1589). Пор. Q1, де “шматування пристрасті” пов’язується, крім “не-турка”, ще й з “дебелим кепом у перуці”: “O it offends mee to the soule, to heare a rebustious periwig fellow, To teare a passion in totters, into very ragges...”. Аллен поновив *Іспанську трагедію* на сцені спочатку у 1592, а вдруге – якраз у 1601р., коли писався другий варіант *Гамлета*, і, на відміну від “турка”, “дебелий кеп у перуці” з тексту не випав. Водночас чергове видання *Іспанської трагедії* 1602р. вийшло з деякими анонімними доповненнями, в котрих тільки засліпленість гіпотезою про виключне авторство Кіда (помер у 1594р.) не дозволяє шекспірознавцям добачити руку Шекспіра.

66 “[The due commendation of Ned Allen.] Not Roscius nor AEsope those Tragedians admyred before Christ was borne, could euer performe more in action, than famous Ned Allen. I must accuse our Poets of sloth and partialitie, that they will not boast in large impressions what worthie men (aboue all Nations) *England* affoord. [...] if I euer write any thing in Latine, (as I hope one day I shall) not a man of any desert heere amongst vs, but I will haue vp. Tarlton, Ned Allen, Knell, Bentley, shall be made knowen to *Fraunce*, *Spayne*, and *Italie*: and not a part that they surmounted in, more than other, but I will there note and set downe, with the manner of their habites and attyre” (*Pierce Penniless*, 1592).

67 Див: Sams, op.cit., pp.65-67. *Тамерлан* уперше вийшов на сцену у 1587р., а в друк – у 1590р. Всі видання цієї популярної п’єси були анонімними, однак за *Тамерланом* назавжди закріпилося ім’я Марло.

68 Обидва образи базовані на міфі про народження богині мудрості Афін з голови батька Зевса. Кожен твір автора-батька був його спадкоємцем – heir–hair. “Мудрі” heirs–hairs росли на голові; в “дурного” автора ця голова була “лисою” (череп), зате “росла” його “борода”. Згодом серед “творів-дітей” англійські автори почали розрізняти “синів” (автентичних спадкоємців, призначених для продовження роду у вічність) і “дочок” (творів, що були даниною часові).

69 *Прощання з глупістю* було зареєстроване до друку в 1587р., але перше видання не збереглося. Передмову свою Грін явно писав до другого видання, що видно з порівняльного аналізу цього і попередніх його текстів.

70 “scabd Iades”: парафраза лат. “*animal scabiosum*, that is, a liuing creature that is troubled with the itch” (*The Return from Parnassus*, 1600) – ходове означення для “звичайного ученого” (не дворянського походження, “a meere Scholler”), якого постійно свербить щось писати. Об’єкти Грінових нападок особливо мучаться такою сверблячкою [they are like to dye of the fazion]. Розширену характеристику “письменницької сверблячки” дав двома роками раніше Наш “митцям-ідіотам”, “яких аж розпирає від штучно щепленої корововбивчої ідеї, котра напуває їхню уяву більш ніж хмільною рішучістю на ходу вигадати що завгодно, аби лиш дати вихід своєму чоловічому “я”, вивільнюючи отак їхні холеричні загамованості у простору велемовність барабанного десятистопника” (Передмова до *Менафона*, 1589).

II. Свіжий погляд на давні тексти

Початок цієї цитати (“Others will flout... and say tis scurvie”) справляє враження живої розмови, хоча, як видно з зацитованих вище нарікань того ж Гріна, “читання”, “говоріння” і “висміювання” могло не менш успішно проходити в літературно-сценічному діалозі. Якщо й був хтось, хто особисто прискіпувався до Грінових текстів, то це був Едвард Аллен: крім оригінального друкованого, зберігся й сценічний варіант Грінового *Несамовитого Орlando*, з численними виправленнями Алленовою рукою.

Щодо писань, нібито “висмоктаних з балад”, див. вище, прим.61. На 1591 рік вже існували балади про Фауста, Тамерлана та Мальтійського єврея, а в 1594 та 1596рр. з'явилися, відповідно, балади про Тита Андроніка та Ромео й Джульетту. Балада про Тита Андроніка була зареєстрована разом з п'єсою, про Ромео й Джульетту – за рік до публікації п'єси.

71 В історії елізаветинської та яacobинської літератури маємо доволі випадків приписування авторства реальним людям незнатного походження, які не мали жодного відношення до книгописання, тож ім'я якогось “Батілія” на книжці “профанної поезії” нікого не вводило в оману, але Грін знаходить вірші (чи рядки) з цієї книжки в публікаціях (вочевидь анонімних) того самого автора, який “висмоктує свої твори з балад” – тобто драматурга, “батька інтерлюдій”.

72 Що дозволяє датувати *Красуню Ем* 1591 роком (опублікована без автора і дати). До речі, Ем – дочка мельника, в яку закохався Вільям Завойовник; невідомо тільки, чи млин її батька – з вітряком.

73 Чи не тому через рік, звертаючись у *Посланні* до його “колишніх знайомих”, Грін звертається спочатку до трьох (всі три легко піддаються ідентифікації – “атеїст-макіавеліст” Марло, “юний Ювенал” Наш, і “нерозбірливий у засобах” Піл), потім ще до невстановлених двох і, врешті, до “всіх інших новаків”, але **не** звертається до Shake-scene'a як до “свого **колишнього** знайомого”? І чи не тому, звертаючись до “юного Ювенала”, різко – як і в *Прощанні з глупістю* – переходить від звичної колись множини до однини (“...кпити з усіх, не називаючи нікого, і хоч **до одного говорилося**, ображаються всі”)? Хоча до 1591р. у Наше-Грінових нападках **завжди** говорилося щонайменше про двох: “два безбожних поети-джентльмени” (Грін, 1588); Кід-перекладач, так само неграмотний, як і “деякі інші” перекладачі-“провінціали, що не розрізняють артиклів” (Наш, 1589).

74 Тільки співпрацею Шекспіра й Марло можна пояснити алюзії Гріна до “Ворони”, що “красується не в своєму пір'ї”, до “двох поетів-безбожників”, анонімність *Тамерлана* у його виданнях, як також надто виразні “шекспірівські впливи” у ряді інших творів, опублікованих під іменем Марло по його смерті або приписаних йому пізнішими дослідниками (з цих “впливів” деякі дослідники й виводять гіпотезу, що Марло був Шекспіром). Причин для видавання певних творів під іменами уже покійних авторів або взагалі далеких від літератури осіб було достатньо, і подібних випадків було немало (про один із них і свідчить Грін, говорячи про “Батілія”; прим. 71). Звісно, “відслідкувати” руку Шекспіра у його ранніх текстах нелегко, бо нам відомі лише його зрілі твори; однак раз для Гріна його стиль був “знайомий”, то завдання це не є нездійсненним.

75 У тій самій Передмові до *Менафона*: Кідові вочевидь адресувалася, серед інших, ремарка про “підсобних робітників” [moechanicall mates], що додають і своє “ut vale” до писаних для Аллена “гримкотливих” текстів. В іншому місці, поруч із згадкою про *Гамлета*, ім'я Кіда (kid, “козеня”), сина переписувача (Noverint), обігрується відкрито, – звідси шекспірознавці почерпнули переконання, що Кід – автор *Пра-Гамлета* і близької до нього *Іспанської трагедії*.

76 Пор. у цитаті з наступної версії *Гамлета*, прим. 97-98.

77 Пор. “**absolute** *Johannum factotum*”, про Shake-scene'a (*Послання до знайомих*). Пор. також Шекспірове “an absolute knave” (про Гробокопа) у F/Q2 – на місці “an excellent fellow” з Q1.

78 Schoenbaum S. *William Shakespeare: A Compact Documented Life*. Revised edition, New York, 1987, p.151. Насправді перефразовані назви цих двох мораліте почерпнуто з п'єси *Томас Мор*, яка збереглася в недатованому анонімному рукописі і частину якої приписують перу Шекспіра (Sams, op. cit., p.167). Текст одного з мораліте грається тут-таки, в п'єсі, мандрівною трупю з чотирьох дорослих акторів і одного хлопця, – ось і “дані” про колишнє мандрування нашого Актора “з пожитком на карку”. Отже, *Томас Мор* виник перед 1592 роком, а не в 1593, 1595 чи 1600-1603, як припускають дослідники. На рукописі збереглися помітки цензора – цікаво, чиї саме. Цікаво теж, кому палеографи приписують ту частину тексту, де грається вставна п'єса, – бо текст *Томаса Мора* писаний кількома різними почерками, в тому числі, і фахового переписувача. Варто взяти до уваги і згадку Гріна про те, що його ворог користується послугами “приходських писарів”, аби приховати власну неграмотність.

79 “...for unto none of you (like me) sought these burre to cleave: **those Puppets (I meane)** that spake from our mouths, those Anticks garnished in our colours...” (*Послання до знайомих*).

Можна справді сказати, що актори в розмові з Гамлетом поводяться як маріонетки – коли забути, що стоять вони перед принцем:

Players What speech my good lord?
players Yes my Lord.
players Yes very easily my good Lord.
players My Lorde, wee haue indifferently reformed that among vs.
players I warrant you my Lord.
players We will my Lord.

80 У Гріновому автобіографічному епізоді, що писався влітку 1592р., режисерська діяльність Актора віднесена у невизначене минуле: “I...for seven years' space **was** absolute Interpreter to the puppets”. Однак зіставлення цієї фрази з її реальним джерелом – останнім друкованим текстом *Гамлета* – красномовно свідчить, що 1) цей текст *Гамлета* з'явився перед 1592р.; 2) що влітку 1592р. Актор уже не був “достеменним тлумачем для **цих його** ляльок” – “**the puppets**”: див. далі, зокрема прим. 85.

81 Грін помер 3 вересня, а Нашів *Пірс*, після цензури, був зданий до друку 8

II. Свіжий погляд на давні тексти

серпня 1592р. Дата реєстрації *Дивної новини* мені невідома, але посилання у ній на смерть Гріна дозволяють її відповідно й датувати.

82 Грін про Shake-scene'a: "*his Tygers hart wrapt vp in a Players hyde*" (див. повний текст у прим. 17). "Шкура Лицедія" – це водночас оболонка-сховок [hide] для Я-"серця" будь-якого автора-драматурга. Тема різного типу "шкір", у які "загортаються" авторські серця, душі й думки, постійно обігрується в елізаветинській літературі – в *Гамлеті* теж (сцена на кладовищі).

83 "The twelue labours of Hercules haue I terribly thundered on the Stage, and plaid three Scenes of the Deuill in the High way to heauen".

84 George, David, op.cit., p.314, n.25.

85 Що підтверджується виникненням трупи графа Пембрука перед літом 1592р. і згадкою про "Слуг королеви" на чолі з одним братом Даттоном у вересні цього ж року. Додатковою вказівкою служить минулий час, ужитий Гріном влітку 1592р. на позначення діяльності гамлетівської трупи акторів – "**the** puppets" (прим. 80).

86 "Profane devices" – фраза із скарги лондонського магістрату до Таємної ради на лондонські театри, поданої в лютому 1592 року. Такі профанації, скаржився магістрат, негативно впливають на мораль робочої молоді, – що й підтвердила смута цієї робочої молоді наступного травня. У червні театри було надовго закрито.

Як уже говорилося, від лютого по червень того року "Слуги лорда Стрейнджа" грали Першу частину *Генріха VI*, що з'явилась у посмертному Шекспірівському Фоліо. Той самий **король**, Генріх VI, виступає у *Другій частині Семи Смертних Гріхів*: усі "три сцени Диявола" показує й коментує для нього поет Лідгейт, див. далі.

87 Гамлет Q1, як пригадуємо, уже "бородатий", дарма що за обчисленням нами віком (у цьому тексті не вказаним) мав би мати 19 років. Знову-таки, описаний Гріном "його" Актор уже немолодий, та й "Роберто" звертається до нього як до старшого за себе (у 1592р. Грінові було 34 роки). Бербеджеві виповнилося 19 років у 1586р. (пор. кінець статті).

88 Асоціація голосу жінки з голосом режисера (чи навіть актора-Хору) є більш ніж дивною, і могла б пояснюватися загальною схильністю Наша до "крутих" порівнянь. А однак це ім'я, Mistress Minx, зустрічається у варіанті Б *Фауста*, з його **однією** сценою Семи Смертних Гріхів. Представляє цю сцену ніхто інший як Диявол (Люцифер), а роль коментатора виконує сам Фауст; він же дає команду дудареві-ріпер її завершити. Останнім Гріхом, який виходить під супровід дудки, і є Mistress Minx, втілення **Хоті**, що у Нашевому *Пірсі без гроша* раптом стає **Гординою**. Це Нашеве специфічно авторизоване запозичення з *Фауста*, ще й у пов'язанні з голосом *Гамлетового* "тлумача для ляльок", пропонує не тільки датувати варіант Б *Фауста* (або його першу публікацію) початком 1592р., але й добачати пов'язаність *Фауста* із "самозакоханим" автором *Гамлета* ("знайомий стиль"). Того року вийшов переклад німецькомовного прозового джерела цієї англійської драми, т.зв. *Faustbuch*.

Показово, що в 1596р., з подачі Томаса Лоджа неприємний голос – тим разом “мов у торговки устрицями” – має Дух Гамлетового батька, який “жалібно” кричить: “Гамлете, відімсти!” (в тексті *Гамлета* такого заклику нема). “Торговку устрицями” знаходимо у тій же фаустівській сцені Семи Гріхів, де вона – “мама” Заздрості. Як бачимо, для вух Шекспірових недоброзичливців в його драматургійному голосі явно не було “нічого приємного”.

89 These whelpes of the first lytter of Gentilitie, these Exhalations, drawn vp to the heauen of Honour, from the dunghill of abiect fortune, haue long been on horsebacke to come riding to your Diuelship: but I know not how lyke Saint George they are alwaies mounted, but neuer moue. Here they out-face Towne and Countrey, and doo nothing but bandie factions with their betters. [...] Much better is it for those golden Pennes **to raise such vngratefull Peasants from the Dung-hill of Obscuritie, and make them equal in fame to the Worthies of olde;** when their doating selfe loue shall challenge it of dutie, and not onely giue them nothing themselues, but impouerish liberalite in others. (*Pierce Penniless*, 1592).

Pop. Q1: Ham. Why **what a dunghill idiote slaue am I?**

Why these Players here draw water from eyes:

For Hecuba, why what is Hecuba to him, or he to Hecuba?

i F/Q2: Ham. Oh **what a Rogue and Pesant slaue am I?** [...]

Is it not monstrous that this Player heere,

But in a Fixion, in a dreame of Passion,

Could force his soule so to his whole conceit,

That from her working, all his visage warm'd;

Teares in his eyes, distraction in's Aspect,

A broken voyce, and his whole Function suiting

With Formes, to his Conceit? And all for nothing?

For *Hecuba*?

What's *Hecuba* to him, or he to *Hecuba*,

That he should weepe for her?

90 Один із пізніше надрукованих памфлетів з'ясовує одну з причин зневаги до нього акторів – нею були Грінова нечесність і двоєдушся (див. прим.60). Ім'я королівського радника у Q1, *Corambis*, й означає “двоєдушний”. Проте навряд чи альяція до ролі Цезаря, яку Корамбіс грав в університеті, вказувала на Гріна. Шекспірова майстерність дозволяла йому вписувати в образ одного персонажа характерні риси різних осіб, і навпаки: він списував з життя не так цілісні характери, як характерні – і через те впізнавані – ситуації. Грінів посмертний опус не дарма викликав цілу зливу публікацій, що продовжила “війну текстів”, розпочату Гріном і продовжену Нашем у 1587-1588р.

91 *Сон добросердого (Kind-Harts Dreame)*; книжка ця вийшла без реєстрації (тобто, поза цензурою – ?), але з передмови Четтла зрозуміло, що писалася вона за місяць до Різдва 1592р. – тобто, за місяць до того, як відкрилися театри: “близько трьох місяців тому [3 вересня] помер м-р Грін...”.

92 Цю фразу Четтл вважав дуже важливою, бо в процесі друкування виправив помилку, яка вкралася в кілька примірників: “*fatious grace in writing*”, – аби, не дай Бог, хтось не прочитав “*fatious*” як “*fatuous*” – “дебільний”. Ради цього довелося в

II. Свіжий погляд на давні тексти

рядку переправити “which” на “that”.

93 Його рятували тим, що вислали за кордон, в англійську колонію в Нідерландах, куди за ним потягся його сексот й обернув справу так, що Марло довелося відіслати назад до Англії, де він переховувався у племінника колишнього міністра зовнішніх справ, Томаса Волсінгема. В травні 1593р. у Лондоні були спровоковані і відповідно облаштовані обшуки помешкань драматургів, арешти і допити (Томас Кід), в результаті яких арештували Марло. Убивство його перешкодило “виявити імена певних високопоставлених осіб” (фраза з доносу його сексота) – правдоподібно, із “школи атеїстів сера Волтера Ралея” (див. далі, прим. 99), а нитки обставин убивства ведуть у найближче оточення королеви.

94 Пор.: “Shake-scene” і “...прогримів на сцені всі дванадцять подвигів Геракла”.

95 “Тигрина жорстокість” автора *Другої частини Семи Смертних Гріхів* може бути проілюстрована хоч би тим, що він виводить на сцену Ітіса, сина Терей і Прогни, якого мати убиває і подає його голову на стіл чоловікові. Такі ж жорстокі й “профанні прийоми” маємо в *Титові Андроникові* та його предтечі, *Тит і Веспасіан*, який грався весною 1592р. “Жорстоких” трагедій на 1592 рік було таки немало, – серед них і ті, про яких сьогодні відомо, що їх писали Марло і Кід.

96 Див. Передмову Наша до *Менафону*, 1589.

97 Ця фраза – “if the rest of my fortunes turne Turke with me” – явно не стосується сценічного Гамлета.

98 Остання фраза теж показує, що весь діалог між Гамлетом і Гораціо актуалізований у життєвих реаліях: справді, Гамлет “міг би і в риму сказати”, – адже їх ніхто не чує: крім публіки.

Абсурдні коментарі до “лісу пір'я” (на голові в акторів) та “prouinciall Roses” на черевиках (акторів), намагаються переконати нас, нібито актори поза сценою носили якийсь спеціальний одяг чи взуття. На тему “провансальських троянд” написано немало, але все те не має ніякого відношення до “черевиків” – крім обертання Шекспірових “Троянд” (героїв, що були символами шляхетства і краси) в “розетки” на “стоптаних у провінції черевиках”: у цей спосіб суперники пера пересмикували, вульгаризували й висміювали і самого автора, і пропаговані ним високі ідеали (пригадаймо: “Вже сім / три роки, як я спостерігаю: мужик наступає на п'яти царедворцеві, та все на мозолі”; “Геракл з його ношею”).

99 Волтер Ралей, благодійник Спенсера, дістав у нього імення “пастуха Океану” серед тих поетів, які сповідували “солодку” – але в очах церковного естаблішменту “профанну” – релігію Любові (*Colin Clout Comes Home Again*). Ралей був автором поеми *Океаном до Цинтії* (“Місяця”, – символ королеви Єлизавети і взагалі жіночого начала): “океан”, з його керованими Місяцем припливами й відпливами, мислився ренесансцями як “океан Любові” (пор. Шекспірів Сонет 58). Щойно посівши трон, Яків I взяв під свою руку всі акторські трупи та цензуру п'єс, посадив у тюрму Нортумберленда з Ралеєм (де той пробув до самої страти у 1618р.) і замовив новий переклад Біблії.

100 Одна з цих вісімнадцяти, *Комедія помилок*, була новою п'єсою, яку в грудні 1594р. грали новостворені “Слуги лорда камергера”. Влітку того року вийшла друга – й остання опублікована – поема Шекспіра, *Лукреція*. Ще одна його поема зринула аж у 1609р., разом із Сонетами та *Троїлом і Кресидою*, написаними багато раніше. Крім них, у 1610-х рр. побачили світ лишень кварто *Гамлета* та *Короля Ліра* – переробки старих Шекспірових п'єс, й аж у 1622р. звідкись вигулькнув *Отелло*. Ця красномовна “мовчанка” на книжковому ринку, що тривала аж до посмертного Фоліо 1623р., показово наступила після короткочасної та бурхливої хвилі видання Шекспірових п'єс і віршів у 1598-1600рр. Зате раз видані його твори часто перевидавалися, побивши всі інші рекорди.

101 Пор. When Mars returned from war
Shaking his spear afar;
Cupid, beheld!
At him, in jest, Mars shaked his spear! (Barnaby Barnes, 1593)

Шекспір своєю творчістю вніс корекцію у філософію Любові, символом якої для європейських та англійських неоплатоніків був Купідон: він розвинув “пуп'янок Купідона” у “квітку Діани” (див. монолог Короля фей у *Сні літньої ночі*, бл. 1594, опубл. 1600).

102 “Вульгарна стихія” критиків і Поета, і його філософії розгулялася настільки, що спротивилася самому архієпископові: в 1599р. він наказав спалити “всі книжки Наша й Габрієла Гарвея” і взагалі наклав заборону на друковану сатиру. Схоже, й самі критики не вірили, що актор Шекспір є автором “знайомого стилю” – інакше його прізвище обігрувалось би в першу чергу його ворогами, а не друзями (пор. цитату вище).

103 Про якийсь такий неfortunний випадок свідчать Сонети 111 і 112, однак, судячи з репліки Гамлета в 1601р., для нього це не було “зрадою Фортуни”. Пор. Нашеву “Монархію Цезаря-Росція” (1589) та Шекспірову “державу, в якій досі царював Юпітер” (1601): кесарю – кесареве, а Богу – богове. Як доносить *Міра за міру* (1601/1602), царював він у ній дев'ятнадцять років – тобто від 1582/83 року.

Цікаво, що отрута, влита Клавдієм у **вух**о (королю) Гамлетові, у різних текстах *Гамлета* по-різному проявляє свою дію: якщо у *Трагедії братовбивства* говориться, що вона просто заблоковує вени, то в англійських версіях ефект видно й зовні: “І струпом, і коростою бридкою, неначе в Лазаря, вся шкіра вкрилась, як від прокази”:

Q1: Thy vncle came, [...] and through the porches of my eares
Did powre the leaprous distilment [...]
And all my smoothe body, barked, and tetterd ouer.
F/Q2: And in the Porches of mine eares did poure
The leaperous Distilment [...]
And a most instant Tetter bak'd about, [Q2: barckt]
Most Lazar-like, with vile and loathsome crust,
All my smooth Body.

104 Десь саме тоді на місце Вільяма Кемпа прийшов інший комедіант, Роберт Армін. Фесте двічі співає прощальну пісню, а в одному епізоді, одержуючи гроші

II. Свіжий погляд на давні тексти

від роздратованого Себастьяна, кидає загадку для коментаторів фразу: “These wise men that give fools money get themselves a good report – after fourteen years' purchase” [Ці мудрі люди, що дають гроші дурням, заживають собі доброї слави – після того, як купували її чотирнадцять років]. Перша згадка про Вільяма Кемпа як комедіанта, слугу графа Лестера, й датується березнем 1586р.; судячи з її контексту, він не так давно з'явився був на театральному горизонті. У 1603-1604pp. Кемп зринув знову як провідний актор нової трупи слуг нової королеви.

105 *Enter Hamlet, Horatio, and Marcellus.*

Ham. The ayre bites shrewd; it is an eager and
An nipping winde, what houre i'st?

Hor. I think it lackes of twelue, *Sound Trumpets.*

Mar. No, t'is strucke.

Hor. Indeed I heard it not. (Q1)

Enter Hamlet, Horatio, Marcellus.

Ham. The Ayre bites shrewdly: is it very cold?

Hor. It is a nipping and an eager ayre.

Ham. What hower now?

Hor. I thinke it lacks of twelue.

Mar. No, it is strooke.

Hor. Indeed I heard it not: then it drawes neere the season,
Wherein the Spirit held his wont to walke. (F/Q2)

106 Прихильників самостійності гамлетівських кварто було і є немало, але їхні голоси так і лишаються голосами волаючих у пустелі: науковий естаблішмент їх просто “не чує”. Див. бібліографію у вид.: Sams, op.cit, p.227-242, також: Bains Y.S. *Making Sense of the First Quartos of Shakespeare's Romeo and Juliet*, Henry V, *The Merry Wives of Windsor and Hamlet*, Shimla: Indian Institute of Advancd Studies, 1995; *idem*, *The Contention and The True Tragedy*, *ibid.*, 1996.

107 “of heauen” – “небес”, а не “неба”, “of the sky”. Пор. впорядкування цих рядків у F/Q2 і неологізм “t'illume”, що виник у процесі перебудови:

When yond same starre thats weastward from the pole,
Had made his course t'illume that part of heauen
Where now it burnes...

Усі поетичні монологи меланхолійного дивака-героя Чапманової п'єси (*A Numerous Day*, 1597), який є явною пародією на Гамлета, надруковані подібним чином, без поділу на поетичні рядки.

108 “...no meruaile though their home-born mediocritie be such in this matter; for what can be hoped of those, that thrust *Elisium* into hell, and **haue not learned so long as they haue liued in the spheares, the iust measure of the Horizon without an hexameter**. Sufficeth them to bodge vp a blanke verse with ifs and ands, & other while for recreation after their candle stuffe, hauing starched their beardes most curiouslie, to make a peripateticall path into the inner parts of the Citie...” (Preface to *Menaphon*).

Іншого типу “точне міряння горизонту” міркою античності знаходимо в обох варіантах *Фауста*, разом із “шпурлянням Елізію в пекло”.

109 “the Glow-worme mentioned in *AEsops* fables, namelie the apes follie, to be mistaken for fire” (Preface to *Menaphon*, 1589). Подібне висміювання “Світлячка” знаходимо в п'єсі *Казка старої баби* (1590).

110 Пор. Q1: *Ham.* ...begin. Murdred
Begin, a poxe, leaue thy damnable faces and begin,
Come, the croking rauens doth bellow for reuenge.
Murd. Thoughts blacke, hands apt, drugs fit, and time agreeing
Confederate season, else no creature seeing:
Thou mixture rancke, of midnight weedes collected,
With Hecates bane thrise blasted, thrise infected,
Thy naturall magicke, and dire propertie,
One wholesome life vsurps immediately. *exit.*

111 Мабуть, не дарма того ж 1591р. повторно вийшло Грінове *Прощання з глупістю*, де він обговорює профанні вірші певних “поетів-богословів”, що видаються під чужими іменами.

112 “Yet English Seneca read by candlelight yeelds manie good sentences, as *Bloud is a begger*, and so foorth: and if you intreat him faire in a frosty morning, he will afford whole *Hamlets*, I should say handfulls, of tragical speaches. But o grief! *tempus edax rerum*, where's that will last alwaies? The sea exhaled by drops will in continuance be drie, and Seneca let bloud line by line and page by page, at length must needs die to our stage: which makes his famished followers... to intermeddle with Italian translation...”

113 Sams, op.cit., p.71. Зберігся передрук *Анатомії* з 1589р. У своїй Передмові до *Менафона* Наш говорить про те, що збирається перевидати *Анатомію* в доповненому вигляді. Судячи з наведеного тут-таки посилання на *Гамлета* як на усім відому річ, критику Гамлетового монологу Наш писав роком раніше, для першого видання *Анатомії*, яке було зареєстроване 19 вересня 1588р.

114 Sams, op.cit., p.71. Пор.:
Q1: *Ham.* To be, or not to be, I there's the point...
F/Q2: *Ham.* To be, or not to be, that is the question...

Можна без вагань сказати, що саме з цією книгою Ціцерона в руках Гамлет виходить читати свій славний монолог.

115 Яких немає у німецькій *Трагедії братовбивства*.

116 “...sit taboring five years together nothing but 'to be, to be'” (Sams, op.cit., p.71n). Сам Наш з'явився у Лондоні влітку 1588р. (і відразу взявся до критичних писань), тож інформацію про п'ятирічну історію Гамлета він почерпнув або з чужих уст, або з друкованого видання 1586р., або сам побачив цю п'єсу вперше у Кембріджі того року, привезену мандрівними акторами.

II. Свіжий погляд на давні тексти

	1 <i>Події, документи, згадки</i>	2 <i>Шекспірова творчість</i>	3 <i>Публікації</i>	4 <i>Прийнята хронологія написання творів</i>
1		1583/84: <i>HAMLET-1</i>		1582–1586 Marlowe (Nashe) <i>Dido, Queen of Carthage</i>
2	1583 Слуги королеви: початок діяльності			
3	1586, весна–літо Слуги графа Лестера у Нідерландах і Данії			
4	1587 <i>Тамерлан</i>			1587 Marlowe, <i>Tamburlaine Kyd, HAMLET</i>
5	1588 <i>Іспанська трагедія (?)</i>	1588: <i>HAMLET-2</i>		1588 Kyd, <i>The Spanish Tragedy</i>
6	1589, осінь Закриття дитячого театру Блекфраєрз Наш про Кіда і <i>Гамлета</i> у Передмові до <i>Менафона</i> Гріна	1589: <i>Dido, Queen of Carthage</i> (для Дітей Королівської капели)		1589 Shakespeare <i>2HENRY VI</i>
7	1590	1590: <i>HAMLET-3</i>	1590: <i>Tamburlaine</i> (анон.) Robin Goodfellow, <i>Tarltons News out of Purgatory</i>	1590 <i>3HENRY VI</i>
8	1591	<i>1HENRY VI</i>	1591: <i>Hamlet</i> (передрук: 1603) Edmund Spencer, <i>The Tears of the Muses</i>	1591 <i>1HENRY VI</i> (у співавторстві)
9	1592, березень–червень <i>І Генріх VI</i> у театрі "Роза" Томас Наш про триумф <i>І Генріха VI</i> (<i>Pierce Penniless</i>)	1592 <i>Venus and Adonis</i>	1592 Thomas Nashe, <i>Pierce Penniless Greenes Grains-worth of Witte</i> (with a Letter to Gentlemen His Quandam Acquaintance) <i>1Henry VI</i> (анон., Слуги лорда Стрейнджа; текст не зберігся) <i>The Spanish Tragedy</i> (анон.)	1592–1593 <i>RICHARD III</i>
10	23 червня: Закриття театрів серпень: Роберт Грін: “вискочка–Ворона, прикрашена нашим пір'ям, із <u>серцем Тигра в шкурі Лицедія</u> ”; “достеменний Johannes factotum”; “Потрясатель сцени [Shake–scene]”	<i>Titus Andronicus</i> <i>2HENRY VI</i> <i>Love's Labour's Lost</i>		

11	літо Слуги графа Пембрука: початок діяльності			
12	1593, січень Відкриття і закриття театрів	1593 3HENRY VI “О серце тигра в шкурі жінки!”		1593 <i>Venus and Adonis</i>
13	30 травня Смерть Марло		1593 Shakespeare, <i>Venus and Adonis</i>	<i>Titus Andronicus</i>
14	1593: Указ Таємної ради про заборону вистав публічних театрів в університетах Кембріджа й Оксфорда			
15	1594, січень: Відкриття і закриття театрів Великдень: Відкриття і закриття театрів червень: Відкриття театрів	1594 <i>RICHARD III</i>	1594 Marlowe-Nashe, <i>Dido, Queene of Carthage</i> (Діти Королівської капели)	
16	Слуги лорда Стрейнджа, Слуги графа Пембрука: кінець діяльності		<i>2Henry VI</i> (анон.)	
17	Червень: Слуги лорда-камергера: початок діяльності (Гамлет, Тит Андронік, Приборкання норовливої)		<i>Titus Andronicus</i> (анон., Слуги графа Пембрука) <i>The Taming of a Shrew</i> (анон., Слуги графа Пембрука)	
18	1595	1595 Love's <i>Labour's Won</i> <i>Edward III</i>	1595: 3Henry VI (анон., Слуги графа Пембрука) Edmund Spenser, <i>Colin Clout Come Home</i> <i>Againe</i> (напис. 1591)	
19	1596: Томас Лодж про <i>Гамлета</i> , що ставився в “Театрі” (<i>Wits Misery</i>)		1596 <i>Edward III</i> (анон.)	
20	1597-1599 Поновлення дитячого театру Блекфраєрз		1597 <i>Richard III</i> (анон.) <i>Romeo and Juliet</i> (Q1, анон.)	
21	1598 Нотатка Г.Гарвея про читання двох Шекспірових поем та “його трагедії про Гамлета”		1598 Shakespeare, <i>Love's</i> <i>Labour's Lost</i> Shakespeare, <i>Richard III</i> Shakespeare, <i>Richard II</i> F.Meres, <i>Palladis Tamia</i>	
22	1599 Відкриття “Глобуса” Початок “війни театрів”		1599 <i>Romeo and Juliet</i> (Q2, анон.) Shakespeare, <i>The Passionate Pilgrim</i>	
23	1600	1600 <i>Troilus and Cressida</i>		1600–1601 <i>HAMLET</i>
24	1601 Кінець “війни театрів”	1601 <i>HAMLET-4</i>		

II. Свіжий погляд на давні тексти

25	1602, 26 липня Заявка Дж.Робертса на друк <i>Гамлета</i> , “як його грали недавно Слуги лорда камергера”		1602 <i>Hamlet</i> (текст не зберігся, передрук -- у Фоліо 1623)	1602 <i>Troilus and Cressida</i>
26	1603, 19 травня Слуги його величності 13 липня Закриття театрів		1603: Shakespeare, Hamlet (Слуги його величності; вид. Н. Л. і Дж. Транделл) “ПОГАНЕ” КВАРТО	
27	1604 Великдень Відкриття театрів	1604 <i>HAMLET-5</i>	1604-5: Shakespeare, Hamlet (вид. Н. Лінг і Дж. Робертс) “ДОБРЕ” КВАРТО	
28	1608 Закриття дитячого театру Блекфраєрс		1608 <i>The Hystorie of Hamlet</i> (анон. переклад Бельфоре)	
29			1623 Shakespeare, <i>Hamlet</i> ФОЛІО	
30			1710 <i>Tragoedia der bestrafte Brudermord oder Prinz Hamlet aus Dannemark</i>	

26.3: “The Tragicall Historie of HAMLET Prince of Denmarke / By William Shake-speare. As it hath beene diuerse times acted by his Highnesse seruants in the Cittie of London: as also in the two Vniuersities of Cambridge and Oxford, and elsewhere / At London printed for N.L. [Nicholas Ling] and Iohn Trundell. 1603.”

27.3: “The Tragicall Historie of HAMLET, Prince of Denmarke. By William Shakespeare. Newly imprinted and enlarged to almost as much againe as it was, according to the true and perfect Coppie. AT LONDON, Printed by I.R. [James Roberts] for N.L. [Nicholas Ling] [...]”.

III. З майстерні художнього перекладу

Шкловська Олена
(Запоріжжя)

Спроба “почути” й “побачити” лірику Відродження. Коментар перекладача

“Відродження формує людину, що сама визначає себе і весь світ, виступає вихідним пунктом свого вчинку, розкриває в собі суперечності, долає і розв’язує їх як титанічна індивідуальність”¹. Причому сила цієї індивідуальності проявляється, перш за все, коли подією чи вчинком стає найприродніше в пізнанні – чуттєве сприйняття. Тому, наприклад, у ліриці виникає своєрідний стиль, багатий на образи чуття й антитезу. Але, якщо дуалістично мисляче Середньовіччя проводить по всіх явищах лінію розділу землі і неба, то антитеза Відродження показує конкретні крайні прояви феноменів і станів. До того ж завдяки антитезі як стилістичній фігурі думки автор ясніше окреслює сутність предмета. Це зокрема відбувається в “A Solemn Toy” Ніколаса Бретона, який будує твір на жартівливому сумніві в силі основної моральної опори Відродження – любові:

- 1) If that love had been a king,
He would have commanded beauty...
- 2) If that love had been a god,
He had then been full of grace...
- 3) No: love is an idle jest,
That hath only made a word...

“King – god – word”. Перед нами, безумовно, градація концепцій і, прослідивши систему понять, яким вони протиставляються, ми можемо скласти уявлення про те, які характеристики вони повинні мати в ідеалі: “king” – “silly thing” – “розум”, “god” – “благодать”, “word” – (“idle jest”) – “cuckoo’s nest” – “наповненість змістом”. В цій ланці “слову”, безсумнівно, належить найвище місце, бо доба усвідомлює, що саме “... воно є духом всесвітньої сутності людини”² і має бути “озвучено – означеним”. Звернемо увагу й на те, що “відсутність” у слові “любов” значення підкреслюється його

III. 3 майстерні художнього перекладу

прихованим порівнянням зі словом “cuckoo”, яке є результатом найпростішого звуконаслідування.

Зрозуміло, переклад не в змозі передати настільки тонкі зв'язки між оригінальними образами⁶, але він відповідальний за передачу стилю, тобто неповторності твору в цілому. Тому в даному випадку – при аналізі поданих творів – критерієм адекватності перекладів оригіналам є відтворення антитез і образів сприйняття – слухового і зорового.

Почнемо з “Waggery” Ніколаса Бретона. Абстрагуємося від того, що це жарт. Перед нами поезія, побудована на передачі слухових вражень:

Op.: Children's Ahs and women's Ohs

Пер.: “Ай” дітей, жіночі “Охи”.

Її своєрідність полягає в тому, що набуваючи статусу художніх образів, вигуки протиставляються не тільки фонетично (наприклад, як монофтонг і дифтонг), але й за певними відтінками значень. Тому при перекладі ми шукаємо не фонетичних відповідників, які тут неможливі, а відповідників у слов'янській системі “розуміння” подібних образів:

Ох – когда трудно, и ах – когда чудно,

А не дается – эх!⁷

Це дозволяє нам протиставити вигук “ай” вигуку “ох” як реакцію на дискомфорт (можливо, голод – “where a dug the t'one will still”) відчуттю більш свідомому.

В цілому ж твір можна назвати діалектикою плачу. Спершу він показаний як чудовий вияв жалю:

Op.: Do a wondrous grief disclose

Пер.: Не сховають сум нітрохи.

Характерно, що багатий антитезами оригінал впливає на стиль перекладу, роблячи його антонімічним.

Але плач – це не тільки вияв хвороби (“diseased”), а й найкращі від неї ліки:

Op.: But if pity will be pleased

To relieve the small diseased,

When the help is once applying,

They will quickly leave their crying.

Пер.: Раз жалі допомагають

І малих слабих звільняють,

То коли вже ліки вжиті,

Любі кинуть голосити.

Тому поезія і побудована на протиставленні дієслова “to cry”, що представлене у перекладі синонімічними замінами

“кричати”, “ревти”, “розсідатися від плачу”, дієслову “to hush” – “вщухне крик”, “тиша”. Нескладно й відповісти на питання, чому перед автором не стоїть проблема “слухати” – “не слухати”, хоча сприйняття плачу досить неприємне. Гадаю, причини такі: по-перше, автор чи ліричний герой виключений з “конфлікту” між матерями і дітьми: “Say, some children are untoward: // So some women are as froward...”, бо він взагалі не є конфліктом твору, а по-друге, метою Н. Бретона і є доказ, що явище перейде з одного свого стану до іншого без стороннього втручання. Тобто, в даному творі антитеза показує дію конкретного життєвого правила.

Але якщо слух є найафективнішим видом чуттєвого пізнання для Середньовіччя⁸, то Відродження – це, перш за все, погляд. Особливо легко це довести, коли автор твору спирається на міф про набуття якостей, тобто, подібно до античної людини, “ущільнює час”⁹, щоб простежити такі тривалі і глобальні процеси як внесення змін в світовий лад. Мова йде про “Jealousy” Р. Гріна. Ось початок першої строфи:

Op.: When gods had framed the sweet of women’s face,
And locked men’s looks within their golden hair,
That Phoebus blushed to see their matchless grace...

Пер.: Надавши чар жіночому лицю,
Замкнувши в косах погляд чоловічий, –
Шарівся Феб, як бачив вроду цю...

Отож, тільки в трьох рядках – дві вказівки на зорову діяльність. В другій строфі ж маємо таку картину:

Gloomy was heaven; bright Phoebus did avow
He could be coy, and would not love at all...

Цікаво припустити, що небо “heaven” і “сонце” (“Phoebus”) належать вже міфології давньогерманській, в якій означають “голову” і “очі”¹⁰. Подібні алюзії мають місце в ліриці Відродження, взяти хоча б сонет Розадера в “Розалінді” Томаса Лоджа: “To Sunnes at once from one fair heaven there shinde”. Тому переклад становить “компроміс” між гіпотезою і оригінальним текстом:

Гроза, бо видно Фебові було,
Що той соромивсь чи не любить зовсім.

Це досягається за допомогою двох синонімічних заміन: “gloomy was heaven” – “гроза” і “Phoebus did avow” – “видно Фебові було”.

Підсумуємо. Зрозуміло, друга строфа протиставляється першій, як більш афектована і більш спрямована на опис

III. 3 майстерні художнього перекладу

чуттєвих вражень, але надзвичайно важливо порівняти саме базові антитези кожної з них. Для першої це – “heavenly” – “earth”, для другої “The amber sweet of love” – “gall”, але хоча в обох випадках автор і змальовує явища глобальні, у другому вони подані в таких самих конкретних і типових проявах, як і в “A Waggy” Н. Бретона.

Типовість заспокійлива. Ще більш заспокійлива ідилічність, але саме вона робить внутрішній конфлікт надзвичайно гострим – у порівнянні з зовнішньою гармонією. Як приклад, можна навести поезію Е. Манді “Beauty sat...”. Ось її ідилічна частина:

Op.: Beauty sat bathing by a spring
Where fairest shades did hide her;
The winds blew calm, the birds did sing,
The cool streams ran beside her.

Пер.: Струмок; красуня до струмка,
Спустилась, тіні – з нею,
Співало птаство, і стрімка
Струминка йшла за нею.

Перед нами, безумовно, результат зорового сприйняття ситуації, і твір Е. Манді доводить, що саме воно, як найбільш інформативне, і ставить людину перед найгострішим моральним вибором. То якщо Н.Бретон не торкається проблеми “слухати – не слухати”, то “Beauty Sat...” відкрито запитує, “дивитися чи не дивитися?”:

My wanton thoughts enticed mine eye
To see what was forbidden
But better memory said Fie;
So vain desire was chidden.

І відразу стає зрозуміло, що ідилія в даному випадку навіть протиставляється одвічному ідеалу – раю, бо в ній активно діє сором. Згадаємо Біблію: “І були обидва голі, Адам і Єва і не соромились”. (Перша книга Моїсеева. Буття. 2: 25). Причому попри теоретичне сприйняття Відродженням краси людського тіла, в творі цей сором обопільний: потенційний в жінки, яка знає, що її не бачать (“Where fairest shades did hide her”) і в чоловіка, який вирішує не бачити, тобто, відмовляється від хвилиної насолоди. В його випадку це “... компромісний варіант мотивації поведінки, який поєднує фізику її актуальної чуттєвості (“wanton thoughts”, “vain desire”) і метафізику сподіваної інтуїтивно відчуваної надчуттєвої цілісної духовності (“better memory”)”³. “Пам’ять” протиставляється “потя-

гу”. Цей конфлікт і, що навіть більш важливо, спосіб його рішення притаманні саме християнській свідомості. Так, безумовно, Платон теж ділить душу людини на дві половини – “...два коні, один, з яких добрий, другий злий і які тягнуть колісницю в різні сторони”, але він тільки підсилить в собі бажання бачити “прекрасні форми”, бо вони нагадають йому “про *тамтешнє*, яке в них відображається”¹¹. Епікуреєць, можливо, відмовиться бачити, але через те, що його світ “спогадів і надій, пам’яті і передбачень”¹³ вже повний, бажання – це свідчення якоїсь нестачі. А от те, що відмовиться бачити стоїк, сумнівів не викликає: натомість він використає спогад про здолання подібного бажання для боротьби з афектом¹⁵. І, хоча його реакція максимально близька до реакції героя, він не обмежиться вигуком “Fie!”. Тобто, ми знову ж таки повертаємося до релігійної свідомості християнина, пам’ять якого – це, перш за все, пам’ять духа про себе. Саме з неї витікає можливість його вияву в слові: “But better memory said...”. “Слово є духом соціуму”¹⁴ і ця обставина змушує нас звернути увагу не тільки на моральний, а й на соціальний аспект поняття “сором” і згадати, що він є, безумовно, явищем суспільним. Виходить, що дивляться, в першу чергу, на героя – і не одна людина, а цілий соціум, від якого він не може відокремитись.

Тепер проаналізуємо переклад цього фрагмента:

Думки манили зір туди,
Куди не можна зору,
Та це бажання засудив,
Пришпетив спогад: “Сором!”

По-перше, відбувається така трансформація, як узагальнення двох вказівок на зорову діяльність “to see” і “eyes” однією – “зір”. По-друге, незважаючи на усі попередні висновки, при перекладі все-таки постає проблема передачі вигуку “Fie”, який має більш загальне, ніж “сором” значення превенції. Але зупинитися, гадаю, доцільно саме на цьому, бо це найперший, а значить, найприродніший спосіб утримання від дії. Ось як зазначає з цього приводу П.А.Кропоткін: “... у найпервісніших народів частина правил життя ставиться під захист звичаю “не варто робити те-то, тому що робити це було б “недобре”, або було б соромно”¹⁴.

Але “закликом до сорому” проблема спогаду в творі не вичерпується. Перед нами цікава діалектика: якщо на рівні

III. 3 майстерні художнього перекладу

особистості пам'ять “придушує” потяг, то на рівні відтворення минулого досвіду його ж “записує”:

Into a slumber then I fell,
And fond imagination
Seemed to see, but could not tell
Her feature or her fashion...

Ми можемо навіть сказати, яким є запам'ятовування: по-перше, мимовільним, по-друге, афективним. Невипадково ж автор порівнює сон героя зі сном немовляти, що здатне відтворювати самі емоції:

Ор.: But even as babes in dreams do smile
And sometimes fall a-weeping...

Пер.: I, мов маля, що може в снах
Всміхнутись чи сплакнути...

Тому найбільш важливою при перекладі цього фрагмента є передача антитези “smile” – “fall a-weeping”, “всміхнутись” – “сплакнути”, бо вона становить психологічну структуру першої строфи.

Але, що цілком закономірно, ідеям опозиції протистоїть ідея подібності. Щодо людських стосунків вперше її формулює Платон, даючи ідейну спрямованість кохання: любити можна тільки подібних собі¹². Цей принцип підтримує християнство: “... любов єднає людину з іншою людиною, яка і є справжнім Богом, адже любити щось невідповідне собі протиприродно, його можна сприйняти, помислити, але не увібрати в себе душевно і сердечно”⁵. Чи існує якась різниця між цими майже ідентичними формулами? Існує, і це доводить Філіп Сідні своєю поезією “My True Love...”. Платон каже: “В любові ми постійно чогось бажаємо, а бажаємо ми того, чого нам не вистачає”. Ф.Сідні ж відкрито протиставляє Платоновій ідеї вічного пошуку “свого” можливість його [пошуку] кінченості: “I hold his dear, and mine he can not miss...”. Переклад цього рядка антонімічний, бо має на меті виділити концепцію автора: “Твоє ношу, тобі мого стає...”.

В цілому ж твір є яскравим підтвердженням зв'язку ідеї і стилю: “обмін” зумовлює хіазмічну структуру поезії. Розглянемо другу строфу:

Ор.: His (“heart”) → in me, my (“heart”) → in him
Пер.: Мое (“серце”) → в тобі, твоє (“серце”) → в мені

Як бачимо, відбувається своєрідна інверсія: оригінальний порядок займенників змінюється на зворотній, але таку трансформацію виправдовує сам вірш, бо поняття “своє”

ділиться на “твоє” і “ моє” тільки умовно. Наступною ж заміною є власне конкретизація цього поняття:

Ор.: He loves my heart for once it was his own

Пер.: Люблю твоє, бо в жилах кров жене.

Вона зумовлена своєрідністю образу “серця”, що уособлює поєднання розуму, чуття і фізичного, тобто, всього, що складає особистість. Як розум, серце здатне сприймати зовнішню інформацію (від очей), а як частина фізичного тіла може відчувати біль: “His heart his wound received from my sight”. Причому образ “рани” знову ж таки викликає асоціації з пам’яттю, але, скоріше, з “пам’яттю” ушкодженої живої тканини.

Варто додати, що навіть цей твір містить в собі антитези, і що антитези ці, так би мовити, двох рівнів – фізичного (“to light” – “to smart”) і духовного (“to hurt – bliss”). Тобто, він є відображенням основних вимірів людської свідомості і ще раз підтверджує, що Відродження бачить людину всебічно.

¹Роменець В. А. Історія психології епохи Відродження: Наук. посібник для ун-тів з спец. “Психологія” та “Філософія”. – “Вища школа”, 1988. – С. 64.

²Жадько В. А. Світоглядні основи морально етичної свідомості. Монографія. – Запоріжжя, 1997. – С. 33.

³Там само. С. 39.

⁴Там само. С. 33.

⁵Там само. С. 37.

⁶Бархударов Л. С. Язык и перевод. (Вопросы общей и частной теории перевода). М.: “Международные отношения”, 1975. – С. 190.

⁷Цветаева М. И. Стихотворения. Татарское кн. Изд-во, 1983. – С. 182.

⁸Шкуратов В. А. Историческая психология. – 2-е переработанное издание. – М.: Смысл, 1997. – С. 287.

⁹Гуревич А. Я. Категории средневековой культуры. – М.: Искусство, 1984. – С. 45,

¹⁰Там само. С. 70.

¹¹Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – М.: Политиздат, 1991. – С. 196.

¹²Там само. С. 193.

¹³Кропоткин П. А. Этика. Избранные труды. – М.: Политиздат, 1991. – С. 96.

¹⁴Там само. С. 81.

¹⁵Ждан А. Н. История психологии от античности к современности: учебн. Для студ. – 2-е изд. – М., 1997. – С. 59-72.

Nicholas Breton

A Solemn Toy

If that love had been a king,
He would have commanded beauty:
But he is a silly thing,
That hath sworn to do her duty.
If that love had been a god,
He had then been full of grace:
But how grace and love are odd,
'Tis too plain a piteous case.
No: love is an idle jest,
That hath only made a word,
Like unto a cuckoo's nest,
That hath never hatched a bird.
Then from nothing to conceive
That may any substance be,
Yet so many doth deceive;
Lord of heaven, deliver me.

{ΨΨΨ}

Ніколас Бретон

Священна іграшка

Каже хтось, кохання – цар.
Цар би встиг красу скорити!
Ні, любов – одна з нездар,
Зобов'язаних робити.
Каже хтось, кохання – бог.
Що ж за бог без благодаті?
Та не знайдеш їх удвох,
Гірко, що тобі сказати.
Ні, любов – поганий жарт,
Тільки й слова, щоб радіти;
Він гнізда зозулі варт –
Жоден птах не вийшов звідти.
Тож, не знати від чого
(Бо хоч як з'явиться може),
Мов від ворога свого,
Борони мене, о Боже.

{ΨΨΨ}

Nicholas Breton

A Waggy

Children's Ahs and women's Ohs,
Do a wondrous grief disclose;
Where a dug the t'one will still,
And the t'other but a will.
Then in God's name let them cry;
While they cry, they will not die:
For but few that are so curst
As to cry until they burst.
Say, some children are untoward:
So some women are as froward:
Let them cry them, 'twill not kill them;
There is time enough to still them.
But if pity will be pleased
To relieve the small diseased,
When the help is once applying,
They will quickly leave their crying.
Let the child then suck his fill,
Let the woman have her will;
All will hush, was heard before;
Ah and Oh, will cry no more.

{ΨΨΨ}

Ніколас Бретон

Жарт

“Ай” дітей, жіночі “охи”
Не сховають сум нітрохи.
Ці мовчать, як соски діють,
Ті ж — лише, коли зволіють.
Хай тоді кричать на Бога;
Як ревуть, не гинуть з того:
Мало тих, хто має вдачу
Розсідатися від плачу.
Кажуть, є невдалі діти,
З чого тут жінкам радіти:
Хай поплачуть, їх не вб’є це,
Час оговтатись дає це.
Раз жалі допомагають
І малих слабих звільняють,
То коли вже ліки вжиті,
Любі кинуть голосити.
Хай вдостачу п’є дитинка,
Хай сваволить люба жінка;
Вщухне крик, ти ж чув раніше;
“Ай” нема, без “охів” — тиша.



III. 3 майстерні художнього перекладу

Robert Greene

Jealousy

When gods had framed the sweet of women's face,
And locked men's looks within their golden hair,
That Phoebus blushed to see their matchless grace,
And heavenly gods on earth did make repair;
To quip fair Venus' overweening pride,
Love's happy thoughts to jealousy were tied.

Then grew a wrinkle on fair Venus' brow;
The amber sweet of love is turned to gall;
Gloomy was heaven; bright Phoebus did avow
He could be coy, and would not love at all,
Swearing, no greater mischief could be wrought
Than love united to a jealous thought.

{ΨΨΨ}

Роберт Грін

Ревнощі

Надавши чар жіночому лицю,
Замкнувши в косах погляд чоловічий, –
Шарівся Феб, як бачив вроду цю;
Боги з небес земний змінили звичай:
Аби Венера збулася пихи,
Любов піймали в ревнощі боги.

Тож морщиться Венерине чоло;
Янтарний мед кохання ллється жовчу:
Гроза, бо видно Фебові було,
Що *той* соромивсь чи не любить зовсім.
Ні, гіршого ніхто вже не утне,
Коли любов і ревнощі – одне.

{ΨΨΨ}

Anthony Munday

Beauty Sat Bathing

Beauty sat bathing by a spring
Where fairest shades did hide her;
The winds blew calm, the birds did sing,
The cool streams ran beside her.
My wanton thoughts enticed mine eye
To see what was forbidden
But better memory said Fie;
So vain desire was chidden.

Into a slumber then I fell,
And fond imagination
Seemed to see, but could not tell
Her feature or her fashion:
But even as babes in dreams do smile
And sometimes fall a-weeping,
So I awaked as wise that while
As when I fell a-sleeping.

{ΨΨΨ}

Ентоні Манді

Струмок

Струмок; красуня до струмка
Спустилась, тіні – з нею,
Співало птаство, і стрімка
Струминка йшла за нею.
Думки манили зір туди,
Куди не можна зору,
Та це бажання засудив,
Пришпетив спогад: “Сором!”

Я потім трохи задрімав
І, вірячи уяві,
Мов бачив, тільки б не впізнав
Лиця її й постави:
І, мов маля, що може в снах
Всміхнутись чи сплакнути,
Я, пробудившись, стільки ж знав,
Як мить, що мав заснути.

{ΨΨΨ}

Sir Philip Sidney

My True Love Hath My Heart ...

My true love hath my heart, and I have his,
By just exchange one for the other given:
I hold his dear, and mine he can not miss;
There never was a bargain better driven.
His heart in me keeps me and him in one;
My heart in him his thoughts and senses guides:
He loves my heart for once it was his own;
I cherish his because in me it bides.
His heart his wound received from my sight;
My heart was wounded with his wounded heart:
For as from me on him his hurt did light,
So still methought in me his hurt did smart.
Both equal hurt, in this change sought our bliss:
true love hath my heart, and I have his.

{ΨΨΨ}

Філіп Сідні

Моє ти маєш серце...

Моє ти маєш серце, я – твоє,
Це обмін: серце іншому відходить –
Твоє ношу, тобі мого стає,
Хто в світі так дотримував угоди?
Моє в тобі збирає нас в одне,
Твоє в мені чуття і думи водить,
Люблю твоє, бо в жилах кров жене,
А ти – моє, бо з грудей не виходить.
І серце – рана від очей моїх –
Пораненням своїм моє ушкодить:
Мій біль в твоєму серці ніби стих,
Та твій ніяк в моєму не проходить.
Це рівний біль, лиш обмін щастям є:
Моє ти маєш серце, я – твоє.

{ΨΨΨ}

Summaries

Torkut Nataliya

J.Horsey's Recollections About Russia as a Piece of the Late Renaissance Memoir Literature

The paper is dedicated to studying poetics of the memoir piece "Ceremonial and Magnificent Inauguration of Fedor Ivanovitch, the Tsar of Russia" written at the end of 16th C. By J.Horsey – an English merchant-diplomat. The genre essence of this work is characterized by the very specific composition of the poetics elements of Renaissance chronicle and of several other memoir literary forms (report on the far-off voyages, travelers' notes, moralizing essay, biography and autobiography) all of which were undergoing the stage of their formation at the time.

Vassilina Katherina

The Poetics of Robert Greene's last conny-catcher pamphlet "The Black Bookes Messenger" (1592)

"The Black Bookes Messenger" (1592) by R.Greene is one of the first examples of English criminal prose in which a typical protagonist acquires features of a concrete individual.

In analyzing the poetics of the expanded title of the pamphlet the author of the article points at its relation to Greene's conny-catcher stories. According to the Renaissance literary tendencies the expanded title of the pamphlet contains not only plot annotation but also a number of key words which call forth some definite genre expectations in the reader's imagination, and program the success of the piece among the reading public.

Lilova Olena

The peculiarities of the interpretation of the biblical apologue about the prodigal son in G.Gascoigne's tragicomedy "The Glass of Government" (1575)

The biblical plot about the prodigal son (its profane reading) has a wide distribution in the world literature and the works of the English Renaissance writers as well (J.Lyly, R.Greene, T.Lodge, G.Gascoigne and others). One of the Elizabethan prodigals who left his parents' hearth and home in search of the adventurous life at the London court, George Gascoigne presents an unusual interpretation of this parable in his play "The Glass of Government". The author regrets that he has wasted his youth and tries to warn the young generation against a similar fate. So Gascoigne shares R.Asham's view of nurture expressed in his treatise "The Schoolmaster".

Vlassova Tetiana

Medieval and Renaissance elements in the poetics of the jest-book "A C. Mery Talys"

Jest-book is one of the most original genre formations that appeared in the town culture of the late Middle Ages. It was very popular in the epoch of Renaissance as well. The author of the article looks into the specific features of the poetics of the

III. 3 майстерні художнього перекладу

topline jest-book of the XVI c. “A C. Mery Talys” (1525). The researcher compares English books of anecdotes with Polish, German and French ones.

Rick Sparks

Perspective and Morality in Shakespeare’s “The Comedy of Errors” And “The Merchant of Venice”

The author of the article explores the way in which Shakespeare has created his characters, not as functions of a well-organized plot, but as functions of their psychology. The fact that a character performs some deed or action is a result of his or her own psychological criteria which tells them to, or not to, behave in a particular manner. A general, moral perspective in Shakespeare’s plays is inserted through the interaction between characters.

The two works that the author has chosen to investigate are “The Comedy of Errors” and “The Merchant of Venice”.

Hablevytch Mariya

Shakespeare’s Hamlet: A historical approach to text interpretation

The author of the article looks through existent interpretations of Shakespeare’s works and various attempts to present the Great Bard’s biography which have been made in world Shakespeare studies and suggests that a diligent researcher should not take the statements of Shakespearean canon for granted. She insists that we should rely rather on original texts and bare historical facts.

Shklovskaya Olena

Renaissance poetry in visual and audial perception. (The speculations of the translator)

The second-year student of the Foreign Languages Department Shklovskaya Olena presents her translations of the Renaissance authors’ poems (T.Lodge, R.Greene, A.Mundy, Ph.Sydney, N.Breton). In the prefatory remarks the researcher analyses the verses from the point of view of the message and the peculiarities of expressive means and stylistic devices functioning in them. Thus the author lifts the curtain over her work at translations.

Резюме

Торкут Наталья

Воспоминания Дж.Горсея о России как литературный памятник английской позднеренессансной мемуаристики

Данная статья посвящена изучению поэтики мемуарного сочинения “Торжественная и пышная коронация Фёдора Ивановича, царя российского”, написанного английским купцом-дипломатом Дж.Горсеем в конце XVI века. Жанровая природа этого произведения формировалась в процессе весьма специфического соединения элементов поэтики ренессансной хроники и нескольких мемуарных литературных форм (отчёт о далёких вояжах, заметки путешественников, нравоописательный очерк, биография и автобиография), которые в то время всё ещё находились в стадии становления.

Василина Екатерина

Поэтика заглавия последнего конни-кетчеровского памфлета Р.Грина “Предвестник Черной книги” (1592)

Памфлет Р.Грина “Предвестник Черной книги” (1592) является одним из тех образцов английской криминальной прозы, в которых осуществляется переход от типизации отрицательного персонажа к его индивидуализации. Анализируя поэтику развернутого названия данного памфлета, автор статьи отмечает содержащееся в нем указание на связь этого произведения с конни-кетчеровским циклом Грина. В соответствии с литературной модой того времени, полное название памфлета содержит не только аннотацию основного содержания произведения, но и включает целый ряд ключевых слов, которые программируют в сознании читателя определенные жанровые ожидания, создает основу для успеха такого вида коммерческого чтения.

Лилова Елена

Особенности интерпретации библейской притчи о блудном сыне в трагикомедии Дж.Гасконя “Зеркало воспитания” (1575).

Библейский сюжет о блудном сыне (в его светской интерпретации) получил чрезвычайно широкое распространение в мировой литературе, в том числе и в произведениях английских писателей эпохи Возрождения (Дж.Лири, Р.Грина, Т.Лоджа, Дж.Гасконя). В пьесе “Зеркало воспитания” представлена оригинальная трактовка притчи о блудном сыне Дж.Гасконом, который сам не избежал этой участи, оставив родной очаг в поисках яркой, полной приключений жизни при королевском дворе Елизаветы. Специфика Гасконевской интерпретации этой известной фабульной ситуации обусловлена его раскаянием и сожалением о бесцельно растроченной юности, стремлением уберечь молодое поколение от подобной судьбы, а также влиянием на поздние произведения Гасконя нравоучительной литературы, в данном случае трактата Р.Ешема “Школьный учитель”.

III. 3 майстерні художнього перекладу

Власова Татьяна

Средневеково-ренессансное начало в поэтике сборника джестов “Сто веселых историй” (“A C. Mery Talys”)

Сборник джестов является одним из оригинальных жанровых образований, сформировавшихся в городской культуре Средневековья и получивших широкое распространение также и в эпоху Возрождения. В статье представлен анализ особенностей поэтики одного из самых популярных сборников джестов XVI столетия (“Сто веселых историй” (1525)). Автор работы сопоставляет английские книги анекдотов с польскими фацетиями, немецкими шванками и французскими фабльо.

Рик Спаркс

Этическая позиция персонажа и мораль в пьесах У.Шекспира “Комедия ошибок” и “Венецианский купец”

Персонаж в пьесах У.Шекспира представлен не как одна из формальных составляющих сюжетной организации произведения, а как носитель определенной этической концепции, которой и руководствуются герой в выборе линии своего поведения. Ключ к выяснению морали всего произведения заложен во взаимодействиях персонажей в нем.

С этой точки зрения автор статьи анализирует такие пьесы Шекспира, как “Комедия ошибок” и “Венецианский купец”.

Габлевич Мария

Шекспировский Гамлет: исторический подход к интерпретации текста

Анализируя существующие интерпретации творчества Шекспира и попытки освещения его личной жизни, исследовательница предлагает отказаться от безоговорочного принятия на веру литературно-критического канона, принятого в шекспироведении, и опираться в своих суждениях о произведениях Великого Барда на оригинальные тексты и «голые» никем не проинтерпретированные исторические факты.

Шкловская Елена

Лирика Возрождения сквозь призму зрительной и слуховой рецепции. (Комментарий переводчика)

В сборнике представлены переводы на украинский язык стихотворений английских авторов эпохи Возрождения (Т.Лоджа, Р.Грина, Э.Манди, Ф.Сидни, Н.Брэттона), выполненные студенткой второго курса факультета иностранной филологии ЗГУ Еленой Шкловской. Анализируя в своей вступительной статье идейное и художественное своеобразие поэтических произведений елизаветинцев, автор тем самым приоткрывает завесу в свою творческую лабораторию переводчика.

ЗМІСТ

<i>Передмова</i>	3
I. Історико-літературний процес	
<i>Торкут Наталія</i> Спогади Дж.Горсея про Росію як літературна пам'ятка англійської пізньоренесансної мемуаристики	4
<i>Василина Катерина</i> Поетика заголовку останнього конні-кетчерівського памфлету Р.Гріна "Передвісник Чорної книги" (1592)	15
<i>Лілова Олена</i> Специфіка інтерпретації біблійної притчі про блудного сина у трагікомедії Джорджа Гасконя "Дзеркало виховання" (1575).....	24
<i>Тетяна Власова</i> Середньовічно-ренесансне начало у поетиці жестової збірки "A C. Mery Talys".....	30
<i>Sparkes Rick</i> Perspective and Morality in <i>Shakespeare's The Comedy of Errors, And The Merchant of Venice</i>	38
II. Свіжий погляд на давні тексти	
<i>Габлевич Марія</i> Шекспірів Гамлет: історичний підхід до інтерпретації тексту....	47
III. З майстерні художнього перекладу	
<i>Шкловська Олена</i> . Лірика Відродження крізь призму зорової і слухової рецепції. (Коментар перекладача).....	113
Вибрані поезії ренесансних авторів у перекладі <i>Шкловської Олени</i>	120
<i>Summaries</i>	130
<i>Резюме</i>	132

Ренесансні студії / Випуск 6. – Запоріжжя, 2000. – 134 стор.

Р 39

ISBN 966 – 7809 – 08 – 0

У збірнику вміщені статті вітчизняних і зарубіжних науковців, в яких висвітлюються різні аспекти історико-літературного процесу в Англії доби Відродження, а також надрукована низка оригінальних поетичних текстів, написаних тими авторами-єлизаветинцями, котрі складають славу поетичного Парнасу ренесансної Англії. Англійські поезії подані у супроводі перекладів українською мовою та коментарів перекладача.

Збірник розрахований на широке коло науковців, викладачів гуманітарних дисциплін, аспірантів, студентів та може бути цікавим всім, хто небайдужий до духовних надбань епохи Відродження.

УДК 82.09 ББК 83.3 (0) 4

Наукове видання

РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

Збірник наукових праць
Випуск 6

Технічний редактор Ю.І.Черняк
Оригінал-макет Ю.І.Черняк
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К^о”

Підписано до друку 22.09.2000 р. Формат 60х84/16
Ум. друк. арк. 7,95. Зам. № . Наклад 200 прим.
Папір Data Copy 80/92. Друк ризографічний.

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (0612) 64 55 26
Електронна пошта: renaissance@zsu.zp.ua

Віддруковано у лабораторії видавничих технологій і комп’ютерної графіки
Запорізького державного університету

69063, м. Запоріжжя, 63,
вул. Жуковського, 66, к. 21,
тел. 65-55-54