

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

ISSN 2225-479X

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

Збірник включено до переліку  
фахових видань згідно з  
постановою президії ВАК  
України від 06.10.2010 р.  
№ 1-05/6

# *Ренесансні студії*

**Випуск 23-24**

**Запоріжжя – 2015**

УДК 82.09  
ББК 83.3(0)4  
Р 39

Рецензенти:

д. філол. н., с.н.с. **Л. І. Скупейко**  
(провід. наук. співробітник Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка),  
д. філол. н., доц. **О. Т. Бандровська**  
(професор кафедри зарубіжної літератури ЛНУ ім. Івана Франка).

Головний редактор:

д. філол. н., проф. **Н. М. Торкут**.

Редакційна колегія:

академік. НАН України, д. філол. н., проф. **Д. С. Наливайко**,  
член-кор. НАН України, д. філол. н. **М. М. Сулима**,  
д. філол. н., проф. **М. Г. Соколянський** (Німеччина),  
проф. **Ф. Мейджер** (Велика Британія),  
проф. **І. Р. Макарик** (Канада),  
проф. **Г. Волчанов** (Румунія),  
д. філол. н., проф. **Т. Н. Денисова**,  
д. філол. н., проф. **П. В. Білоус**,  
д. філол. н., с. н. с. **Ю. В. Пелешенко**,  
д. філол. н., проф. **О. Д. Турган**,  
д. філол. н., с. н. с. **Т. М. Рязанцева**,  
к. філол. н., проф. **Л. Я. Потьомкіна**,  
к. філол. н., доц. **Ю. І. Черняк**.

Рекомендовано до друку

вченою радою Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України  
(протокол № 10 від 22.09.2015 р.)  
та вченою радою Класичного приватного університету  
(протокол № 1 від 30.09.2015 р.).

Р 39 **Ренесансні студії** / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : Класичний приватний університет, 2015. – Вип. 23-24. – 329 с.

Випуск містить статті вітчизняних і зарубіжних науковців, присвячені вивченню літературного процесу доби Відродження та рецепції ренесансної спадщини в культурі наступних епох. У ньому також представлений новий український переклад Прологу з поеми Джеффри Чосера «Кентерберійські оповідки» – шедевр світової літератури.

УДК 82.09  
ББК 83.3(0)4

ISSN 2225-479X

© Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України, 2015  
© Класичний приватний університет, 2015

## **I. Історико-літературний процес**

УДК: 821.111-2.09(092)''14/15'':792.01

*Пастушук Галина  
(Львів)*

### **Акторський феномен Роберта Арміна і «драматичний канон» Вільяма Шекспіра: друк у постановці чи постановка у друці?**

*Автор, застосовуючи стратегії «нового історизму» та інтертекстуальний аналіз, а також посиляючись на розвідки відомих іноземних шекспірознавців, висновує гіпотезу про те, що тісна співпраця Вільяма Шекспіра з одним із найталановитіших акторів в історії європейського театру мала вплив на формування фінальної версії відомих п'єс, творених в епоху зародження літератури (зокрема драми) як фіксованого друкованого тексту. Проводиться аналіз образів окремих Шекспірових блазнів (Бруска і Феста) у світлі творів Роберта Арміна – «Дурень про Дурня, або шість видів глупоти» (1600 р.), «Дотепи на запити» (1600 р.), «Історія двох дівичь з Морклека» (1609 р.). Це також спроба поглянути на канонічний текст окремих п'єс Шекспірового генія очима єлизаветинського глядача.*

**Ключові слова:** *акторська гра, комедійний актор, Вільям Шекспір, Роберт Армін, друкований текст, джест, Брусок, Фесте.*

В останні десятиліття спостерігається ризоматичне розростання «шекспірівського дискурсу» у сфері сучасного театру, кіно, опери, музики, реклами тощо. Шекспірівські образи та цитати усе частіше фігурують у коміксах, рок-музиці, мультиплікації, і навіть кулінарних рецептах, а самого драматурга сьогодні вважають одним

## I. Історико-літературний процес

із найбільш експлуатованих популярною культурою класиків<sup>1</sup>. У науковому вимірі шекспірознавства, відтак, усе частіше звучить голос рецептивної та інтермедіальної критики, перекладознавчих і компаративістичних досліджень, теорії комунікації та інтертекстуальності. Дослідники прослідковують прочитання Шекспірового генія або його відлуння в інших культурних і часових координатах. На нашу думку, проте, не менш важливим залишається і вивчення Шекспіра у вихідній історико-культурній епістемі – ренесансній (за М. Фуко), оскільки такий підхід дозволяє бодай гіпотетично реконструювати первинні інтенції автора, прояснити «незрозумілості» в тексті, наблизити сучасного реципієнта *ad fontes*, не дати розчинитися творчості Шекспіра у потоці інтерпретацій, і врешті, виявити джерела невичерпної інтерпретативної енергії генія. Це і спричиняє **актуальність** даної статті.

Її безпосередня мета полягає у тому, щоб, застосовуючи стратегії нового історизму (С. Грінблатт, Л. Монроз, І. Смирнов), текстуальний, інтертекстуальний та компаративний методи аналізу, а також спираючись на розвідки відомих іноземних шекспірознавців (Д. Вайлза, Р. Томсона, О. Басбі, Л. Готсон, Н. Ішікави та ін.), представити та аргументувати тезу про тісну співпрацю Вільяма Шекспіра з Робертом Арміном, одним із найталановитіших акторів в історії європейського театру, довести театральний вплив останнього на формування фінальної версії відомих п'єс, творених в епоху зародження літератури (зокрема драми) як фіксованого друкованого тексту.

**Об'єктом** аналізу є зрілі комедії Вільяма Шекспіра – «Як вам це подобається» (*As You Like It*, 1599 р.) та «Дванадцята ніч» (*Twelfth Night*, 1601 р.), а також не

---

<sup>1</sup> Пронкевич О. Шекспір і популярна культура / Олександр Пронкевич // Шекспірівський дискурс / гол. ред. Торкут Н.М. – Запоріжжя : КПУ, 2010. – Вип. 1. – С. 262-276.

представлені у вітчизняному літературознавстві твори Роберта Арміна – збірник джестів „Дурень про дурня, або шість видів глупоти” (*Foole Upon Foole, or Six Sortes of Sottes*, 1600), комедія „Історія двох дівичь з Морклека” (*The History of Two Maids of More-clack: with the life and simple maner of John in the Hospital*, 1609), трактат „Дотепи на запити” (*Quips Upon Questions: A Clown's Conceit on Occasion Offered*, 1600). Твори аналізуються на предмет типологічної та функціональної подібності комічних персонажів, створених на межі акторської імпровізації та друкованого тексту.

Того ж року, коли на сценах лондонських театрів йшли прем'єрні постановки «Гамлета», Бен Джонсон готував свою чергову сатиричну комедію «Забави Синтії», а відомий комік Віл Кемп увіковічнив себе „Дев'ятиденним дивом” – нотатками про славетну танцювальну подорож із Лондона до Норвіча, з-під друкарського верстата лондонського видавця Вільяма Фербранда (*William Ferbrand*) вийшла колекція шести джестів під назвою «Дурень про дурня, або шість видів глупоти» (*Foole Upon Foole, or Six Sortes of Sottes*, 1600) невідомого автора, клоуна Понюха з театру «Куртина»: *Clonnico de Curtanio Snuffe*. Позірна анонімність його цілком компенсувалася ідентичністю сценічного блазня. П'ятьма роками пізніше джести було перевидано у того самого видавця, однак тепер їх автор представив себе клоуном Понюхом театру «Глобус»: *Clonnico del mondo Snuff*. Щойно обкладинка третього видання 1608 року, щоправда цього разу з іншою назвою – «Кубло недоумків» (*Nest of Ninnies*, 1608), відкриває нам ім'я автора – професійного блазня-актора Роберта Арміна, котрому, як вважається, належать створені у зрілий період Шекспірової драматичної кар'єри сценічні образи Бруска, Феста і безіменного блазня Ліра.

## I. Історико-літературний процес

Текст твору прямо свідчить про те, що автор керувався смаками тогочасної популярної літератури. Увесь трактат зосереджений на розмежуванні штучних і природних дурнів (*artificial and natural fools*) за шести-ступеневою градацією, що жартівливо відображена у типології: „a flat foole and a fat foole, a leane foole and a cleane foole, a merry foole and a verry foole”<sup>2</sup>. Армін цікавиться усіма аспектами сценічного блазенства – від природного ідіота до блазня-філософа, від простого слуги до рафінованого придворного блазня.

Кожна з шести колекцій джестів побудована навколо реальних історичних постатей, відомих для елизаветинців блазнів: Джек Вівсянка (*Jack Oates*), Джемі Кривуля (*Jemy Camber*), худий Лінард (*leaner Leanard*), Джек Мельник (*Jack Miller*), Віл Сомерс (*Will Sommers*), Джон зі Шпиталю (*John of the Hospitall*)<sup>3</sup>. Кожній такій міні-збірці передуює віршований портрет героя. Водночас, усі шість постатей служать інструментом повчання: кожен збірку Армін закінчує алегоричним уроком (*a moral link*), а це споріднює його витвір із популярною в ті часи «літературою дурнів».

Вже у вступному зверненні до друкаря і зшивача майбутньої книжки Армін ставить одвічне питання про антиномію людської глупоти: “many now a dayes play the foole and want no witte, and therefore tis no wonder for me to set downe fooles naturall, when wisemen before theyle be unprofitable, will seeme fooles artificiall: Is it then a profit to bee foolish? yea so some say, for under shew of simplicity some gaine love, while the wise with all they can doe, can scarce obtaine love”<sup>4</sup>. Ці міркування перегукуються з

<sup>2</sup> *Armin R. Foole upon Foole (1600): A Critical, Old-Spelling Edition / Robert Armin [edited and with an Introduction by H. F. Lippincott]. – Institut für englische Sprache und Literatur, Universität Salzburg, 1973. – P. 41.*

<sup>3</sup> Те, наскільки Армін – історик, а наскільки – письменник, детально аналізує Г.Ф. Ліпінкот: *Lippincott H.F. Op. cit. – P. 10-19.*

<sup>4</sup> *Armin R. Foole upon Foole ... – P. 46.*

юдео-християнським уявленням про Божу мудрість, з перспективи якої написана ранньоренесансна «література дурнів». Стиль збірки – насичений і густо всіяний інтелектуальними парадоксами, оскільки у зверненні «до джентльменів» автор, говорячи про університети і юридичні корпорації, попереджає про серйозність свого наміру від душі поблазнювати і перейти небезпечну межу божевілья: “I promised them to prove mad, and I thinke I am so, else I would not meddle with Folly so deeply”<sup>5</sup>.

Армін – перший із комічних акторів англійської сцени, хто скрупульозно вивчає природну людську недоумкуватість як джерело майстерності свого ремесла: «Якщо колись і жив такий актор, що міг разом із Шекспіром поринати у світ тіней і мерехтіння божевільного пограниччя, то ним був Армін»<sup>6</sup>. Зважаючи на власні письменницькі амбіції, Армін так і не зміг до кінця інтегрувати у «Глобусі» діяльність драматурга і сценічного клоуна – заняття, які важко піддаються поєднанню. Як автор, він заледве чи сягав середнього рівня своїх колег по цеху. Як актор, він володів унікальним талантом мімікрії та сценічних перевтілень – «вміннями, котрі легко засвоювалися в театрі, побудованому на сатирі і звичаєвому мімезисі»<sup>7</sup>. Неординарність інтелекту та акторської особистості Арміна дозволяє припускати, що саме під нього Шекспір створював дотепних блазнів, які своєю мудрістю подекуди перевершували «благородних» героїв п'єс. Неспроста у першому фоліо творів Шекспіра цей актор – у списку провідних. У традиційному шекспірознавстві не вельми прижилася думка про визначальний вплив сценічної гри коміків Шекспірової

---

<sup>5</sup> Ibid. – P. 49: 0.3.25-26.

<sup>6</sup> Hotson L. Shakespeare's Motley / Leslie Hotson. – New York : Oxford University Press, 1952. – P. 110/

<sup>7</sup> Wiles D. Shakespeare's Clown. Actor and Text in the Elizabethan Playhouse / David Wiles. – Cambridge : Cambridge University Press, 1987. – P. 136/

## I. Історико-літературний процес

трупі на остаточну версію його драматичного канону<sup>8</sup>, проте інтелектуальний вплив Арміна на Великого Барда – поза сумнівом<sup>9</sup>. Аби прослідкувати цей вплив, необхідно: а) окреслити культурно-історичні умови, в яких акторське ремесло перепліталось з друкованим текстом п'єс; б) розкрити особливості коміки Арміна крізь призму його власних текстів; в) здійснити театральне прочитання окремих епізодів «драматичного канону» Шекспіра.

Відправною точкою тут може стати цитата із висновків дисертації британської дослідниці Н. Ішікави: «До розквіту комічного акторства в Англії наприкінці XVI – поч. XVII ст. призвела унікальна культурна синергія між сценічним блазнюванням і його теоріями, викладеними у друкованих текстах. Можна сказати, що взаємозв'язок між суспільними зрушеннями та культурними продуктами епохи є прямим відображенням взаємодії між друком і театральним дійством»<sup>10</sup>.

Невід'ємною частиною будь-якого театального видовища у елізаветинському Лондоні залишалася коміка

---

<sup>8</sup> Однією з найпоширеніших гіпотез є авторство Арміна у всіх прозових словах зіграних ним блазнів. Скажімо, прозові рядки блазня Клотена у пізній комедії «Цимбелін» (*Cymbeline*, 1611) у виданні 1623 року і їх відсутність у раніших версіях вказують на імовірну імпровізацію актора під час вистави: *McLeish K., Unwin S. A Pocket Guide to Shakespeare's Plays / Kenneth McLeish, Stephen Unwin. – London : Faber and Faber, 1998. – P. 38-39.*

<sup>9</sup> Найвідоміші праці, де стверджується і доводиться ця відома гіпотеза, це монографії: *Gurr A. The Shakespearean Stage 1574-1642 / Andrew Gurr. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – 280 p.*; *Southworth J. Fools and Jesters at the English Court / John Southworth. – Stroud : Sutton Publishing Limited, 2003. – 278 p.*; *Lippincott H.F. Op. cit.*; *Goldsmith R.H. Wise Fools in Shakespeare / Robert Hillis Goldsmith [with introduction by Oscar James Campbell]. – Liverpool : Liverpool University Press, 1955. – 123 p.*; *Hotson L. Op. cit.* та ін.

<sup>10</sup> *Ishikawa N. The English Clown: Print in Performance and Performance in Print. A Thesis submitted for the Degree of Doctor of Philosophy [Електронний ресурс] / Naoko Ishikawa. – University of Birmingham : Dpt. of English, January 2011. – 362 p. – Режим доступу : [http://etheses.bham.ac.uk/2951/1/Ishikawa\\_11\\_PhD.pdf](http://etheses.bham.ac.uk/2951/1/Ishikawa_11_PhD.pdf).*



і клоунада. Вистави без блазня, попри творчий талант драматургів, не мали комерційного успіху. Натомість, надмірна імпровізація комічного актора могла призводити до руйнування фабульної канви драми. Від тогочасного блазня вимагалось виняткове чуття балансу і вміння втриматися «на порозі», у просторі комунікативно-рецептивної дистанції між сценою і глядачами. Аналогічного таланту потребував і драматург, особливо на межі XVI–XVII ст. – у період, коли трагедія починає жанрово переважати над комедією. З одного боку, «демонстрація блазнівського таланту стала у буквальному розумінні кульмінацією вистав»<sup>11</sup>, а очікуваність появи блазня на сцені була настільки високою, що «перед драматургом, який прагнув випустити популярну п'єсу, неминуче поставала необхідність представляти його на сцені при кожній можливій нагоді»<sup>12</sup>. З іншого боку, екстремально-циркові запобігання перед публікою наражали автора на перспективу стати об'єктом сатири з боку «університетських умів». Скажімо, студентська різдвяна комедія невідомого автора із трилогії про алегоричну подорож до Парнасу (*Pilgrimage to Parnassus*, 1599) містить комічний епізод, де блазня силоміць витягують на сцену за шнурок, і він змушений імпровізувати без прив'язки до фабули п'єси:

[*Enter Dromo, drawing a clowne in with a rope*]

CLOWNE What now? Thrust a man into the commonwealth whether hee will or noe? What the devill should I doe here?

DROMO Why, what an ass art thou! dost thou not knowe a play cannot be without a clowne? Clownes have been thrust into plays by head and shoulders ever since Kempe could make a

---

<sup>11</sup> Leggatt A. *Jacobean Public Theatre. Theatre Production Studies* / Alexander Leggatt. – London : Routhledge, 1992. – P. 103.

<sup>12</sup> Busby O.M. *Studies in the Development of the Fool in the Elizabethan Drama* / Olive Mary Busby. – Humphrey Milford Oxford University Press, 1923. – P. 25.

## I. Історико-літературний процес

scurvy face; and therefore reason thou shouldst be drawne in with a cart-rope.

CLOWNE But what must I doe nowe?

DROMO Why, if thou canst but drawe thy mouth awrye, laye thy legg over the staffe, sawe a piece of cheese asunder with thy dagger, lape up drink on the earth, I warrant thee theile laughe mightilie. Well, I'le turne thee loose te them; either saie somewhat for thy selfe, or hang and be *non pius*.<sup>13</sup>

У пошуках «золотої середини» драматурги, як вважає британська дослідниця О. Басбі, почали надавати блазневі другорядну фабульну роль – переважно робили його слугою котрогось із центральних героїв. Це дозволяло «випускати» блазня на сцену при кожній появі протагоніста і хоч якимось обмежувало акторське свавілля рамками фабульної ролі. Статистично з-посеред персонажів, ідентифікованих у *dramatis personae* елизаветинських п'єс як рустикальні блазні (clowns), «практично половина є різного роду слугами, і приблизно стільки ж слуг (porters, messengers, grave-diggers і т.д.) насправді відіграють роль сценічного клоуна»<sup>14</sup>. Певну «натягнутість» образу блазня-слуги засвідчує той факт, що його фігура, – висновує О. Басбі на основі аналізу десятків п'єс, – за фабульною значущістю лише зрідка перевищує інших персонажів. Єдиний виняток становить «шекспірівський канон»: «ніде більше в елизаветинській драмі не знаходимо блазня, що за важливістю у дії п'єси міг би зрівнятися з Фестом чи блазнем Ліра»<sup>15</sup>.

Образи блазнів у зрілого Шекспіра й справді нелегко вкладаються у «прокрустове ложе» категорій інтерпретатора, медіатора і коментатора. Щонайменше чотири з них

---

<sup>13</sup> The Pilgrimage to Parnassus [Електронний ресурс] // Three comedies performed in St. John's college. – Oxford Clarendon Press, 1886. – P. 22-3: 671-710. – Режим доступу :

<http://archive.org/stream/pilgrimagetoparn00macruoft#page/n5/mode/2up>,

<sup>14</sup> Busby O.M. Op. cit. – P. 30.

<sup>15</sup> Ibid. – P. 31.

– Брусок, Фест, блазень короля Ліра, Автолік – засвідчують експеримент драматурга над довголітньою традицією блазнювання на англійській сцені, спроби інтегрувати «непокійного» персонажа у фабулу своїх п'єс. Окрім уже згадуваного мотиву захистити текст від надмірної імпровізації комічного актора, дослідники вбачають у цих персонажах намагання В. Шекспіра створити повнокровний літературний образ трікстера у драмі, використовуючи для цього відомі наративи. Н. Ішікава, для прикладу, вступаючи в дискусію з adeptами «нового історизму» (зокрема Л. Монроузом) стверджує, що В. Шекспір та його молодші сучасники якобинського періоду «творили персонажів-блазнів не з традиційної рустикальної клоунади, а за зразком літературних моделей із збірників джестів про Скоджіна, Скелтона, Тарлтона»<sup>16</sup>. Як покаже проведений нижче аналіз, В. Шекспір справді активно послуговувався збіркою Р. Арміна і лондонськими памфлетами про конні-кетчерів<sup>17</sup>. У результаті проєкції літературних блазнів на комічну ідентичність Роберта Арміна виходила нова фігура блазня, що не лише відповідала «горизонту сподівань» глядача, але й значною мірою формувала його. Розглянемо це явище на прикладі Бруска і Фесте, але спершу – про специфіку сценічної гри Арміна.

Блазнівське ремесло Арміна розкриває інша його книжка, опублікована майже одночасно з трактатом про

---

<sup>16</sup> *Ishikawa N.* Op. cit. – P. 220.

<sup>17</sup> (від англ. conny-catching pamphlets). Конні-кетчерівський памфлет – це невелика за обсягом історія, що докладно висвітлює технологію численних способів шахрайства, до яких вдавалися елизаветинські трікстери – представники лондонського андерграунду (інтригани, сутенери, повії, шахраї-вуглярі), котрі вправно пошивали в дурні недолугих простаків (так званих «кроликів» – conny), спустошуючи їхні гаманці. Дет. див.: *Торкут Н.М.* Проблеми генези і структурування жанрової системи англійської прози пізнього Ренесансу (малі епічні форми та «література факту») / Наталія Миколаївна Торкут. – Запоріжжя, 2000. – С. 124.

## I. Історико-літературний процес

дурнів, – «Дотепи на запити» (*Quips Upon Questions: A Clown's Conceit on Occasion Offered*, 1600). Вона являє собою проникливий аналіз цілої субкультури єлизаветинських блазнів. Звідси ми довідуємося, що Армін, як і його наставник Гарлтон, відповідав на різні «теми», що лунали з глядацької кавеї в тракті вистав. Проте, на відміну від свого вчителя, Армін ретельно продумував і опрацьовував кожну імпровізацію. У підназві жанр твору ідентифікується як «моралізовані метаморфози змін на запитання» (*moralized metamorphoses of changes upon interrogatories*)<sup>18</sup>. Відповідно до популярного ритуалу пародіювання філософського диспуту, Армін подає стартове «запитання» (*interrogatory*), яке зачитується блазневі у формі загадки або персонального звернення від певного глядача. «Зміни» (*metamorphoses*) – це сама розмова між блазнем і глядачем(-ами), або ж діалогічний монолог блазня. Оскільки знаки пунктуації (себто їх відсутність) не дозволяють мовно структурувати діалог, читати текст «Дотепів» значно легше не як джест-анекдот, а як бахтінську гетероглосію. Дотепи, або «моралізовані метаморфози», якими закінчується кожна порція тексту, представлені так, ніби їх говорить або наспівує блазень *in propria persona*: вони скеровані або на автора загадки, або на бідолаху, який мав нещастя задати «запит».

У передмові до своєї книжки Армін звертається до таємничого сера Транчеона (*“Sir Timothy Truncheon, alias Bastinado, ever my part-taking friend”*)<sup>19</sup>, під яким його сучасники, вочевидь, впізнавали персоналізованого блазнівського марота Арміна. Схоже, на сцені славетний комік використовував цю уявну персону як інтелектуальне віддзеркалення для озвучення свого *alter ego*. Саме з «Дотепів» видно, що стержнем Армінового сценічного

<sup>18</sup> *Wiles D. Op. cit. – P. 138.*

<sup>19</sup> *Ibid.*

комізму був прийом множинної особистості. Ця особливість виявляє новий тип блазня, відмінний від образів «англійського селяха Тарлтона чи простакуватого англійця Кемпа»<sup>20</sup>. Глядачі Арміна просять блазня прокоментувати то злого чоловіка, то п'яничку, то спітнілого під перукою юриста, то розкішно вдягнену жінку, то повію, то скупого лихваря, то багатого купця тощо. У момент відповіді додаються випадкові нюанси, як, наприклад, пчихання, гавкіт собаки – і на них теж треба прореагувати. Арміна звинувачують у тому, що він всього лиш дурний блазень, що він не рівня великому Тарлтону ('not a bit of Tarlton's wit'). Деякі із загадок переходять межу пристойності ('What's near her?'), деякі – глибоко філософські ('Who is happy?'), деякі – особистісні (What have I lost? – запитання від юнака з відрізаним вухом).

У таких ситуаціях Тарлтон, судячи з книги його джестів, розігрував мінідрамку на кшталт «Діалогів між Соломоном і Маркольтом»<sup>21</sup> (конфлікт між собою – дотепним селянином, і співрозмовником – начебто розумним глядачем), перевертаючи все з ніг на голову. Армін, натомість, дистанціюється від конфронтації, «вживаючись у героя» за рахунок перевтілення у постать відстороненого коментатора Транчеона. Таким чином, в дурнях залишається тільки глядач. Якщо тарлтонівські відповіді в антиінтелектуальній манері розраховані на інстинктивну реакцію глядацької маси на жарти блазня-мудрагеля, то Армін пропонує ідіосинкретичну манеру гри на сцені, допасовуючись до строкатого розмаїття лондонської публіки. Він не дає глядачеві відчуття

---

<sup>20</sup> Ibid. – Р. 139.

<sup>21</sup> Популярний у Європі пізньосередньовічний наратив. Детальніше на цю тему див.: Пастушук Г.О. Образ блазня в „Діалогах між Соломоном і Маркольфом”: профанація чи карнавалізація? / Галина Пастушук // Питання літературознавства: Науковий збірник / гол. ред. О.В. Червінська – Чернівці: ЧНУ, 2011. – Вип. 83. – С. 49-59.

## I. Історико-літературний процес

приналежності до одного великого «родового тіла», що однаково реагує на мову і переживає в кожен момент вистави одну емоцію. Він відокремлює себе від глядачів, розпадається на численні соціальні ідентичності, сигналізуючи про поступове відмирання середньовічного «тілесного блазня».

Мова створених Арміном образів зафіксувала цю множинність. У тексті шекспірівського канону маємо приклад у сценах з комедії «Як вам це подобається», коли Брусок проганяє Вільяма, закоханого у пастушку Адель, класовою гетероглосією погроз [V.I. 43-52]<sup>22</sup> або представляє Жакові класифікацію ступенів поштивих двірських способів спростування брехні [V.IV. 81-93]. Подібне явище мало місце і в інших, менш відомих Армінових образах тогочасся. Для прикладу, блазень Жаба з комедії «Брістоуська краля» (*The Fair Maid of Bristow*, 1604) припрошує гостей до столу синонімами різних соціальних реєстрів: “To make a step, to walke, or as it were to come, or approach, to dinner”<sup>23</sup>.

Армін полюбляв перевдягання, плутанину ідентичностей: в ролі Феста він кпить з Мальволіо, поставши перед ним у ролі сера Топаса, а у власній комедії «Дві дівичі з Морклека» він грає водночас і Голубого Джона, і мудрого блазня Татча (Tutch)<sup>24</sup>, котрий, у свою чергу, перевтілюється то у Джона, то у вельського Рицаря. У

---

<sup>22</sup> Тут і далі усі цитати та посилання на твори Шекспіра подаються за виданням: *The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition / Stephen Greenblatt, general editor ; Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus [editors] ; with an essay on the Shakespearean stage by Andrew Gurr. – 2<sup>nd</sup> ed. – New York: W.W.Norton & Company, 2008. – 3419 p.*

<sup>23</sup> Цит. за: *Busby O.M. Op. cit. – P. 79.*

<sup>24</sup> Л. Готсон (а за ним і Н. Ішікава) схильний вважати, що першу свою роль у статусі співвласника Шекспірової трупи – роль Бруска (Touchstone) – Армін отримав від В. Шекспіра як данину популярності через зіграну роль Татча у власній авторській комедії „Дві дівичі з Морклерку”. Див.: *Hotson L. Op. cit. – P. 115; Ishikawa N. Op. cit. – P. 212.*

«Королі Лірі» він грає то Блазня, то Едгара, то Корделію<sup>25</sup>. Ще іншими доказами Армінового таланту множинної особистості є його ім'я в акторському списку до комедій Бена Джонсона «Кожен чоловік не у своєму гуморі» (*Every Man out of His Humour*, 1599), «Алхімік» (*The Alchemist*, 1610). У першій п'єсі він, як припускають, грав роль Carlo Buffone, а в другій – тютюнника Авеля (Abel Drugger). Коли Авелю пропонують вдягнутися задля достовірності іспанцем, він (себто Армін) грає іпостасями, балансуючи на межі сценічного і драматичного вимірів: “FACE Thou must borrow / A Spanish suit. / Hast thou no credit with the players? / ABEL Yes, sir, did you never see me play the fool? [IV.Vii.67-9].<sup>26</sup>

Театральні імпровізації дозволяли Арміну використовувати найголовніший сценічний ресурс – спів. Набивши руку на баладному заробітчанстві, Армін легко клав слова на популярні мелодії, але його спів, найімовірніше, не супроводжувався танцем. Танцювання джиги, з її стрибками і круговими поворотами, вимагало неабиякої атлетичної підготовки. Пестливі прізвиська комедіянта – «Понюх» (*Snuff*) і «Рум'янок» (*Pink*) – свідчать радше про тілесність урбанізованого інтелектуала, аніж рустикального здорованя. Блазнівська кар'єра Арміна фіксує перехід епіцентру глядацької уваги з тілесної коміки на книжковий вербальний гумор.

Вперше ім'я Арміна фігурує у підписі під вступною частиною до релігійного трактату «Коротка резолюція правильної релігії» (*A Brief Resolution of the Right Religion*, 1590). Трохи згодом Томас Неш у «Дивних новинах» (*Strange News*) і Габріель Гарві у «Зайвих стараннях Петра» (*Pierce's Supererogation*, 1593)<sup>27</sup> згадують його як

<sup>25</sup> Southworth J. Op. cit. – P. 170-171.

<sup>26</sup> Цит. за: Ibid. – P. 171.

<sup>27</sup> Останній твір належить до «письмової перестрілки» Неша і Гарвея 1590-х років з приводу поетичних смаків і авторитетів, у якій відображена

## I. Історико-літературний процес

автора балад (ballad-maker). Очевидно, відомому блазневі закидалося літературне поденництво і писання т. зв. „penny-ballads”, що вважалися вершиною нєсмаку. Тому ранню комедійну п'єсу «Італійський кравець і його хлопчина» (*The Italian Tailor and His Boy*, 1609) автор видав з острахом, кажучи у передмові, що критики можуть «занюхати в ній баладність» (sneer 'tis ballad stuff). Армін навіть вагався: представити віршовану п'єсу як високу літературу ('a poem') чи сміло пропустити її на книжковий ринок як популярну бувальщину ('a jest').

Комедія радше належала до другої категорії, оскільки «була розрахована на пересічного лондонця і зовсім не пасувала до смаків шотландського аристократа при дворі короля Якова, якому була присвячена».<sup>28</sup> Побудована на сюжеті популярного міфу, вона точно відповідала ринковому запиту, на який і орієнтувався початківець Армін. Головний персонаж – підмайстер кравця, який опановує мистецтво магічного перетворення у різних істот і предмети. Доля усміхається йому, коли він перетворює себе на рубіновий перстень і опиняється на руці принцеси, потім перетворюється у голого юнака в її ліжку, забезпечуючи собі майбутній шлюб. Примітно, що вже у цій ранній спробі пера проявилася центральна властивість Армінового письменства та акторської гри: проекція власної протейчної особистості на протагоніста.

На початку 1590-х Армін пішов на акторську службу до трупи барона Чандоса. У 1595–1597 рр. трупа

---

гостра проблема літературного поденництва. «Зайві старання Петра» (*Pierce's Supererogation, or A New Praise of the Old Ass*, 1593) – це реакція на памфлет Томаса Неша «Петро Нужденний» (*Pierce Penniless, His Supplication to the Devil: An Invective Against Enemies of Poetry*, 1592), де автор перелічує усіх «ворогів поезії» поіменно, називаючи їх „false prophets, weather wizards, fortune-tellers, poets, philosophers, orators, historiographers, mounte-banks, ballad-makers, etc”. В останній категорії до списку мав неласку потрапити і Роберт Армін.

<sup>28</sup> *Wiles D.* Op. cit. – P. 137. Армін присвятив п'єсу Вісконту Гадінгтону (*Viscount Haddington*) та його дружині леді Фіцвотер (*Lady Fitzwater*).



подорожувала центральною частиною королівства, Йоркширом і батьківщиною Роберта – східною Англією включно з Норфолком. Турне дало змогу блазневі-інтелектуалу вдосталь поспостерігати за різними видами сільських недоумків, простачків, домашніх «природних блазнів» і назбирати багатий матеріал для вже згаданої збірки «Дурень про дурня». Це художнє дослідження носить на собі відбиток традиції джесту XVI ст., але анекдотичності в ньому значно менше, ніж, скажімо, у джестах Тарлтона. З великою мірою достовірності тут представлено реальних історичних постатей – наприклад Джека Мельника (Jack Miller), який часто блукав місечками в долині Івшем неподалік від маєтку лорда Чандоса, чи Віла Сомера (Will Somer) – блазня короля Генріха VIII. У місцевих гіпотекстах задокументовано, що Мілер «обожнював клоуна з трупи Чандоса», і можна припускати, що ним був Армін. Як стверджує Д. Вайлз, нам нічого не відомо про репертуар трупи, але найімовірніше Армін грав клоуна Робіна у піратській версії «Фауста», позаяк окремі слова на адресу блазня дуже нагадують пародію на ще один твір Роберта – комедію «Історія двох дівичь з Морклека» (*The History of Two Maids of More-clack: with the life and simple maner of John in the Hospital, 1609*)<sup>29</sup>.

На обкладинці видання можна побачити самого автора у ролі й костюмі «Джона у шпиталі». У зверненні до читача Армін називає п'єсу історичною бесідою ('a Historical discourse, acted by the boyes of the Reuels') і просить вибачення за білий вірш, кажучи, що "you shall find verse, as well blancke, as crancke, yet in the prose let it

---

<sup>29</sup> Ibid. Дату написання і першої постановки п'єси Ендрю Гурр подає як 1606-8 роки. Див. хронологічний список постановок елизаветинських п'єс: Gurr A. Op. cit. – P. 242.

## I. Історико-літературний процес

pass for currant”<sup>30</sup>. Оскільки саме роль Джона – божевільного із лондонського Шпиталю Христа (Christ’s Hospital) і героя «Дурня про дурня» – зробила п’єсу хітом, то й на титульній сторінці, апелюючи до культурного коду коміка, красується ім’я виконавця цієї ролі<sup>31</sup>. Джон, проте, не єдиний блазень п’єси. Іншим плодом акторської гри Арміна стає образ Татча. Прототипом останнього у реальному житті був Віл Сомерс – блазень Генріха VIII і побудований на його основі однойменний літературний персонаж з «Дурня про дурня». Отож комедію можна розглядати і як інсценізацію Армінової збірки про дурнів.

Центральні персонажі п’єси – сер Вільям Вергір, Рицар Морклекський, його нова дружина Місіс Г’юміль з родиною, дві доньки сера Вільяма – Мері і Табіта, кавалери доньок – сер Роберт Тоурз і Філбон Татч, особистий слуга сера Вільяма, який згодом переходить на службу до Філбона. Він з’являється у 7 із 20 сцен комедії, тоді як Джон зі Шпиталю фігурує тільки у трьох епізодичних сценах. Пояснюючи у вступі історію постановки п’єси з трупою хлопців і, вочевидь, посилаючись на свій вік, Армін каже, що «зіграв би знову Джона сам» (I would haue againe inacted Ihon my selfe<sup>32</sup>). На основі цього правомірно вважати, що саме Армін у день театральної прем’єри комедії грав Джона, а отже – і Татча, оскільки в подальших діях Джон з’являється у внутрішній грі Татча.

З метою пояснення специфіки мультирольової гри Арміна доречно коротко змалювати заплутаний сюжет

---

<sup>30</sup> *Routh H.V.* London and the Development of Popular Literature (Chapter XVI) [Електронний ресурс] / Harold V. Routh // *The Cambridge History of English and American Literature in 18 volumes. – 1907-1921* / Edited by A. W. Ward, A. R. Waller, W. P. Trent, J. Erskine, S. P. Sherman, and C. Van Doren. – Copyright 2000. – Vol. 5 (The Drama to 1642: Part 1). – Режим доступу : [www.bartleby.com/cambridge](http://www.bartleby.com/cambridge)

<sup>31</sup> *Ibid.*

<sup>32</sup> *Armin R.* The History of the Two Maids...

комедії. Дія п'єси відбувається в Лондоні, а її експозицію становлять матримоніальні наміри сера Вільяма щодо власних двох доньок. Сам сер Вільям щойно одружився з Місіс Г'юміль, колишнього чоловіка якої (Джеймса) вважають мертвим, а її син, Джеймс молодший, домагається руки старшої доньки сера Вільяма – Мері. Батько не лише виступає проти одруження Г'юміля молодшого з Мері, але й ставить нереалістичні умови уже існуючим кавалерам. Так, Тоурзу він дозволяє взяти Мері тільки, «якщо вона помре і знову оживе» (when shees dead and liues againe<sup>33</sup>), а Філбон може взяти за дружину Табіту, «якщо сам виявиться жінкою» (when you are from your selfe a woman<sup>34</sup>). Мері і сер Роберт Тоурз чинять спробу втекти, однак Табіта, в силу обставин, змушена запобігти цьому. Джеймс Г'юміль виявляється живим і відкривається своїй колишній дружині. Г'юміль пробує скористатися ситуацією, щоб урятувати своє кохання до Мері: він переконує сера Вільяма у тому, що леді Г'юміль зрадила його з Джеймсом. Сер Вільям, однак, заступається за свою дружину, і присоромлений Г'юміль прирікає себе і Джеймса на вигнання.

Далі, за комедійним задумом Арміна, сер Вільям визнає, що перевдягнений у вельського рицаря Філбон – гідний руки молодшої доньки і благословляє його на шлюб із Табітою. Тим часом, Мері начебто вмирає, щоб по якомусь часі «воскреснути». Г'юміль повертається під виглядом аптекаря з наміром отруїти свою матір, але, дізнавшись, що його батько – Джеймс, трагікомічно перекинує свій намір на сера Вільяма. Філбон, тріумфально знявши із себе маску сиділки-доглядальниці у присутності Сера Вільяма, тим самим виконує матримоніальну умову останнього. Джеймс звинувачує сера Вільяма у спробі отруїти його законну дружину і відкриває свою іден-

---

<sup>33</sup> Ibid.

<sup>34</sup> Ibid.

## I. Історико-літературний процес

тичність перед ним. Сер Тоурз виношує план помсти серу Вільяму за смерть Мері, однак виявляє її живою і приходиться до примирення з майбутнім тестем. Врешті, попри перешкоди з боку батьків, дві пари сходяться і п'єса закінчується щасливо.

Карколомний сюжет повен гри ідентичностей: критики налічують десять перевдягань<sup>35</sup>, серед яких головний багаторівневий ланцюжок створював сам Армін, граючи Джона, Татча, Татча в ролі Джона і Татча в ролі Моргана, під іпостассю якого ховався Філбон. Гра ідентичностей лежить в основі динаміки п'єси і комічного вирішення її конфліктів.

У 2-й, 7-й та 10-й сценах із Джоном видно епізодичне використання Арміном фігури рустикального блазня з ідентичністю слабоумного. Зокрема, у 7-й сцені Сер Вільям представляє Джона графу Тумулту і просить задавати тільки такі питання, на які Джон міг би однаково відповісти: «так, пане, я Вас слухаю» (*sirra let me heare ye [7.139-47]*<sup>36</sup>). Епізод ілюструє простакуватість Джона, що нагадує прозовий еквівалент із збірки «Дурень про Дурня». Граф «діагностує» Джона як «недоумкуватого неука» (*A silly ignorant*), тоді як сер Вільям називає його «чистим ідіотом» (*a cleanly Idiot [7.175-6]*<sup>37</sup>).

На відміну від епізодичного Джона, Татч тісно пов'язаний із наративною канвою твору і фігурує на сцені протягом усієї дії п'єси. Він – центр перевдягань і ключ до розв'язки усіх безвихідних ситуацій: в останній сцені він з'являється, щоб навести остаточний лад у житті персонажів. У Татчі, який грає Джона, на тип

---

<sup>35</sup> Сер Тоурз в ролі лудильника, Філбон в ролі слуги, Татч в ролі Роберта Моргана, Г'юміль в ролі аптекаря, Ревізор в ролі купця, Філбон в ролі Роберта Моргана, Татч в ролі слуги, Татч в ролі Джона зі Шпиталю, Філбон в ролі сиділки, Джеймс в ролі губернатора [*Ishikawa N. Op. cit. – P. 215*].

<sup>36</sup> *Armin R. The History of the Two Maids...*

<sup>37</sup> *Ibid.*

рустикального слуги-трікстера накладається блазень-правдомовець. Граф визнає, що він каже правду: “He saies true, chide him not, we are no lesse” [22.185]<sup>38</sup>. Загалом, слово «правдивий» (true) зустрічається у тексті п’єси 27 разів, імпліцитно вказуючи на основну функцію фігури блазня – через прийом перевдягання удоступнити реципієнту правду про певного персонажа у потрібний момент п’єси. Вище згадані слова графа передують сцені «одкровення» Татча. Коли блазень відкриває, що він лише вдавав Джона зі Шпиталю, він каже: “Plague on’t, shall I be left alone, master make haste? But tis my deede, I am author of this shift, hees where hee would be now, I me where I should be too, but not wel back’t, yes now I am” [22.234-36]<sup>39</sup>. Зняття маски сягає повної кульмінації, коли Татч відкривається перед сером Вільямом [22.261-65]<sup>40</sup>. Трікстерське маскування Татча в іпостасях сера Роберта Моргана, вельського Рицаря і Джона зі Шпиталю, поперше, провадить до одруження Філбона з Табітою, а подруге, служить буфером між парою закоханих та їхніми батьками. Удавана ідентичність вельського Рицаря на тлі решти персонажів-англійців є водночас і своєрідною антитезою до Джона у «світі злидарів» (world of beggars [22.184]<sup>41</sup>), і імагологічною грою, що дозволяє Татчу зайняти позицію «чужого серед своїх».

З театральної точки зору, перевдягання уможливило унікальний на той час феномен – створення одним актором одночасно двох динамічних самостей блазня: професійного і природнього. Накладаючись на образ Татча наприкінці п’єси, Джон перетворюється у двірського блазня-дурника, при цьому не втрачаючи свободи. На відміну від класичного зразка придворного

---

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Ibid.

<sup>40</sup> Ibid.

<sup>41</sup> Ibid.

## I. Історико-літературний процес

слуги-розважальника, Джон зі Шпиталю не залежить від свого господаря і, разом з фігурою Татча, може вільно рухатися у двох часопросторових вимірах – драматичному і театральному, а отже, долає межі епізодичного фабульного персонажа. Повною мірою цей експеримент втілюється у деяких Шекспірових блазнях.

У шекспірознавчих розвідках<sup>42</sup> Бруска (Touchstone) із комедії «Як вам це подобається» зазвичай відносять до категорії мудрого блазня, «здатного на сатиричну критику і, при цьому, глупого у багатьох відношеннях авторизованого коментатора»<sup>43</sup>. На перший погляд, роль цього образу і справді можна звести до «медіатора між глядачем і дійством на сцені», «резервуара комічного духу вистави», «постійної комедійної об'єктивності»<sup>44</sup>. Це, однак, не вичерпує усього потенціалу Бруска з точки зору задіяності у перебіг драми, а відтак вимагає ретельнішого аналізу пов'язаних із ним наративів у співвідношенні до загальної фабули п'єси. До того ж, рік постановки п'єси збігається із заміною головного коміка «Глобуса» Віла Кемпа, а тому на прикладі Бруска можна простежити безпосередній сценічний вплив Р. Арміна на трансформацію Шекспірового блазня. У багатолікості персонажа уже прочитується інтелектуальна майстерність та протейчність актора: «В усьому, що каже і робить Брусок, звучить високий дух і життєвий запал. Як комік, він легко адаптується до будь-якої ситуації. Ніколи на гублячись у складних перипетіях, він залишається господарем життя. Цей блазень ніколи не збивається з

---

<sup>42</sup> *Goldsmith R.H. Op. cit.; Gurr A. Op. cit.; Hotson L. Op. cit.; Lippincott H.F. Op. cit.; Southworth J. Op. cit.; Wiles D. Op. cit.*

<sup>43</sup> *Welsford E. The Fool / Enid Elder Hancock Welsford. – London : Faber and Faber, 1935. – P. 249.*

<sup>44</sup> *Barber C. Op. cit. – P. 228.*

пуття і вміє знайти контакт з глядачем, бути всім для всіх, грати роль, потрібну в даний момент»<sup>45</sup>.

Складність образу Бруска полягає в антиномічному поєднанні глупоти і мудрості, а також у парадоксальному багатосвітті персонажа. Він водночас і придворний блазень (хоч і без єдиного господаря), і мешканець Арденського лісу, і знавець придворних конвенцій, і здобувач серця пастушки Аделі, і просто досвідчений житейський філософ-мудрагель. У Брускові легко вгадуються природні блазні, представлені у збірнику Р. Арміна «Дурень про дурня». Це і ласий на їжу Джек Вівсянка, і обсесивні Джемі Кривуля та Худий Леонард, і простакуватий Джек Мельник, і лояльний до свого господаря Віл Сомерс. На противагу епізодичним блазням елизаветинської драми, Брусок не має ані свого усталеного блазенського топосу (рустикального, придворного, професійного чи бодай тілесно-низового), ані не відіграє ролі рідного «англійського локусу» в чужих «неанглійських наративах» (як ельсінорські гробарі «Гамлета»). Більше того, він змінюється і еволюціонує впродовж вистави від статусу домашнього блазня до вільного героя-жартуна.

Слова Селії (“you'll be whipped for taxation one of these days” [I.II. 70-1]), Жака (“...a man of your breeding, be married under a bush like a beggar? [II.IV. 68-9]) і Коріна (“You have too courtly a wit for me” [III.II. 60]), адресовані Бруску, вказують часом на його ідентичність двірського мудрого блазня, а часом – на пасторальний топос персонажа. Сам Брусок у товаристві пастушки Аделі почувається «шановним Овідієм поміж татар» (I am here with thee and thy goats, as the most capricious poet, honest Ovid, was among the Goths [III.III. 5-6], а опинившись у символічному часопросторі Арденського лісу, розмірковує

---

<sup>45</sup> Gardner H. As You Like It / Helen Gardner // Shakespeare: The Comedies, a Collection of Critical Essays [ed. by Kenneth Muir]. – New Jersey : Prentice Hall, 1965. – P. 69.

## I. Історико-літературний процес

про себе так: „Ау, now am I in Arden; the more fool I; when I was at home, I was in a better place: but travellers must be content” [II.IV. 12-14]. Можна припустити, що на буквально-переміщення Бруска у драматичному часопросторі від маєтку герцога Фредеріка до околиць лісу автор накладає метафоричний сенс переходу елизаветинського комедійного актора з-під протекторату королівського двору у простір вільного заробітчанства на сценах англійських міст і публічних лондонських театрів, і що змішання рустикально-пасторального й придворного дискурсів служило драматургові засобом максимального охоплення глядацької кавей.

Уперше Брусок з'являється у товаристві Розалінди і Селії як посланець від герцога Фредеріка. Його вихід супроводжує каламбурний коментар героїнь на тему складної діалектики глупоти і мудрості, де роз'яснено суть імені блазня і де навіть сучасний реципієнт може легко прочитати два рівні значень – буквальний і фігуральний: „Peradventure this is not Fortune's work neither, but Nature's; who perceiveth our natural wits too dull to reason of such goddesses and hath sent this natural for our whetstone<sup>46</sup>; for always the dulness of the fool is the whetstone of the wits. How now, wit! whither wander you?” [I.II. 49-54]. Про інтелектуальне багатство і блазенську мудрість Бруска як про певну театральну даність, пов'язану з іменем Арміна, говорять слова Розалінди і Селії: “in the great heap of your knowledge”, “now unmuzzle your wisdom” [I.II. 64-6]. Перший сатиричний виверт Брусок будує на алузії до відомої жестової оповіді про рицаря, що присягався честю, котрої у нього не було<sup>47</sup>,

<sup>46</sup> Гра словами точильний камінь (whetstone), пробний камінь, брусок (touchstone), а також іменем створеного Арміном образу блазня Татча (Tutch) у власній комедії «Дві дівичі з Морклерку». Брусок – спеціальний чорний мінерал, за допомогою якого перевіряли чистоту золота і срібла. За аналогією, блазень Брусок перевіряє усіх на мудрість.

<sup>47</sup> Дет. про цей жест див.: *Ishikawa N. Op. cit.* – P. 226..



ілюструючи марність такої «присяги» неіснуючими бородами молодих героїнь [I.II. 68-75]. Така казуїстична сатира на пороки персонажів п'єси (та її реципієнтів) через звернення до відомих наративів становить основний лейтмотив Бруска в ролі універсального «пробного каменя для людського розуму».

Навколо Бруска зосереджені роздуми автора про природу глупоти, що відлунюють аналітичністю Армінової збірки джестів про дурнів. Так, середущий син Роланда де Буа – Жак – після знайомства з блазнем, вражений його дотепністю і простотою помислів, заявляє батькові про свою «амбіцію носити пістряву одіж» [II.VII. 43], щоб «очистити тіло світу від гнилизни» (cleanse the foul body of th' infected world) [II.VII. 61-2]. Жак прагне стати блазнем, тому що у цій іпостасі йому буде дарована свобода слова, а значить – можливість виправити світ. Молодечий запал сина зупиняють мудрі слова старого герцога, з яких видно, що Жаку бракує фундаментальної риси блазня – невинності помислів і вміння не засуджувати гріхи інших: “Most mischievous foul sin, in chiding sin: / For thou thyself hast been a libertine” [II.VII. 64-5]. Рятуючи свої позиції, Жак каже, що, викриваючи типові суспільні вади, він не вказує пальцем на конкретних осіб, а тому скривдити може тільки того, хто уже сам себе скривдив, потрапивши у відповідну категорію грішників [II.VII. 70-87].

За гомілетичними інтенціями Жака і його поривом до статусу блазня прочитується спроектована на Бруска власна позиція драматурга, представлена у постаті блазня: викривати і весело сміятися над проявами людської глупоти, або «розумно говорити про дурниці, які чинять розумні люди» (speak wisely what wise men do foolishly) [I.II. 72-3]. На сатиричну місію блазня у цій комедії опосередковано вказують і слова Селії про те, що «відколи зацитькали ту крихту ума, що мають дурні,

## I. Історико-літературний процес

надто вже почала виставлятися та крихта дуру, що мають розумні» (since the little wit that fools have was silenced, the little foolery that wise men have makes a great show [I.II. 74-5]). Критики-новоістористи вбачають у цій фразі алюзію до розпорядження лондонського єпископа у червні 1599 р. публічно спалити усі сатиричні видання<sup>48</sup>. Гарантом невинності сатиричного сміху у комедії виступає глупота Бруска. Так у персонажі поєднано тип дурника з каталогу Р. Арміна та професійного двірського правдомовця.

На початку п'ятого акту, у розмові з Вільямом, що є певною модифікацією старого фольклорного мотиву конкуренції між Старим і Молодим блазнями, Брусок видає глибоко філософську сентенцію, в основі якої лежить парадокс «мудрої глупоти»: “The fool doth think he is wise, but the wise man knows himself to be a fool” [V.I. 29-30]. Імплицитно блазень відносить себе до другої категорії і одразу ж ілюструє слухність парадоксу на практиці: претендуючи на серце Аделі, Брусок бере гору над буцімто мудрим Вільямом саме тому, що здатен обкрутити молодого пастуха риторичними фігурами, зрілістю життєвого досвіду, латинським зворотом *ipse* тощо. Вустами старого герцога, який поділяє із Жаком де Буа захоплення вербальною майстерністю Бруска, В. Шекспір розмірковує про сутність блазенства, вкотре визначаючи місію фігури блазня у цій комедії: “He uses his folly like a stalking-horse and under the presentation of that he shoots his wit” [V.IV. 95-6].

На тлі розмови Сільвія з Коріном про нестерпний стан закоханості Брусок гумористично, з легким сатиричним маркуванням, роздумує про те, на які шаленства здатна закохана людина. Для цього блазень робить

---

<sup>48</sup> The Norton Shakespeare. Based on the Oxford Edition / Stephen Greenblatt, general editor ; Walter Cohen, Jean E. Howard, Katharine Eisaman Maus [editors] ; with an essay on the Shakespearean stage by Andrew Gurr. – 2<sup>nd</sup> ed. – New Yor : W. W. Norton & Company, 2008. – P. 1630.

проекцію на популярний тоді пасторальний мотив і ділиться буцімто власним досвідом тяжких страждань від кохання до пастушки Жанни-Смішинки (Jane Smile). На відміну від попередніх блазнів, зіграних В. Кемпом, Армінів Брусок пародіює загальнолюдські вади не на рівні візуально-тілесної коміки (наприклад монологічний діалог Ланса з черевиками у «Двох веронцях»), а на рівні наративної алюзії до сільського ритуалу заручин з використанням горохового стручка [II.IV. 45-7] чи завульованої під глупоту гомілетичної мудрості [II.IV. 47-9]. Недарма Розалінда зауважує, що блазень «сам не тямить як розумно мовить» (Thou speak'st wiser than thou art ware of [II.IV. 50]).

Багатоликість Бруска відображена у мові персонажа, яка рясніє парадоксальними софізмами, антиноміями і гетероглосією. У розмові з Коріном він пародіює тогочасну пасторальну ідилію. Відповідаючи на запитання, чи до вподоби йому життя пастуха, Брусок використовує двозначну аргументацію [III.II.12-9]. Разом з тим, у слова Бруска вкладена й есхатологічна іронія про значущість придворних манер і звичаїв – блазень намагається силогізмами довести Коріну, що, мовляв, незнання двірського життя фактично тягне за собою довічне прокляття [III.II. 27-60]. Після прочитання Розаліндою любовного вірша від Орlando Брусок робить власну поетичну спробу, карнавальо «занижуючи» пафосний стиль куртуазної лірики до рівня пасторальних реалій [III.II. 88-100]. Його грайлива деконструкція любовних переживань головних героїв є не лише блазенською пародією задля гумористичної вставки у п'єсу, але знаходить згодом відображення у словах Жака, адресованих Орlando (The worst fault you have is to be in love. [III.II. 257]) і має, відтак, загальнофабульне значення. Матримоніальні роздуми Бруска напередодні приходу Олівера Плутослова [III.III. 38-50] відлунюють традицій-

## I. Історико-літературний процес

ним блазенським каламбуром на тему рогатих чоловіків, проте, на відміну від своїх попередників, цей блазень не просто коментує любовні перипетії магістральних персонажів чи загальновідомі суспільні пороки, але і сам опиняється у їх фокусі через плановане одруження з Адель.

Здатність представляти усіх одразу Брусок демонструє у потоці класової гетероглосії, якою остаточно відлякує свого конкурента Вільяма: *Therefore, you clown, abandon, – which is in the vulgar leave, – the society, – which in the boorish is company, – of this female, – which in the common is woman; which together is, abandon the society of this female, or, clown, thou perishest; or, to thy better understanding, thou diest; or (to wit) I kill thee, make thee away, translate thy life into death, thy liberty into bondage: I will deal in poison with thee, or in bastinado, or in steel; I will bandy with thee in faction; I will overrun thee in policy; I will kill thee a hundred and fifty ways. Therefore tremble and depart [V.I.43-52].* У театральному вимірі гетероглосія, вочевидь, була збагачена відповідними міміками, жестикуляціями та інтонаціями. Обізнаність блазня із тонкощами двірських пороків В. Шекспір передає у вигляді семиступеневої класифікації брехні – від «чемного заперечення» до «прямої брехні» [V.IV. 81-93], що структурно дуже нагадує шестиступеневий каталог слабоумства у збірці Арміна.

Отже, Брусок – перший блазень В. Шекспіра, що не належить виключно до підсюжетної карнавальної лінії твору, а рівномірною присутністю у всіх діях п'єси претендує на рівність із головними дійовими особами. Створений під впливом книги джестів та акторського генія Р. Арміна, він стає першим комічним образом В. Шекспіра, що поєднує елементи ситуативної клоунади (крізь призму соціальних структур та популярних нарративів) і складної інтелектуальної коміки.

Іще більшою мірою гра ідентичностей та розрив із традицією підсюжетного призначення блазня притаманні образу Феста з комедії В. Шекспіра «Дванадцята ніч», який грає то домашнього слугу Олівії, то вигаданого пароха Топаса, то «мудрого дурня».

У першій сцені з Олівією та її камеристкою Марією блазень розкриває свій комічний потенціал одразу кількома засобами: казуїстичним доведенням користі бути повішеним, цитуванням вигаданого філософа Квінапала про «перевагу мудрого дурня над дурним мудрецем», силогізмом про «звихнену чесноту, латану гріхом» і грайливим переконанням самої господині у тому, що вона – «дурне створіння» [I.V. 5-62]. За вербальними слідами Феста у тексті п'єси можна простежити його сценічну інтелектуальну гру з глядачем, побудовану навколо парадоксу «мудрої глупоти». Ключова риса блазня тут знову пов'язана із вмінням, за словами Олівії, не засуджувати чужі вади: “there is no slander in an allowed fool, though he do nothing but rail; nor no railing in a known discreet man, though he do nothing but reprove” [I.V. 80-2].

За задумом автора, Фест покликаний розкрити істинну суть речей, вказати на абсурдність того, що усі вважають нормою. Замість того, щоб апелювати до збірної ідентичності англійського обивателя, імітуючи його манери, драматичний задум Шекспіра і акторський перформенс Арміна створюють блазня, який, за словами Віоли, «достатньо мудрий, аби грати дурня» (is wise enough to play the fool) і володіє неабияким інтелектом [III.I. 63-70].

Як і Брусок, Фест – мудрець, що грає дурня: “I wear no motley in my brain” [I.V. 49]. Він протиставляє себе різним відтінкам людської глупоти в етичному вимірі – «дурному мудрецю» Мальволіо і глупоті одружених чоловіків, скаженому від пияцтва Тобію Гику і дуже

## I. Історико-літературний процес

«кволому розуму» Андреа Тряса. В епізоді з Тобіо і Андреа на передній план помітно виступає акторська іпостась Арміна, оскільки персонажі апелюють до його зовнішності і співочого голосу, а також попередніх виходів на сцену з прийомами блазнювання [II.III. 16-22]. У витівці Марії, котру вона разом із Тобіо і Андреа задумує проти Мальволіо, останній покликаний стати найдурнішим блазнем комедії, поступившись Фесту<sup>49</sup> [II.IV. 152-5]. Переодягнена Віола у відчаї називає себе блазнем Олівії [III.I. 135]. На цю гру ідентичностей накладається винятково важлива з перспективи кульмінації п'єси сцена перевдягання Феста у панотця Топаса [IV.II. 1-123]. Вона заслуговує окремої уваги.

Аналіз епізоду з Сером Топасом дає усі підстави вважати, що Шекспір зумисне використовує образ із кількасотлітньою літературною генеалогією<sup>50</sup> і акторський талант Арміна грати множинну особистість для

---

<sup>49</sup> Загалом, полюсна протилежність Феста і Мальволіо наштовхує критиків на фольклорне прочитання цієї пари персонажів як втілення сил Карнавалу і Посту, весни і зими. Детальніше про це див.: *McDermott K. Winter Fool, Summer Queen: Shakespeare's Folklore and the English Holiday Cycle* [Електронний ресурс] / K. McDermott. – Режим доступу до статті: <http://www.endicott-studio.com/jMA03Summer/shakespeare.html>; *Muir K. Folklore and Shakespeare* / Kenneth Muir // *Folklore* 92(2), 1981. – P. 231-40; *Пастушок Г.О.* Традиція середньовічного карнавалу у драматургії Вільяма Шекспіра / Галина Пастушок // *Вісник Львівського Університету. Серія іноземні мови.* – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2009. – Вип. 16. – С. 149-162.

<sup>50</sup> Сер Топас – комічна фігура з «Кентерберійських оповідань» Дж. Чосера, а саме з історії, котру розповідає іншим прочанам сам автор. По-суті, у ній втілена пародія на рицарський культ честі, а також сатира на читання рицарських романів. У версії Чосера представлено портретну характеристику Топаса, його мисливські таланти і любов до ельфійської королеви, за яку він має змагатися у поєдинку із Сером Елефантом. Історія перервана Євхаристією прочан і залишається без завершення. З інших уривків поеми, однак, очевидним є антикульмінація оповідання – Топас втікає з поля битви із Елефантом. Комічність фігури виходить і з її імені. У Середньовіччі топасом ("topaz") називали жовтий коштовний камінь, який начебто лікував від божевілля.

введення блазня в епіцентр фабули. У рецепції раніших авторів художній образ Топаса завжди передбачав дивацький і недоречний одяг (наприклад, у комедії Дж. Лілі «Ендиміон» (*Endymion*, 1588) він їде на полювання у рицарських обладунках). Тому борода і ряса, запропоновані Фесту для маскуванню під капелана, з одного боку, означали для глядача гардеробний малапропізм, а з іншого – сміливу трансгресію Топаса від полохливого «англійського донкіхота» до пародії на самозакоханого пуританського лицеміра. Бородатий Фест мусив також викликати у глядача асоціативний ряд із зображеннями церковних англіканських очільників XVI ст., наприклад, з портретом Томаса Кранмера. Оскільки відпускання бороди розцінювалося як «агресивний антикатолицький жест» з боку реформаторів, Шекспір міг комічно зіграти на цій конвенції<sup>51</sup>. Окрім того, довга ряса була звичним засобом шахрайського маскуванню: у дев'ятій оповіді джестів Скоджина (*Scoggin's Jests*, 1613) блазень переодягається у пароха і збирає з парохіян буцімто церковні пожертви<sup>52</sup>.

Приписане Мальволію безумство автор тісно пов'язує із «пуританізацією» персонажа. Коли Фест покидає ключника Олівії, ставлячи йому діагноз божевілля, Мальволію кличе його назад “Sir Topas, Sir Topas!”, а пан Тобію одразу додає: “My most exquisite Sir Topas” [IV.I. 54-5]. Вжите тут слово „exquisite”<sup>53</sup> має одразу кілька референтів. По-перше, воно є комічним коментарем театральної гри Арміна, чия акторська маска на секунду зникає у фразі «А правда ж я на всі руки майстер?» (Nay, I am for all waters [IV.I. 56]). По-друге, воно відсилає реципієнта комедії до жарту Марії про пуританську ідентичність Мальволію: “MARIA Marry, sir,

<sup>51</sup> *Ishikawa N.* Op. cit. – P. 229.

<sup>52</sup> *Ibid.* – P. 114.

<sup>53</sup> (англ.) «вишуканий, витончений, винятковий».

sometimes he is a kind of puritan. SIR ANDREW O, if I thought that I'd beat him like a dog! SIR TOBY BELCH What, for being a puritan? thy exquisite reason, dear knight? SIR ANDREW I have no exquisite reason for't, but I have reason good enough [II.III. 125-30] (*Підкреслення наше. – Г.П.*). «Вишуканість» аргументації у такого низового персонажа, як пан Тобіо, сама по собі комічна. По-третє, вживання цього слова Шекспіром імпліцитно вказує на висміювання показного несприйняття пуританами будь-якої вишуканості поетичного мислення, їхнього пропагування мовної простоти і підкреслено стриманого ставлення до життєвих насолод<sup>54</sup>. Усе це створює комічний ефект на тлі представлення Мальволіо словами Марії та Олівії [I.V.77-8]. Остання називає його самовпевненим і самозакоханим ослом, «що навчився пишної мови й розсипає її пригорщами» (that cons state without book and utters it by great swatches [II.III. 132-3]).

Марія, пан Тобіо і пан Андреа стурбовані амбіціями Мальволіо керувати маєтком графині. Дати гідну відсіч його посяганням може тільки досконалий і «вишуканий» (апуританський) священник з «вишуканими аргументами». Сер Топас як пережиток старого рицарського ідеалу служить автору зручною епістеміологічною платформою для конструкції персонажа із топосом старої католицької церкви. Прощальні слова блазня після розмови з Мальволіо, де він порівнює себе зі «старим Пороком» мораліте, прямо вказують на його «католицькість»: “I am gone, sir; / And anon, sir, / I'll be with you again, / in a trice, / Like to the old Vice, Your need to sustain; Who, with dagger of lath, / In his rage and his wrath, / Cries, ah, ha! To the devil: / Like a mad lad, / Pare thy nails, dad; Adieu, Goodman devil” [IV.II.115–III.31]. Додатковим аргументом на користь такої інтерпретації є думка дослідників про те,

---

<sup>54</sup> *Ishikawa N.* Op. cit. – P. 233.



що середньовічна сценка, у якій Порок кпить з Чорта, трансформувалася згодом у тонко завуальовану сатиру елизаветинського блазня на пуританина.<sup>55</sup>

Одночасне представлення в одній фігурі двох діаметрально протилежних ролей (Армін поперемінно звертається до опонента в уявній темряві то як Фест, то як панотець Топас [IV.П. 87-95]) є буквальною ілюстрацією психічного роздвоєння особистості Мальволіо. Перевіряючи свого антагоніста на божевільність, Фест застосовує філософське вчення Піфагора про перетілення душ, що накладається на театральну даність перетіленого в Топаса Феста, за яким ховається Армін. Заперечуючи, з християнських переконань, істинність такого вчення, Мальволіо залишається в дурнях. Тому, коли Фест констатує, що той усе ще «зостається у тьмі» (*remain thou still in darkness* [IV.П. 50]), він має на увазі три смисли одночасно: Мальволіо 1) буквально не бачить, що два голоси лунають від однієї і тієї ж особи; 2) не здатний провести логічний зв'язок між вченням Піфагора і його наглядною ілюстрацією; 3) не може подолати меж свого самолюбства, аби зрозуміти жарт. Перевдягання блазня у священика не стільки створює видимість отця Топаса для ув'язненого Мальволіо, скільки наочно ілюструє реципієнту вистави затемненість і неосвіченість останнього: плутаючи священика з блазнем і навпаки, Мальволіо плутає віру з глупотою, гідність зі зверхністю, а відтак опиняється у символічній в'язниці власного неуцтва. Слова Марії передають відносність сценічної необхідності буквального перевдягання в умовах уявної темниці: "*Thou mightst have done this without thy beard and gown: he sees thee not*" [IV.П. 57-8], а пан Тобіо, з метою остаточного «діагностування» Мальволіо, просить Феста заговорити «своім

---

<sup>55</sup> Дет. про це див.: *Ishikawa N. Op. cit. – P. 231.*

## I. Історико-літературний процес

звичним голосом» (in thine own voice [IV.II. 59]), тобто заспівати традиційну для англійського блазня народну баладу.

Трилогічний діалог Мальволіо з Фестом нагадує інші комічні прийоми гри ідентичностей у В. Шекспіра – із Трінкуло та невидимим Аріелем чи Ткачем Навоєм в якості Осла («Сон літньої ночі»), однак у жодній із подібних сцен Шекспір не наділяє блазня таким гострим сатиричним вістряем. Хоча Фест і називає себе просто «перекручувачем слів» графині (corrupter f words [II.I.31]), його вербальна гра переважає рекреативну і субверсивну функцію його попередників.

Якщо трактувати історію закоханих як головну лінію комедії, а жарт над Мальволіо – як її підсюжетне доповнення, то Фест рівноцінно присутній в обох. По суті, він стає посередником між світом вельмож (Олівія) і світом слуг (Мальволіо). На відміну від Бруска, який ще послуговується клоунськими заготовками, блазенство Феста визначає спів пісень, участь у змові проти Мальволіо і майстерні перевтілення. У традиційну сценічну гру блазня Шекспір інтегрує джестові наративи, зокрема про розігрування парохіян шляхом імітації їх пароха (Фест грає священника двічі: під час «сповіді» Олівії і під час «діагностування» Мальволіо). У своєму блазнюванні Фест розширює рамки джесту як певної замкнутої літературної моделі до масштабів сценічної імпровізації, відкритої до глядача і фабули п'єси. Цього персонажа Шекспір зробив не просто актуалізатором наративних топосів – «старих історій» – у свідомості реципієнта, але й їхнім безпосереднім учасником із сатиричною метою.

Таким чином, аналіз персоналій «Дурня» і комічних образів зрілого Шекспіра виявляє чималий вплив Арміна на фінальний текст проаналізованих комедій. Між прозовим наративом про дурнів і його акторським втіленням на сцені, однак, є суттєві відмінності. По-

перше, Армін пише у традиції збірника джестів, тому його постаті – одновимірні та статичні, у Шекспіра вони – об’ємні і динамічні. Створені в один час, образи Арміна – витвір середньовічного світогляду, а образи Шекспіра – персонажі Відродження. По-друге, Армінові блазні – клінічні божевільні або ідіоти, позбавлені здатності приймати раціональні рішення, тоді як блазні Шекспіра – мудрі (*wise fools*), носії глибокої правди про людину<sup>56</sup>. Акторська співпраця із трупю Шекспіра та власний творчий доробок Арміна виявляють перехід англійського блазня від тілесно-фольклорного блазнювання до співтворення тексту. Дослідниця тогочасного театру Н. Джонсон підсумовує, «...як потужна текстова присутність у власній відомій п’єсі і ряді недраматичних творів, Армін закладає основи континууму між сценою і друкованим текстом, риторику авторства, що підважує наше відчуття анонімності тогочасної комедійної гри на сцені»<sup>57</sup>. Можна лише додати, що виклик цей стосується і нашого уявлення про «драматичний канон» Вільяма Шекспіра як про статичне і довершене явище.

---

<sup>56</sup> Детальніше про порівняння блазнів у «Дурні» Арміна та п’єсах Шекспіра див.: *Lippincott H.F.* Op. cit. – P. 24-32.

<sup>57</sup> *Johnson N.* The Actor as a Playwright in Early Modern Drama / Nora Johnson. – Cambridge, 2003. – P. 17.

УДК 821.134.2(8)-82-1«16»

***Рязанцева Тетяна***  
***(Київ)***

**Формальне і жанрове розмаїття  
латиноамериканської поезії XVII ст.  
(на прикладі творчості сестри  
Хуани Інес де ла Крус)**

*У статті комплексно розглядається формальне й жанрове розмаїття творчості видатної латиноамериканської поетеси XVII ст., сестри Хуани Інес де ла Крус, однієї з найосвіченіших жінок свого часу. Представлені основні різновиди «поетичної продукції», що функціонували в іспаномовному письменстві Золотої доби (за класифікацією М.П. Паломо). Подаються характеристики специфічних форм іспанської поезії (редонділья, овільєхо, летрілья тощо). Відзначені тематичні й формальні модифікації, яких зазнають у творчості сестри Хуани жанри та форми, генетично пов'язані з античністю й Ренесансом, а також – низка жанрів і форм, що постали з іспанського фольклору.*

**Ключові слова:** *Золота доба, жанри, поетичні форми, сорхуаністика.*

У виразах на кшталт «світове визнання» завжди є перебільшення, адже часто буває так, що письменники знані й шановані у країнах власного мовного ареалу, в інших куточках світу залишаються на надто або й поготів невідомими. Майже так трапилося з видатною постаттю колоніальної літератури XVII ст., сестрою Хуаною Інес де ла Крус, яка була однією з найосвіченіших жінок свого часу. Поезія, проза й драматургія цієї латиноамериканської авторки перевидається, перекладається й вивча-

ється у світі (з початку ХХ ст. існує навіть спеціальне відгалуження літературознавства – «сорхуаністика»)<sup>1</sup>. Загальні відомості про життя і творчість цієї авторки ще за радянських часів увійшли до багатотомної «Історії світової літератури»,<sup>2</sup> вибрані твори сестри Хуани були опубліковані російською у перекладах І. Чежегової,<sup>3</sup> але українською її творчість не була перекладена аж донині.

Презентацію постаті й творчості сестри Хуани Інес де ла Крус у сучасному вітчизняному літературознавстві також поки неможливо назвати адекватною, адже в Україні ця авторка відома майже винятково латиноамериканістам чи фахівцям з літератури іспанської Золотої доби. Лише цьогогоріч вийшов друком перший том чотиритомника її творів у перекладах українською, виконаних С.Ю. Борщевським,<sup>4</sup> дослідники роблять

---

<sup>1</sup> Біля витоків сорхуаністики як окремого напрямку студій стоїть американська дослідниця Дороті Шонс (Dorothy Schons). Див.: *Schons D. Some Bibliographical Notes on Sor Juana Inés de la Cruz / D. Schons.* – Austin : Texas Univ. Press, 1926; *Schons D. Some Obscure Points in the Life of Sor Juana Inés de la Cruz / D. Schons // Modern Philology.* – Chicago, 1926. – № 24. – Р. 141-162. Цікаві різноаспектні дослідження поезії, драматургії й прози авторки XVII ст. належать Хеорхіні Сабат де Ріверс (Georgina Sabat de Rivers). Див., зокрема: *Sabat de Rivers G. En busca de Sor Juana / G. Sabat de Rivers* [Електронний ресурс]. – Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. – Р. 35. – Режим доступу :

[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/en-busca-de-sor-juana--0/html/90b43fd8-179b-45cb-bfb2-b0e91d9dad06\\_63.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/en-busca-de-sor-juana--0/html/90b43fd8-179b-45cb-bfb2-b0e91d9dad06_63.html#I_1_). Загальне уявлення про розмаїття видань і досліджень творчості сестри Хуани дає колекція «Сестра Хуана та її світ» бібліотеки Університету ім. Обителі сестри Хуани: *Colección Sor Juana y su mundo* [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://elclaustro.edu.mx/pdfs/biblioteca/sorjuana.pdf>. Однією з найкращих праць про життя і творчість сестри Хуани є панорамне дослідження Октавіо Паса (Octavio Paz): *Paz O. Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe / O. Paz.* – Barcelona : Seix Barral, 1982.

<sup>2</sup> *История всемирной литературы в девяти томах.* – Москва : Наука, 1987. – Т. IV. – С. 555-557.

<sup>3</sup> *de la Крус Хуана Инес. Десятая муза / Пер. с исп. И. Чежеговой.* – М. : Художественная литература, 1973.

<sup>4</sup> *de la Крус Хуана Инес. Поезії. Пер. з ісп. С. Борщевського.* – Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2015. – 192 с.

## I. Історико-літературний процес

перші кроки на шляху вивчення творчої спадщини «мексиканського Фенікса»,<sup>5</sup> і це дозволяє говорити про **актуальність** і **новизну** пропонованого огляду. Його **мета** – ознайомити широку аудиторію українських науковців, викладачів літератури і студентів-філологів із жанровим та формальним розмаїттям поетичної творчості мексиканської письменниці XVII ст. та продемонструвати, що її поезія може зацікавити не лише «чистих» іспаністів чи латиноамериканістів; вона відкриває широкі можливості для досліджень різноманітного спрямування, зокрема, у річищі компаративістики.

Хуана Інес де Асбахе-і-Рамірес де Сантільяна народилася у маєтку Сан-Мігель-де-Непантла у Новій Іспанії (теперішній Мексиці) 12 листопада 1651 року, хоч є підстави вважати, що вона народилася раніше, у грудні 1648. Письменниця походила з родини креолів, імовірно, була позашлюбною дитиною. Її єдина формальна освіта – т. зв. «школа подруг», яку вона відвідувала в ранньому дитинстві. Все інше вона здобула самотужки, зокрема, завдяки величезній бібліотеці у маєтку свого діда, де вона виховувалася. Підлітком Хуана Інес переїхала до Мехіко, де стала улюбленою фрейліною віце-королеви і зробила перші кроки у літературі. У віці 15 років талановита дівчина була екзаменована комісією провідних гуманітаріїв Нової Іспанії й продемонструвала блискуче знання мов, філософії, теології. 1666 р. Хуана Інес вирішила присвятити себе церкві і склала чернечі обітниці. Решту життя провела у монастирі Сан-Херонімо, не перериваючи однак, літературної праці і стосунків з віце-королівським двором. Вона встигла зібрати бібліотеку з кількох тисяч томів, унікальну колекцію музичних та наукових інструментів, викладала у монастирській школі,

---

<sup>5</sup> Див.: *Рязанцева Т.* Прийом екфрасису у метафізичній поезії / Т. Рязанцева // Сучасні літературознавчі студії. У просторі наукового пошуку В. І. Фесенко. Зб. наук. праць. – Вип. 11. – Київ, 2014. – С. 498-506.

вела широке листування. В останні роки життя несподівано відмовилася від наукової діяльності й творчості. Причини цього рішення досі достеменно не відомі. Померла 17 квітня 1695 р. у віці 44-х років, ставши жертвою епідемії.

Літературна спадщина «мексиканської музи» досить широка. Вже перше прижиттєве видання її творів, опубліковане в Іспанії 1689 р., містило понад сотню поезій, п'ять драматичних творів і трактат «Алегоричний Нептун». Зібрання творів, що вийшло друком у Мексиці в середині 1950-х рр., складається з чотирьох томів, які містять, відповідно, інтимну лірику, релігійні твори, різнопланову драматургію та прозу. Перевидання тривають, однак, на жаль, збереглося не все. До нас не дійшли кілька її трактатів, зокрема, праця з теорії музики; дещо з драматургії та істотна частина кореспонденції.

У творчому плані сестра Хуана була здібною ученицею провідних митців Золотої доби. Прозора мова її лірики змушує пригадати Лопе де Вегу. Залізна логіка, елегантність граматичних побудов і вишукана семантична гра її сонетів та епіграм вказують на Франсіско де Кеведо, тоді як ускладнена образність епічних та драматичних творів, веде до Луїса де Гонгори і Педро Кальдерона.

З погляду тематики поезія сестри Хуани не пропонує особливих новацій. Вона торкається всіх провідних проблем, що бентежили митців Бароко: швидкоплинності життя, кохання і краси, стосунків Людини з Богом. Розробляючи їх, «мексиканський Фенікс» впевнено йде у фарватері видатних майстрів, але назвати її лише імітаторкою було б несправедливо, тут чути виразний власний голос. Приміром, сестра Хуана висловлює жіночий погляд на ті аспекти теми кохання, які в європейській літературі розробляли майже виключно чоловіки: вплив інтелекту на розвиток почуття любові,

## I. Історико-літературний процес

стереотипи поведінки, межі дозволеного у стосунках, ревності тощо. Х. Сабат де Ріверс вважає, що поезію сестри Хуани вирізняє впевненість: обстоюючи власну позицію, вона, на відміну від інших письменниць доби, ніколи не зважає на можливу реакцію чоловіків, не шукає чоловічої прихильності і не намагається применшити власні здобутки.<sup>6</sup>

Віршовані твори сестри Хуани демонструють практично всі різновиди «поетичної продукції», які виокремлює в іспанському письменстві Золотої доби літературознавець М.П. Паломо.<sup>7</sup> Поезію в народних традиціях та цілу низку жанрів і форм, що мають витoki в античній та ренесансній літературі, об'єднує своєрідна рамка «поезії на випадок», адже значна частина творів сестри Хуани завдячує своєю появою святкуванням при віце-королівському дворі в Мехіко. Разом з тим одна з найскладніших для інтерпретації частин її літературної спадщини, філософська поема «Перший сон» (*Primero Sueño*),<sup>8</sup> створена без будь-якого етикетного «примусу», презентує відомий з античності й особливо популярний у середньовіччі жанр видіння, відкриваючи зовсім іншу

---

<sup>6</sup> *Sabat de Rivers G. En busca de Sor Juana / G. Sabat de Rivers [Електронний ресурс]. – Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. – P. 35. – Режим доступу : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/en-busca-de-sor-juana--0/html/90b43fd8-179b-45cb-bfb2-b0e91d9dad06\\_63.html#I\\_1\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/en-busca-de-sor-juana--0/html/90b43fd8-179b-45cb-bfb2-b0e91d9dad06_63.html#I_1_)*  
Див. також: *Sabat de Rivers G. Veintiún sonetos de Sor Juana y su casuística del amor // G. Sabat de Rivers [Електронний ресурс]. – Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005. – Режим доступу : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/veintin-sonetos-de-sor-juana-y-su-casustica-del-amor-0/html/30ed4dee-44ae-438c-8caa-9327ca1791ee\\_8.html#I\\_0\\_](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor-din/veintin-sonetos-de-sor-juana-y-su-casustica-del-amor-0/html/30ed4dee-44ae-438c-8caa-9327ca1791ee_8.html#I_0_)*

<sup>7</sup> *Palomo M.P. La poesía en la Edad de Oro (Barroco) / M. P. Palomo. – Madrid : Turus, 1988. – P. 43-66.*

<sup>8</sup> *Sor Juana Inés de la Cruz. Primero Sueño [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://www.seg.guanajuato.gob.mx/Ceducativa/CDocumental/Doctos/2012/No-viembre/15112012/PrimeroSueño.pdf>*



творчу іпостась сестри Хуани-візіонерки, спраглої досягнути парадокси пізнання.

Вражає формальне розмаїття і вправність віршування у поєднанні з надзвичайною органічністю вислову мисткині. Працюючи у різних жанрах, сестра Хуана використовує загалом близько десятка віршованих форм, але кожна з них завжди відповідає настроям конкретного твору, увиразнюючи зміст ненав'язливо, подібно до вправного музичного супроводу. В цьому розмаїтті варто бачити не лише демонстрацію техніки та гнучкості творчого мислення сестри Хуани, але й вимоги естетики доби. Широка палітра форм і жанрів була одним з проявів барокового динамізму й універсалізму, вправність й обізнаність автора дивувала й захоплювала читача, заохочувала його до інтелектуальної співпраці. Поширеність і дієвість такої практики доводить, зокрема, той факт, що твори сестри Хуани у поетичних збірках можуть бути організовані не за тематикою чи хронологією, а саме за жанрами й формами: «сонети», «романси», «ліри», «глоси», «овільєхос» тощо.<sup>9</sup> Розгляньмо їхню реалізацію у творчості мисткині.

Серед жанрів і форм, генетично пов'язаних з античністю, у творчості сестри Хуани представлені поезії гумористичного й сатиричного спрямування, глоси й епіграми, хоч деякі з останніх відповідають, скоріше, своєму античному визначенню тлумачних чи посвятних написів, як, зокрема, «Заувага до власної п'єси».<sup>10</sup> В епіграмах сестри Хуани природний гумор поєднується зі здатністю елегантно обіграти найтрадиційнішу тему.

**Про славетне походження  
одного вельможного п'яниці**  
В пияцтві ти людина справна,

**A un borracho linajudo**  
Por que tu sangre se sepa  
Cuentas á todos, Alfeo,

<sup>9</sup> Див., зокрема: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escojidas.* – Veracruz-Puebla : Ilustración ; Paris : A. Donnamette, 1890. – 306 с.

<sup>10</sup> *de la Cruz Хуана Инес. Поезії. Пер. з ісп. С. Борщевського...* – С. 135.

## I. Історико-літературний процес

ще й всім торочиш гаряче,  
що королівська кров тече  
в твоїх, Альфео, жилах здавна.  
Переконати всіх готовий  
у цьому ти, ввійшовши в роль;  
що ж, певно, й справді ти король:  
найімовірніше винувий.<sup>11</sup>

Oiré es de revés, y yo creo  
Que eres de muy buena cera.  
Y que pues á cuantos topas  
Con esos reyes enfadas.  
Que más que reyes de espadas  
Debieron de ser de copas.

Під глосами наразі слід розуміти не нотатки тлумачного характеру на берегах чи між рядків рукописів і книжок, як було в античності й середньовіччі. Йдеться про поезію, яка розвиває епіграф, завданий на початку твору. Глоси складаються з кількох строф, кожна з яких послідовно завершується рядком з епіграфа, який завдає її зміст. Ось характерний приклад:

Із моїх найбільших втіх  
проростає біль відчаю,  
в Неба втіх однак благаю,  
хоч відчай заступить їх.

Si de mis mayors gustos  
Mis gustos han nacido,  
Gustos al cielo le pido,  
Aunque me cuesten disgustos.

Фабіо, напастей я  
зазнаю через кохання,  
бо мені перегодя  
після втіх нові страждання  
доля завжди шле моя.  
Бо тягар страхів усіх,  
бід дошкульніших чимдалі  
й плетениця кривдних лих  
виникають не з печалі –  
із моїх найбільших втіх.<sup>12</sup>

¡Qué mal, Fabio, resiste,  
Mi amor mi suerte penosa,  
Pues la estrella que me asiste,  
De una causa muy gustosa  
Produce un efecto triste!  
Porque mis pesados sustos,  
Que padezco desiguales  
En mis pesares injustos,  
No nacieron de mis males,  
Sí, de mis mayores gustos.

Віршованою формою як епіграм, так і глос, у творчості сестри Хуани може бути д'єсіма, строфа з десяти рядків, написаних в оригіналі восьмискладовим віршем. Інша її назва – «д'єсіма еспіне́ла» на честь письменника і композитора Вісенте Еспіне́ля (1550–1624), який закріпив схему римування десіми

<sup>11</sup> Там само. – С. 138. Оригінал: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escojidas.* – Veracruz-Puebla : Ilustración ; Paris : A. Donnamette, 1890. – P. 138.

<sup>12</sup> Там само. – С. 100. Оригінал: *Sor Juana Ines de la Cruz. Obras escojidas.* – Veracruz-Puebla : Ilustración ; Paris : A. Donnamette, 1890. – P. 133.

(abbaaccddc) і зробив цю поетичну форму модною. В поезії «мексиканського Фенікса» десіми як самостійний жанр часто мають повчальний характер, тлумачать природу кохання, раціонально пояснюють різноманітні нюанси почуття, наприклад:

Буває різною любов,  
і кожна має свій гатунок,  
ту спричиняє розрахунок,  
ця – вільна від усіх заков  
і змушує кипіти кров.  
Ця більш чуттєва, визивна,  
така природна й запальна,  
сказати б, емоціональна,  
а інша – та раціональна,  
не знає пристрастей вона.<sup>13</sup>

Al amor, cualquier curioso  
Hallará una distinción;  
Que una nace de elección  
Y otra de influjo imperioso.  
Éste es más afectuoso,  
Porque es más natural  
Y así es más sensible: al qual  
Llamaremos afectivo;  
Y al otro, que es electivo,  
Llamaremos racional.

Серед форм, що прийшли в іспанську літературу з італійського Ренесансу, перше місце у творчому доробку сестри Хуани посідають сонети, писані одинадцяти-складовим ямбічним віршем (традиція Іспанії й Португалії), і дуже різноманітні за змістом. Передовсім, це інтимна лірика, жіноча версія куртуазного кохання. На думку низки дослідників, в основі цих творів – факти біографії письменниці. Значна частина сонетів належить до згадуваної вище «етикетної поезії», яка була обов'язковим елементом офіційних сценаріїв урочистих подій і жестом ввічливості у культурі барокової Іспанії. Тут є присвяти реальним особам: її покровительці маркізі де Мансера, падре Мартіну де Олівасу, який вчив її латини (йому присвячено сонет-акростих), є й сонети «з нагоди» смерті чи інтронізації королів тощо.

До форм, позначених впливами італійської ренесансної літератури, належать і ліри, привнесені в

---

<sup>13</sup> Там само. – С. 114. Оригінал: *Sor Juana Inés de la Cruz. Décimas // Sor Juana Inés de la Cruz. Inundación castálida* [Електронний ресурс] – Режим доступу : [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inundacion-castalida--0/html/e59d0e1e-7e62-4169-9386-247b6678ec06\\_4.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/inundacion-castalida--0/html/e59d0e1e-7e62-4169-9386-247b6678ec06_4.html)

## I. Історико-літературний процес

іспанську поезію Гарсіласо де ла Веґою у першій третині XVI ст. Цією віршованою формою широко користувалися видатні іспанські поети Золотої доби, брат Луїс де Леон і Св. Хуан де ла Крус у своїх релігійно-філософських творах. Лірою називається строфа з п'яти рядків, де перший, третій і четвертий – семискладові, а другий та п'ятий – одинадцятискладові. Схема римування: ababb. Наведений приклад демонструє інший варіант – строфу з шести рядків зі схемою римування: ababcc. У сестри Хуани ліри, присвячені темі кохання, зазвичай, набувають елегійного звучання, близького до тематики і тональності Гарсіласо де ла Веґи.

Одним лиш скелям цим –	A estos peñascos rudos,
вони ж бо всіх моїх напастей свідки –	Mudos testigos del dolor que siento,
суворим та німим	Que sólo, siendo mudos,
я висловити можу ці супліки,	Pudiera yo fiarles mi tormento,
якщо біда, просякла гіркотою,	Si acaso de mis penas lo terrible
не здушить мою мову німотою. <sup>14</sup>	No infunde lengua y voz en lo insensible;

Наступна група жанрів і форм з поетичного арсеналу сестри Хуани демонструє важливу особливість іспанської літератури Золотої доби – взаємодію з фольклором, яка була двосторонньою: створюючи поезію в народних традиціях, іспанські письменники рівня Сервантеса, Лопе, Кальдерона, Гонґори, Кеведо, як «позичали», так і «повертали» твори у фольклорну скарбницю, часто – за посередництвом театрального кону.

Сестра Хуана також віддала щедрю данину цій традиції. У її творчості представлені редонділья, романс, ендеча, овільехо, вільянсіко й копла, що їх мексиканська авторка розробляла як у чистому, так і в модифікованому вигляді.

<sup>14</sup> Там само. – С. 97. Оригінал: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escojidas.* – Veracruz-Puebla : Ilustración ; Paris : A. Donnamette, 1890. – P. 39.

До фольклорних форм, що увійшли у творчість сестри Хуани майже без змін, належать, насамперед, копла і редонділья. Копла (від лат. *copula* – «зв'язок», «поєднання»), в широкому розумінні – поетична строфа, вірш. Як народнопісенна форма копла остаточно сформувалися у XVIII ст. Копли складаються з трьох-чотирьох рядків, написаних, зазвичай, восьмискладовим віршем. Поширені форми: восьмискладовий вірш, де римуються парні рядки; чотиривірш базований на асонансах, у якому чергуються семи- та п'ятискладові рядки (сегідилья); восьмискладовий чотиривірш з охопним римуванням, т. зв. редонділья (від ісп. *redondilla* – «заокруглена», «кругленька».) В іспанській літературі редонділья існує з Середньовіччя. Виникла вона, імовірно, у вченій латиномовній поезії кліриків, звідки згодом перейшла у народнопісенну творчість. За іншою версією, копла має португальське походження.<sup>15</sup> Нею користувалися чимало іспанських авторів різних часів, зокрема, інфант дон Хуан Мануель (1282–1349) на схилі Середньовіччя, Дієго Уртадо де Мендоса (1503–1575) та ін., але особливої популярності ця форма набула в літературі Золотої доби.

У поезії «мексиканського Фенікса» копли можуть мати релігійне чи урочисто-офіційне забарвлення, як-от, вірші на честь народження інфанта дона Карлоса,

Кожен з них владика світу,  
та відмінність є одна:  
сонце світові слугує,  
Карлос – світу володар.<sup>16</sup>

Ambos el mundo poseen,  
Más con tal disparidad,  
Que el sol es para servir,  
Y Carlos para mandar.

Часто їх окреслено як «*coplas de música*», себто «вірші для співу», «пісеньки», позаяк мисткиня була й

<sup>15</sup> Див.: *Sancionero popular español*. – Moscú : Ráduga, 1987.

<sup>16</sup> *de la Cruz Juana Inés*. Поезії. Пер. з ісп. С. Борщевського... – С. 146. Оригінал: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escogidas*. – Veracruz-Puebla : Plustración ; Paris : A. Donnamette, 1890. – P. 106.

## I. Історико-літературний процес

композиторкою. Натомість її редондільї мають здебільшого грайливий, ба навіть ущипливий, епіграматичний характер. Поема «Жінкам даремно кожний гріх...», де іронічно проаналізовано всі чоловічі стереотипи жіночої поведінки, є одним з найвідоміших барокових творів, написаних у цій формі:

Жінкам даремно кожний гріх  
ви закидаєте, мужчини,  
не помічаючи причини  
в собі жіночих вад усіх.  
Гадаєте, її вина,  
що, ставлячись до жінки строго,  
ви хочете, щоб після цього  
була ласкавою вона?<sup>17</sup>

Hombres necios, que acusáis  
A la mujer sin razón,  
Sin ver que sois la ocasión  
De lo mismo que culpáis,  
Si con ansia sin igual  
Solicitáis su desden,  
¿Por qué queréis que obren bien  
Si las incitáis al mal?

Разом з тим, сестра Хуана використовує редондільї й у творах релігійного змісту, працюючи у жанрі вільянсіко, приблизним аналогом якого є наша колядка. У XVII ст. вільянсіко, пов'язані з конкретними святами, часто використовувалися як своєрідний додаток до церковної служби. Вільянсіко сестри Хуани, до яких вона писала як слова, так і мелодію, донині є предметом дискусій істориків музики, адже атрибуція багатьох з них сумнівна.<sup>18</sup>

Незмінною залишається у поезії сестри Хуани лєтрілья (від ісп. letra, letrilla «слова пісні») – невеликий твір (поема), часто сатиричного чи гумористичного спрямування. Його особливістю є наявність приспіву, що повторюється наприкінці кожної строфи як своєрідний підсумок сказаного у ній. В іспанській літературі лєтрілья побутує з XVI ст. Найвідомішим взірцем сатиричної лєтрільї в поезії Золотої доби є «Пан Дукат»

<sup>17</sup> Там само. – С. 149. Оригінал: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escojidas.* – Veracruz-Puebla : Ilustración ; Paris : A. Donnamette, 1890. – P. XX.

<sup>18</sup> *Pérez-Amador Adam A. De los villancicos verdaderos y apócrifos de Sor Juana Inés de la Cruz puestos en metro músico / A. Pérez-Amador Adam // Literatura Mexicana.* – 2008. – XIX.2. – P. 159-178.

Ф. де Кеведо. Ось приклад з летрільї сестри Хуани про небезпеку ревнощів:

Ніжна пісня лине ввись  
із грудей, та бійсь розплати,  
бо коханець мусить дбати,  
щоб не плакати колись,  
тож не дуже гонорись.  
Знай, тебе твій ідеал  
може вбити наповал,  
злегковажити чуттями,  
ти ж, дійшовши до нестями,  
*ревнощів пізнаєш шал.*<sup>19</sup>

En vano tu canto suena  
pues no advierte en su desdicha  
que será el fin de tu dicha  
el principio de tu pena.  
El loco orgullo refrena,  
de que tan ufano estás,  
sin advertir, cuando das  
cuenta al aire de tus bienes,  
que si ahora dichas tienes  
*presto celos llorarás.*

Модифікацій у літературі Золотої доби загалом і у творчості сестри Хуани зокрема, зазнали такі фольклорні жанри як ендеча й романс. Так, ендеча (від лат. *indicta* «проголошені, виголошені»), плач, що у народній творчості присвячуються певній трагічній події, наприклад, смерті родича, друга, коханої особи, видатного діяча, під пером сестри Хуани набуває рис елегії і, зберігаючи фольклорну назву, зазвичай пов'язується з прикростями кохання.

Романс, як відомо, це ліро-епічна поема написана восьмискладовим віршем, де всі парні рядки пов'язує єдиний асонанс. У народнопісенній творчості в романсах переважають риси епіки, до яких у літературі Золотої доби додаються ліричні акценти. Сестра Хуана використовує форму романсу в широкому тематичному спектрі, від вишуканих мадригалів і привітань до ліричних монологів («Якщо неласку чи досаду...») та релігійних настанов («Романс про святого Йосипа»)<sup>20</sup>.

Вірогідно, найцікавішим у технічному сенсі засобом творчого арсеналу сестри Хуани є овільєхо (від ісп. *ovillo*

<sup>19</sup> *de la Cruz Juana Inés*. Поезії. Пер. з ісп. С. Борщевського... – С. 144.  
Оригінал: *Sor Juana Inés de la Cruz*. Obras escojidas. – Veracruz-Puebla :  
Ilustración ; Paris : A. Donnamette, 1890. – P. 26.

<sup>20</sup> Там само. – С. 67-90.

## I. Історико-літературний процес

– «мотанка», «клубок»; *ovillar* – «намотувати») – віршована форма, запроваджена Мігелем де Сервантесом (1547–1616). Овільєхо складається з двох частин. У першій – шість рядків, розбитих на три пари з різними римами. Кожна така пара є міні-діалогом, де перший рядок ставить питання, а другий – дає відповідь. Рядки відрізняються за розміром: питання – восьмискладовий вірш; відповідь – чотири- чи трискладовий. Друга частина – редонділья. Загальна схема римування: aa bb cc cddc. Сестра Хуана модифікує овільєхо, не використовуючи у першій частині схему «питання-відповідь», й формуючи другу частину-коплу хіба умовно. Мексиканська авторка обирає цю форму для великої поеми-мадригалу, витриманої у жартівливому тоні:

Мені Лісарди надзвичайна врода, яку вділила щедро їй природа, велить це диво відобразити вдало та правдиво, хоч це зухвалість – таку живописати досконалість. В малярстві я не тямлю геть нічого, не відрізняю бордо від голубого, в руці ніколи пензля не тримала, й чужі мені живопису начала. <sup>21</sup>	<i>El pintar de Lisarda la belleza, En que así se excedió naturaleza, Con un estilo llano, Se me viene á la pluma, y a la mano. Y cierto que es locura El querer retratar su hermosura, Sin haber en mi vida dibujado, Ni saber que es azul ó colorado, Que es regla, que es pincel, oscuro ó claro, Aparejo, retoque, ni reparo.</i>
---	---

Отже, як демонструє проведений щойно огляд, поетичній творчості мексиканської письменниці XVII ст. сестри Хуани Інес де ла Крус притаманні усі провідні риси барокової літератури: динамізм, універсалізм, увага до форми та схильність творити нове шляхом переробки та комбінацій того, що вже існує. Ці моменти реалізуються у поезії «американського Фенікса» через широку палітру різноманітних видів «поетичної про-

<sup>21</sup> Там само. – С. 164. Оригінал: *Sor Juana Inés de la Cruz. Obras escojidas.* – Veracruz-Puebla : Ilustración ; Paris : A. Donnamette, 1890 – P. 53.



дукції» Золотої доби, що їх поетеса використовує як у чистому вигляді, так і в авторських модифікаціях.

Творчість сестри Хуани Інес де ла Крус, на щастя, вже дочекалася українських перекладів. Її жанрове багатство, змістова глибина, оригінальність поетичного вислову дають всі підстави для того, щоб зацікавити не лише іспаністів, а й ширші кола українських літературознавців.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

УДК: 821.111:82-21(470+571)

*Павленко Ірина  
(Запоріжжя)*

### **«Гамлет» В. Шекспіра та О. Сумарокова: зміна культурного коду (деякі спостереження)**

*У статті розглядаються причини трансформації трагедії В. Шекспіра «Гамлет» в однойменному творі першого російського професійного драматурга О. Сумарокова, стверджується думка про те, що кардинальні зміни були зумовлені не тільки потребою узгодити трагедію з тогочасним жанровим канонем, але й рівнем розвитку російської культури, літератури зокрема, необхідністю адаптації твору до потреб та можливостей російського читача і глядача, що й призвело не лише до зміни системи персонажів і сюжету, втрати частини мотивів, але й до відтворення нового світовідчуття, тогочасних політичних альянсів та моралі.*

***Ключові слова:** трагедія, жанровий канон, традиція, трансформація, система персонажів, культурний код.*

Проблема рецепції Шекспірового творчого спадку російською літературою неодноразово ставала об'єктом серйозних наукових студій<sup>1</sup>. Літературознавство давно

---

<sup>1</sup> Див.: *Алексеев М.П.* Первое знакомство с Шекспиром в России / М. П. Алексеев // Шекспир и русская культура. – М.–Л. : Наука, 1965. – С. 9–69. [lib.ru/s/shekspir\\_w/text\\_1140oldorfo.shtml](http://lib.ru/s/shekspir_w/text_1140oldorfo.shtml); *Амелин М.* Вступительная статья // Александр Сумароков. Гамлет. Пьеса. Вступительная статья Максима Амелина. – «Новая Юность», 2003, № 4 (61). *Бочкарёв В.А.* Русская историческая драматургия XVII–

засвідчило той факт, що першою спробою познайомити російського читача/глядача з драматургією Шекспіра була трагедія О.П. Сумарокова «Гамлет». Довгий час вважалося, що перший російський професійний драматург знав цю шекспірівську п'єсу лише за французьким прозаїчним перекладом. Останнім часом стверджується, що він читав твори Шекспіра англійською, а отже був безпосередньо знайомий з текстом оригіналу<sup>2</sup>.

---

XVIII веков / В. А. Бочкарев. – М. : Просвещение, 1988. – С. 134–136; Грипич Н.В. «Гамлет» А.П. Сумарокова / Н. В. Грипич // Материалы Третьей научной конференции «Наука. Университет. 2002». – Новосибирск, 2002. – С. 99–102; Евреинов Н.Н. Ложноклассический театр в России и его главнейшие деятели / Н. Н. Евреинов // История русского театра. – М. : Эксмо, 2011. – С. 120–121; Захаров Н.В. Рецепция Шекспира в творчестве Сумарокова / Н. В. Захаров // Тезаурусный анализ мировой культуры : Сб. науч. трудов. Выпуск 13 / под общ. ред. проф. Вл.А. Лукова – М. : МГУ, 2007. – С. 74–78; Захаров Н.В., Луков Вл.А. Шекспир и шекспиризм в России / Н. В. Захаров, Вл. А. Луков // Знание. Понимание. Умение. – 2009. – № 1. – С. 96–99; Захаров Н.В. Начало культурной ассимиляции Шекспира в России / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2010. – № 3. – С. 145; Захаров Н.В. Шекспиризм в русской литературе / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 3. – С. 176; Захаров Н.В. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус / Н. В. Захаров // Знание. Понимание. Умение. – 2007. – № 1. – С. 132–133; Лебедев В.А. Знакомство с Шекспиром в России до 1812 года / В. А. Лебедев // "Русский вѣстникъ". – 1875. – Т. 120. – No 12. [http://az.lib.ru/s/shekspir\\_w/text\\_1880oldorfo.shtml](http://az.lib.ru/s/shekspir_w/text_1880oldorfo.shtml); Левин Ю.Д. Шекспир / Ю. Д. Левин // Русско-европейские литературные связи: Энциклопедия. – С.-Петербург : С.-Петербургский государственный университет, 2008. – С. 245; Прокофьева Е.А. Мифопоэтика и динамика жанра русской исторической драмы XVII–XIX веков / Е. А. Прокофьева. – Днепропетровск : Пороги, 2011. – С. 137–138; Сиповский В.В. История русской словесности. Ч. 1–3 / В. В. Сиповский. – СПб., 1906–1908. – Ч. 1. – 1906. – С. 65–67; Стенник Ю.В. Драматургия петровской эпохи и первые трагедии Сумарокова. (К постановке вопроса) / Ю. В. Стенник // XVIII век. Сборник 9. – Л. : Наука, 1974. – С. 244, 248; Стенник Ю. Сумароков-драматург / Ю. Стенник // А.П. Сумароков. Драматические сочинения. – М. : Искусство, 1990. – С. 18–19; Стенник Ю.В. Драматургия русского классицизма. Трагедия. / Ю. В. Стенник // История русской драматургии XVII – первая половина XIX века. – Л. : Наука, 1982. – С. 63–65 та ін.

<sup>2</sup> Амелин М. Цит. вид.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

При порівнянні трагедій двох авторів, що жили в різні часи і в різних країнах, науковці наголошують на очевидних відмінностях та постійно акцентують те, що Сумароков – прихильник французької класицистичної драматургії, який пишався прізвиськом «Російського Расіна», – вдосконалював англійського «дикуна», трансформуючи сюжет відомої п'єси у відповідності до тогочасного французького канону трагедії, випрямляючи сюжетну лінію та різко скорочуючи кількість дійових осіб шекспірівської трагедії, вводячи традиційних для тогочасної драматургії наперсників, яким часто делегувалися функції традиційного хору. Однак пояснення відмінності двох п'єс лише бажанням «виправити» трагедію Шекспіра здаються недостатніми, причини кардинальної трансформації твору – більш складними, і пристосування до тогочасного французького драматичного канону – лише одна з них.

Дослідники звертають увагу на нагальні політичні потреби, своєрідне політичне замовлення на твір, який легітимізував у очах суспільства правління Єлизавети Петрівни, й на відбиття у двох «Гамлетах» різних світоглядних засад, що значною мірою вплинули на характер конфлікту, розвиток сюжету, систему персонажів тощо. У передмові до сучасного видання сумароківської трагедії А. Амелін зауважує: «Гамлет Шекспіра следует протестантской модели поведения, лично противостоя враждебному миру и погибая в этом противостоянии. Гамлет Сумарокова – православный, сознающий себя лишь карающим орудием в руках Провидения, лишенный сомнений и размышлений, чуждым бездействия и рефлексии. Наказание зла предопределено, и он только способствует приведению небесного приговора в исполнение»<sup>3</sup>. Однак фактично

---

<sup>3</sup> Там само.

загальноприйнятою стала вербалізована, наприклад, у роботі Ю.Д. Левіна думка про те, що в середині XVIII ст. «...Русский театр ещё не созрел для Шекспира...»<sup>4</sup>. (Не визрів, але прагнув до того, про що свідчить навіть той факт, що комедії Шекспіра вплинули на драматургію Єкатерини I, а О. Сумароков незадовго до видання трагедії «Димитрий Самозванец», яку він вважав найкращим своїм твором, 25 лютого 1770 р. у листі до Г.В. Козицького писав: «Эта трагедия покажет России Шекспира»<sup>5</sup>. І в цих словах – надзвичайна повага до англійського класика, визнання його взірцевим. Літературознавці-русисти відзначають також і вплив на цей твір хроніки В. Шекспіра «Річард III»<sup>6</sup>.

Загалом причини та чинники такого вільного поводження О.П. Сумарокова із шекспірівською трагедією не були предметом окремого дослідження, тому мета пропонованої розвідки – з'ясувати, чому засновник російської класицистичної драматургії кардинально змінив трагедію Шекспіра і що зумовило написання власного твору за окремими мотивами англійського драматурга. Сам майбутній «Російський Расін» у відповідь на критику В. Тредіаковського стверджував: «Гамлет мой, говорит он, не знаю от кого услышав, переведен с французской прозы аглийской Шекеспировой трагедии, в чем он очень ошибся. Гамлет мой кроме монолога в окончаний третьего действия и Клавдиева на колени падения на Шекеспирову трагедию едва, едва походит»<sup>7</sup>, а отже трансформація текста-попередника

---

<sup>4</sup> Левин Ю.Д. Цит. вид. – С. 26.

<sup>5</sup> Письма русских писателей XVIII века. – Л. :«Наука»,1980. – С. 132.

<sup>6</sup> Див.: Алексеев М.П. Цит. вид.; Бочкарёв В.А. Цит. вид. – С. 140–142; Прокофьева Е.А. Цит. вид. – С. 137–138; Стенник Ю.В. Драматургия русского классицизма... – С. 80–81.

<sup>7</sup> Здається, цій, неодноразово цитованій у різних працях, тезі О.П.Сумарокова не приділено необхідної уваги, оскільки вона може бути побічним доказом того, що він був знайомим не лише з французьким прозовим

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

була невинуватою і цілеспрямованою. Тому поряд з питанням про те, що змінилося, потрібно поставити питання чому і для чого. Саме у спробі відповісти на ці питання полягає **наукова новизна** статті.

**Актуальність** її зумовлена необхідністю розширення та коректування уявлень про характер рецепції західноєвропейської культурної традиції засновниками літератури російського класицизму, зокрема О. Сумароковим.

**Предметом** дослідження у статті постають трагедії «Гамлет» В. Шекспіра та О. Сумарокова, а **об'єктом** – характер і причини трансформації формозмісту твору англійського класика в інтерпретації російського драматурга-класициста.

У 2007 р. вийшла стаття М.В. Захарова «Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус», у якій говориться про різне звучання творів Шекспіра у «тезаурусах інших країн»<sup>8</sup>, про те, коли, як і чому відкривалася для російської культури його творчість. Симптоматична вже назва статті, оскільки орієнтує на характер входження Шекспіра у російський культурний простір, але не враховує (це, власне, не було завданням автора) той факт, що «культурний тезаурус» наклав відбиток на характер та способи адаптації шекспірівської спадщини, що наглядно доводить аналізована трагедія О.П. Сумарокова.

Звертаючись до творчості російського драматурга, потрібно постійно пам'ятати про соціокультурний кон-

---

перекладом, але й з самим шекспірівським твором. Принаймні всі, хто говорить про таку можливість, звертаються до бібліотечного списку книг, які брав російський письменник, а цей документ, на відміну від «Відповіді на критику», написаної та виданої у 1750 році, став відомим науковцям лише на початку 21 сторіччя. Дет. див.: Сумароков А. Ответ на критику / А. Сумароков // Критика XVIII века. – М. : ООО «Издательство "Олимп"» : ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 297.

<sup>8</sup> Захаров Н.В. Вхождение Шекспира в русский культурный тезаурус...

текст та місце цього автора в національному літературному процесі середини XVIII ст.: він був першим російським професійним письменником, для якого творчість стала справою життя, а головними завданнями були ознайомлення читачів з теорією класицизму, доказ думки про те, що російською мовою можна писати твори різних жанрів («Всё хвально: драма ли, эклога или ода – // Слагай, к чему тебя влечет твоя природа; // Лишь просвещеніе писатель дай уму: // Прекрасный наш язык способен ко всему»), – писав він у «Эпистоле о стихотворстве»<sup>9</sup>), творення репертуару російського театру та піклування про те, щоб цей репертуар був, говорячи сучасною мовою, конкурентоспроможним. Водночас всі ці намагання могли звестися нанівець, оскільки у Росії не існувало читача/глядача, підготованого до сприйняття класицистичної літератури, драматургії зокрема.

Сам О. Сумароков добре знав історію російської драматургії петровських часів, розумів, що привчити глядача сприймати трагедію – важка справа, оскільки публіка («смотритель» – як довго називав глядачів сам Сумароков) не була підготована до сприйняття серйозного сценічного дійства, із задоволенням дивилася інтермедії, пов'язані з актуальними політичними новинами або загальновідомими проблемами, і зовсім не сприймала перекладених комедій та не звикла до класицистичної трагедії. Така ситуація відтворена у комедії О. Сумарокова «Рогоносец по воображению», героїня якої приїхала подивитися на інтермедію, але потрапила на виставу першої трагедії О. Сумарокова «Хорев» та знепритомніла під час перегляду, оскільки вирішила, що Оснельду отруїли на очах залу.

У передмові до останньої своєї трагедії «Димитрий Самозванец» «Російський Расін» писав: «Вы, путешест-

---

<sup>9</sup> Сумароков А.П. Избранные произведения // Вст. ст., подг. текста и прим. П.Н. Беркова. – Л. : «Советский писатель», 1957. – С. 125.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

вовавшие, бывшие в Париже и в Лондоне, скажите! грызут ли там во время представления орехи и, когда представление в пущем жаре своем, секут ли поссорившихся между собою пьяных кучеров ко тревоге всего партера, лож и театра?»<sup>10</sup>. Це досить болісна реакція драматурга на рівень культури глядачів. Він змушений був певною мірою прилаштуватися до публіки, до її світовідчуття і можливостей сприймати певні теми, роздуми, сюжети, що, поряд із захопленням теорією класицистичної трагедії, значною мірою зумовило трансформацію шекспірівського твору. Водночас О. Сумароков всебічно виховував свого глядача (адже не дарма для нього «Театр есть училище бродягам по жизни человеческой»<sup>11</sup>), прищеплюючи йому не тільки певні політичні уподобання, але й мораль<sup>12</sup>, шляхетність та художній смак. Саме тому, працюючи у різних жанрах, він обирає за взірць твори Расіна, Корнеля, Мольєра, Вольтєра, Лафонтєна тощо і першим знайомить російського читача/глядача з Шекспіром, але у такій формі, осягнути яку могла б принаймні частина з тих, хто дивився п'єси О. Сумарокова. Він добре розумів, наскільки його «смотритель» відрізняється не лише від сучасної йому західноєвропейської публіки, але й від тих, хто бачив на сцені самого Шекспіра.

Зменшена кількість персонажів привернула увагу практично всіх, хто звертався до розгляду сумаро-

---

<sup>10</sup> Там само. – С. 475.

<sup>11</sup> Письма русских писателей XVIII века... – С. 121.

<sup>12</sup> Н.В. Захаров, наприклад, зазначав, що «Гамлет» О. Сумарокова мав «воспитательное значение для публики в том отношении, что в уста действующих лиц влагались господствовавшие в то время в европейской литературе возвышенные идеи о чести, долге, любви к отечеству и изображения страстей облекались в облагороженную и утонченную форму» (див: *Захаров Н.В.* Рецепция Шекспира в творчестве Сумарокова... – С. 75). І це твердження можна екстраполювати на всі драматичні твори О. Сумарокова.



ківського «Гамлета», але не доводилося зустрічати пояснення, чому багатьох діючих осіб шекспірівського твору російський драматург практично проігнорував. І це не було елементарним бажанням «виправити» Шекспіра.

Порівняємо склад дійових осіб у двох трагедіях (оскільки йдеться про рецепцію Шекспіра у російській літературі, то для порівняння звертаємося до одного з найдосконаліших перекладів – перекладу Б. Пастернака<sup>13</sup>).

<b>В. Шекспір. «Гамлет» (переклад Б. Пастернака)</b>	<b>О.П. Сумароков. «Гамлет»</b>
<b>Клавдий</b> , король датский.	<b>Клавдий</b> , незаконный король Дании.
<b>Гамлет</b> , сын прежнего и племянник нынешнего короля.	<b>Гамлет</b> , сын Гертрудин.
<b>Полоний</b> , главный королевский советник.	<b>Полоний</b> , наперсник Клавдиев.
<b>Горацио</b> , друг Гамлета.	————
<b>Лаэрт</b> , сын Полония.	————
<b>Вольтиманд, Корнелий</b> – придворные.	————
<b>Розенкранц, Гильденстерн</b> – бывшие университетские товарищи Гамлета.	————
<b>Озрик</b>	————
<b>Дворянин.</b>	————
<b>Священник.</b>	————
<b>Марцелл, Бернардо</b> – офицеры	————
<b>Франциско</b> , солдат.	————
<b>Рейнальдо</b> , приближенный Полония.	————

<sup>13</sup> *Шекспир В.* Гамлет, принц Датский. Король Лир / Пер. с англ. Б. Пастернака. Предисл. и примеч. Ю. Левина. – Л. : Художественная литература, 1977. – С. 25–190.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

<b>Актеры.</b>	_____
<b>Два могильщика.</b>	_____
<b>Призрак отца Гамлета.</b>	_____
<b>Фортинбрас, принц норвежский.</b>	_____
<b>Капитан.</b>	_____
<b>Английские послы.</b>	_____
<b>Гертруда, королева датская, мать Гамлета.</b>	<b>Гертруда, супруга его. (Клавдия)</b>
<b>Офелия, дочь Полония</b>	<b>Офелия, дочь Полониева.</b>
_____	<b>Арманс, наперсник Гамлетов.</b>
_____	<b>Флемина, наперсница Офелиина.</b>
_____	<b>Ратуда, наперсница Гертрудина.</b>
_____	<b>Паж Гамлетов.</b>
<b>Лорды, леди, офицеры, солдаты, матросы, вестовые, свитские.</b>	<b>Воины.</b>

Про те, що у Сумарокова під впливом французької трагедії з'явилися «наперсники», дослідники писали неодноразово, тому наразі звернемо увагу на інше.

У п'єсах різна первинна характеристика персонажів, що є вагомим для подальшої інтерпретації трагедії Сумарокова. Клавдій одразу характеризується ним як «незаконний король Данії», що відрізняється від шекспірівської простої констатації «король датский». Отже, російському читачеві/глядачеві з самого початку нав'язується певне ставлення та декларується погляд автора на персонажа і ситуацію, в цій характеристиці вже закладена думка про злочинність Клавдія, що деякий час залишається таємницею для англійських глядачів.

У перекладі ХХ ст. «Гамлет, син прежнього и племянник нынешнего короля», розкриті родинні зв'язки персонажів, причому спочатку «син та племінник», а вже потім соціальний статус. І це відповідало шекспірівській концепції героя. У Сумарокова – «Гамлет, сын Гертрудин». Це кардинально інша характеристика. І справа не тільки в тому, що в російській п'єсі Клавдій – не родич Гамлета, він отримав трон, одружившись із Гертрудою. Не сказано, що Гамлет – син попереднього короля, акцентовано лише, що він син королеви від попереднього шлюбу. Це зміна місця у черзі на корону, а отже й можливої долі персонажа та розвитку сюжету. Ця думка підтверджується характеристикою Гертруди. У Сумарокова вона «супруга его» (йдеться про Клавдія), а не «королева датская, мать Гамлета». Це також кардинально інша характеристика, у якій є виключно родинний статус дружини і відсутній соціальний. Отже, король не має законного права на владу, а Гертруда та Гамлет від неї усунені.

Змінюються й функції Полонія: У трагедії О. Сумарокова з головного радника він перетворюється на наперсника, який, за законами тогочасної трагедії, все знає краще за свого патрона, часто керує його діями, втручається у справи тощо. І за бажанням Клавдія чоловіка Гертруди вбиває саме Полоній.

Таким чином, навіть зміна первинних характеристик тих шекспірівських персонажів, які «залишилися» в п'єсі Сумарокова, засвідчує суттєві зміни в інтерпретації сюжету, що пов'язані не тільки з його формальним «випрямленням».

Ще більш значуща відсутність певних персонажів трагедії В. Шекспіра. Фактично, це сигнал для уважного читача/глядача, оскільки є важливою формою адаптації твору у чужому «культурному тезаурусі» та зміною

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

культурного коду у процесі та задля пристосування до нового середовища.

У трагедії Шекспіра є друг та колишні університетські товариші Гамлета, тобто, певне інтелектуальне і духовне середовище, з яким пов'язаний герой. Це й передісторія Гамлета, який отримав гарну освіту, знайомий з тогочасною філософією, культурою, бачив світ поза Данією тощо. Симптоматично, що університетські товариші «колишні» і не тільки тому, що університетські часи минули, але Горацій залишається з ним.

У Сумарокова Гамлет абсолютно самотній, він поза будь-якою спільнотою, тим самим поглиблюється трагізм героя, він позбавлений минулого, тому його формування залишається поза увагою драматурга і глядача. Водночас сумароківське «скорочення» друзів героя зумовлено російськими реаліями: звички давати університетську освіту спадкоємцям престолу в Росії не було, тим більш за кордоном. Перший російський університет було відкрито у 1755 р., тобто після написання п'єси Сумарокова, але особи царської крові там не навчалися. Отже й сам мотив закордонної університетської освіти Гамлета для російського глядача був незвичним та чужим.

Зауважимо також, що у Сумарокова відсутні й персонажі, що пов'язані зі згадками про закордонні події (Фортінбрас, англійські послани). Це можна пояснити тим, що під час роботи над п'єсою російський драматург переймався питаннями виключно внутрішньополітичного життя. Насамперед для нього був важливим принцип династичного престолонаслідування, передачі влади у родині, тому поява Фортінбраса – принца норвезького, який зрештою й стає королем датським, у п'єсі російського автора періоду активної боротьби за російський престол була просто неможливою: актуальною була потреба донести до вітчизняного глядача думку про те, що єдиним законним спадкоємцем корони міг бути

лише прямий нащадок вбитого короля, а отже й воцаріння Єлизавети – справа закономірна, оскільки саме вона єдина, хто має право на спадок Петра I. Не випадкові у п'єсі «обмовки», на які дослідники досі не звертали уваги: батько Гамлета, приміром, інколи називається царем:

Все здѣшне жительство на помощь мнѣ предстало,  
Уже едва не весь извѣстенъ городъ былъ,  
Какъ мой отецъ, *ихъ Царь*, животь свой погубилъ,  
Которыя о томъ и знали и не знали,  
Единодушно всѣ на тронъ меня желали<sup>14</sup>.

А Гамлет часто називається князем:

*Ахъ, Князь!* каковъ ты былъ! и ахъ! каковъ ты сталъ!<sup>15</sup>,  
Гертруда у каятті говорить Клавдію:

Ты въ ненависти, *Князь*, мой сынъ любимъ въ народѣ,  
Надежда всѣхъ гражданъ, остатокъ въ *царскомъ родѣ*<sup>16</sup>  
(виділено мною. – І.П.).

Тим самим поглиблювалися натяки на сучасність і глядач орієнтувався на проблеми «останнього в царському роді», яким пропонувалося вважати нову царицю.

Ствердження династичного права знімало саму можливість традиційної кінцівки: трагедійне загострення знімається звістками про перемогу Гамлета над Клавдієм та самогубство Полонія, про зникнення перепон до влади і одруження Гамлета з Офелією. Хеппіенд суперечить жанровому канону, але алюзії на дійсність виявилися сильнішими, тому навіть найжорсткіші критики – М. Ломоносов і В. Тредіаковський, яким було запропоновано оцінити новий твір їх постійного опонента й суперника, мабуть з міркувань далеких від літератури, не зробили з цього приводу жодного зауваження.

---

<sup>14</sup> Сумароков А.П. Гамлет. Трагедия. (Переделал с франц. прозаического перевода Делапласа) / А. П. Сумароков. – СПб. : Им. Акад. наук, 1748.

<sup>15</sup> Там само.

<sup>16</sup> Там само.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Серед дійових осіб в трагедії Російського Расіна немає Лаерта – сина Полонія та брата Офелії. Його відсутність можна пояснити тим, що в російському побуті головну роль у долі дівчини відігравав батько, тож дуель з нащадком престолу була просто неможливою за будь-яких обставин, а отже й наявність такого персонажу у п'єсі необов'язкова. Водночас тут зникає вся сюжетна лінія, що пов'язана із сімейними стосунками у родині Полонія, залишається лише мотив відносин злочинного батька і добродійної доньки, зкорельований із традиційним конфліктом почуття та обов'язку.

Відмова від образу Лаерта – знак неактуальності для Сумарокова родинних цінностей, маргіналізація загальнолюдських, прояв характерного для свідомості цього автора та всієї російської культури того часу державоцентризму, оскільки у центрі його уваги – ідея держави та передачі влади, а любовний конфлікт є вторинним. Захист честі звичайної, некоронованої людини і родини для Сумарокова неактуальний.

У шекспірівській п'єсі Лаерта лютить насильницька смерть батька

(«Как умер он? Но за нос не водить!  
Я рву все связи и топчу присягу,  
И долг дворянский шлю ко всем чертям.  
Возмездьем не пугайте. Верьте слову:  
Что тот, что этот свет, мне всё равно,  
Но, будь что буде, за отца родного  
Я отомщу!»<sup>17</sup>),

невиконання обрядів поховання, що має суттєве значення у традиційній культурі:

Загадка смерти, тайна похорон,  
Отсутствие герба и шпаг над прахом,  
Обход обрядов, нарушение форм –  
Все это вопиет с небес на землю

---

<sup>17</sup> Шекспир В. Цит. вид. – С. 147.

И ждет разбора<sup>18</sup>.

Він намагається помститися за смерть Полонія і в цих намаганнях фактично стає двійником Гамлета. У Шекспіра три персонажі потрапляють у схожі ситуації: їх батьки загинули і вони мають помститися. У Сумарокова Фортинбрас та Лаерт відсутні ще й тому, що за рахунок введення цих героїв створюється певна дзеркальність ситуації, яка породжує розгалуження сюжету та відхід від єдності дії, що, на думку російського драматурга, недопустимо. Тим більше, що за появу двох сюжетних ліній у першій трагедії «Хорев» («Гамлет» – друга трагедія О. Сумарокова) автор був підданий критиці свого постійного опонента В.К. Тредіаковського, який зазначив, що у творі порушено «единство представления», «два узла, а следовательно, не одинакое, но двойное представление»<sup>19</sup>. Більше такі «помилки» в драматургії Російського Расіна не повторювалися. У його «Гамлеті» зникають варіанти розвитку ситуації (шекспірівський Лаерт, не вдаючись до рефлексій, прагне помсти, а Фортінбрас від неї відмовляється). Позбуваючись «двійників», Гамлет Сумарокова позбувається й можливості вибору (а отже й мотиву «бути, чи не бути»), його помста і перемога над вбивцями батька стають невідворотними.

Симптоматичною є також і відсутність у переліку діючих осіб п'єси Сумарокова акторів, а отже й мотиву театру. Для Шекспіра «весь світ – театр», а для російського автора – це форма розваги, інтелектуального життя, знак культури<sup>20</sup>, творець нових смислів, форма

---

<sup>18</sup> Там само. – С. 150.

<sup>19</sup> *Тредиаковский В.К.* Письмо, в котором содержится рассуждение о стихотворении, поныне на свет изданном от автора двух од, двух трагедий и двух эпистол, писанное от приятеля к приятелю / В. К. Тредиаковский // Критика XVIII века. – М.: ООО «Издательство "Олимп"»: ООО «Издательство АСТ», 2002. – С. 100.

<sup>20</sup> З театром добре знайомі всі персонажі п'єси. Полоній схвально відгукнувся про акторів, що завітали до Ельсінору: «Лучшие в мире актеры на

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

спілкування з глядачем, літературний прийом. Звідси й шекспірівська співвіднесеність життя і сцени, вистави у виставі та сценічної дійсності, при цьому персонажі англійського драматурга часто свідомо грають певну роль, одягають маску і стають лицедіями у звичайному житті. Для Сумарокова такий обшир неможливий, його розуміння театру кардинально інше. Кожна його п'єса виправляла вдачу і виховувала сучасників, трагедії навчали вгамовувати пристрасті та нагадували про руйнівну силу почуттів в житті людини.

У «Гамлеті» Шекспіра вистава – складова системи дзеркал, у ній відтворюється ситуація, подібна тій, яка склалася у Датському королівстві, мистецтво допомагає пізнати дійсність та впевнитися у правдивості свідчень про смерть старого Гамлета, лицедії, самі того не підозрюючи, викривають лицедія, розкривають театральність його поведінки. У трагедії Сумарокова мотив театру знятий, оскільки до цього мистецтва російська публіка тільки повинна була залучитися, вона ще не могла дивитися п'єси та сприймати закладені в них глибинні смисли, тому літературно-театральні алюзії, до яких звертається шекспірівський Гамлет для викриття Клавдія, виявилися зайвими.

Російський драматург відмовився від образів гробоків, а відповідно, й від усіх «цвинтарних» сцен і мотивів. Формально це можна пояснити тим, що Офелія залишається живою, намаганням зберегти єдність місця, дії тощо. Така відмова призвела до нехтування певними філософськими мотивами шекспірівської п'єси, зокрема мотивом непевності й змінюваності всього, що

---

любой вкус, для исполнения трагедий, комедий, хроник, пасторалей, вещей пасторально-комических, историко-пасторальных, трагико-исторических, трагикомико- и историко-пасторальных, для сцен вне разряда и непредвиденных сочинений» (див: *Шекспир В.* Цит. вид. – С. 87), отже назвав низку театральних жанрів та жанрових різновидів, про які російський глядач ще навіть не здогадувався.



нині здається значним та величним, рівності всіх перед смертю і загальними законами буття. Гамлет про це говорить так: «Александр умер, Александра похоронили, Александр стал прахом, прах – земля, из земли добывают глину. Почему глине, в которую он обратился, не оказаться в обмазке пивной бочки?»

Истлевшим Цезарем от стужи  
Задельывают дом снаружи.  
Пред кем весь мир лежал в пыли,  
Торчит затычкою в щели.<sup>21</sup>

Подібні роздуми, схоже, турбували і російського драматурга, але відбиток вони знайшли в іншому його творі – у притчі «Коловратность», написаній у 1762 р.:

Собака Кошку съела,  
Собаку съел Медведь,  
Медведя – зевом – Лев принудил умереть,  
Сразити Льва рука Охотничья умела,  
Охотника ужалила Змея,  
Змею загрызла Кошка.  
Сия  
Вкруг около дорожка,  
А мысль моя,  
И видно нам неоднократно,  
Что всё на свете коловратно.<sup>22</sup>

В аналізованій п'єсі ж такі рефлексії відсутні.

Сцени на цвинтарі, подібної до шекспірівської, у російському тогочасному творі взагалі не могло бути. У західноєвропейській культурі, як відомо, звільнення місця на кладовищі для нових поховань було явищем звичайним, яке нікого не могло збентежити чи налякати. Натомість, у східнослов'янській традиції рушити могили, навіть дуже старі, заборонялося, тим більше виймати та викидати з них людські останки. Співи та розмови на

<sup>21</sup> Шекспир В. Цит. вид. – С. 168–169.

<sup>22</sup> Сумароков А.П. Избранные произведения... – С. 215.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

цвинтарі російськими глядачами були б розцінені як святотатство, блюзнірство. Отже й ці зміни, запроваджені Сумароковим, значною мірою зумовлювалися характером глядацької рецепції.

Увагу дослідників-шекспірознавців та русистів неодноразово привертало те, що у п'єсі російського драматурга відсутній привид батька Гамлета. Інтерпретується це по-різному. Один із найкращих істориків російського театру М.М. Євреїнов, наприклад, вважав, що відмова від надприродного у Сумарокова пов'язане з тим, що класицистична драма від нього відмовилася і воно стало сферою виключно епопеї, саме тому «Духа, на вимогу псевдо-класицистичної трагедії, Сумароков змінив на мрію, сон»<sup>23</sup>. Сучасний знавець російської історичної драми В.О. Бочкарьова пише: «... розповідь про віщий сон фігурує у трагедії «Гамлет», замінюючи сцену з тінню батька Гамлета, яку О. Сумароков, вихований на раціоналістичній філософії 18 ст., вважав за неможливе включити у свою п'єсу»<sup>24</sup>, пояснюючи зміни особливостями світогляду автора. Дослідник рецепції Шекспіра в російській літературі зауважив: «привид батька Гамлета представлений тривіальним сновидінням»<sup>25</sup>.

Усі спроби зіставлення трагедій двох драматургів здійснювалися у контексті літературної свідомості епохи, але потрібно також враховувати ще й свідомість традиційну, пов'язану з неофіційною культурою, яка значною мірою була присутня в побуті, взаєминах, зумовлювала щоденну поведінку і часто саме ця культура була домінантною у неофіційних сферах життя.

Відмова від появи Привида на сцені зумовлена і жанровим канонем, на який орієнтувався драматург, і поглядами автора, і тим, що уявлень про примар і

<sup>23</sup> *Євреїнов Н.Н.* Цит. вид. – С. 121.

<sup>24</sup> *Бочкарёв В.А.* Цит. вид. – С. 135.

<sup>25</sup> *Захаров Н.В.* Рецепция Шекспира в творчестве Сумарокова... – С. 71.

привидів у російській традиційній культурі просто не існувало.

В етнолінгвістичному словнику «Славянские древности» констатується «відсутність у слов'ян цілісного уявлення про примару і постійної назви (термін примара, привид мають умовний характер і відносяться до мови описування, а не до самої культури)»<sup>26</sup>. Тому у Сумарокова такого персонажу немає, він звертається до єдиного зрозумілого та прийняттого для його глядачів прийому – переказу сну. За рахунок цього актуалізуються традиційні для східнослов'янської культури образи віщого сну та таємного знання, яке приходить уві сні, уявлення про «заложних» покійників. Орієнтуючись на традиційне знання своїх глядачів Сумароков «перемістив» образ батька Гамлета із сценічної реальності у сон героя.

Таким чином, навіть побіжне порівняння системи персонажів трагедій В. Шекспіра та О. Сумарокова засвідчує, що однією із суттєвих причин трансформації класичного вже на той час твору, поряд із бажанням «виправити» п'єсу англійського «дикуна» у відповідності до традицій тогочасної французької трагедії, було прагнення Російського Расіна пристосувати власний твір до культурних потреб і можливостей вітчизняного глядача. Для цього він трансформував культурний код шекспірівської трагедії за рахунок зміни характеристик і дій персонажів, зменшення їхньої кількості і, відповідно, вилучення деяких мотивів та сюжетних ліній, що не були зрозумілими глядачеві країни, професійний театр якої лише народжувався. Адже перший російський професійний драматург одночасно із творенням п'єс змушений був формувати ще й російського глядача.

---

<sup>26</sup> Левкиевская Е.Е. Привидение, призрак / Е. Е. Левкиевская // Славянские древности: Этнолингвистический словарь: в 5-ти томах. – М.: Международные отношения, 2009. – Т. 4. – С. 163.

## **II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

У цій статті лише окреслені шляхи інтерпретації специфіки сумароківського ставлення до твору геніального англійського попередника. Подальше дослідження може більш повно й детально розкрити залежність російського митця від стану офіційної авторської та традиційної народної культури Росії середини XVIII ст.

УДК: 821.111:82-2:82.09

**Хитрова-Бранц Тетяна**  
(Запоріжжя)

## **Актуалізація шекспірівської творчості в драматургії Я. Ленца**

*Творчість німецького драматурга Я. Ленца відзначається певною амбівалентністю рецепції його здобутків – він одночасно вважається і автором «другого ряду», і надзвичайно оригінальним та самобутнім письменником. У статті аналізується специфіка рецепції шекспірівської спадщини в його творах, що простежується як на структурному (характер кореляції сюжетних ліній, зростаюча роль хронотопу в розвитку сюжету, відмова від класицистичного принципу «трьох єдностей», використання внутрішніх монологів), так і стилістичному рівні (роль мовної характеристики у формуванні образу персонажа, поєднання трагічного та комічного модусів, алюзії до шекспірівських текстів). Відзначається, що Я. Ленц намагався поєднати в єдиному художньому просторі шекспірівську техніку з конвенціями, типовими для сценічного мистецтва свого часу, цілком свідомо орієнтуючись на театральні практики пізнього англійського Відродження. Саме цей драматург долучився до творення нового драматичного жанру – драми у вузькому розумінні слова, вершинною точкою розвитку якої стане епічна драма Б. Брехта.*

**Ключові слова:** шекспірознавчий дискурс, шекспіризація, рецепція, преромантична драма.

На кінець XVIII ст. припадає початок формування у культурному просторі Німеччини такого соціокультурного феномену, як шекспірівський дискурс<sup>1</sup>. Це

---

<sup>1</sup> За визначенням Ю. Черняка, «Шекспірівський дискурс – це сукупність інтерпретаційних стратегій, мисленневих практик, інтелектуально-духовних продуктів (літературних творів, сценічних вистав, кіноверсій, інших артефактів, найрізноманітніших проявів інтертекстуальності,

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

супроводжувалося виробленням низки різноманітних інтерпретаційних стратегій та мисленневих практик, а також появою оригінальних інтелектуально-духовних продуктів, біля витоків яких стояло Шекспірове слово.

Освоєння творчої спадщини англійського драматурга в тогочасній Німеччині значною мірою було пов'язане зі складністю власної історико-літературної ситуації та розглядалося як один із засобів вирішення тих естетичних та ідеологічних завдань, що постали перед національною культурою. Загострений інтерес німецьких просвітників до проблем національного театру, а також дещо упереджене ставлення теоретиків мистецтва до естетики класицизму і французької класицистичної драми призвели до того, що творчість Шекспіра почала сприйматися як своєрідний взірець, на який мала орієнтуватися нова німецька драматургія.

Шекспірівський текст, оприявнюваний у перекладах і на сцені, збуджував поетичну уяву митців, провокував їх до наслідування, що, у свою чергу, сприяло інтенсифікації розвитку національної літературної традиції, її збагаченню та оновленню. У творчості відомого німецького драматурга Якоба Міхаїла Рейнхольда Ленца (1751–1792) шекспіризація набуває особливої масштабності та яскравої самобутності: він запроваджує нову драматургічну форму – “відкриту” драму. У своїх п'єсах Ленц, як і Шекспір, не дотримується принципу трьох єдностей, що дозволяє йому більш рельєфно і різнобічно змалювати

---

філософських, естетичних, психологічних, соціально-політичних та ін. ідей), що з'явилися і продовжують з'являтися в процесі комунікації, породжуваної Шекспіровим словом. Сам Шекспір при цьому виступає засновником дискурсивності, своєрідним інтелектуальним натхненником, чия постать і художня спадщина стимулюють невпинне розгортання мисленневої стихії”. Дет. див.: *Черняк Ю.І.* Специфіка актуалізації ціннісної семантики “Гамлета” В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 “Порівняльне літературознавство” / Ю. І. Черняк. – К., 2011. – С. 7.

характери представників усіх суспільних прошарків за найрізноманітніших обставин, а також показати ті зміни у внутрішньому стані людини, що безпосередньо не представлені на сцені. Такий підхід був радикально новим для тогочасної німецької театральної традиції.

В українському літературознавстві немає ще жодної наукової розвідки, присвяченої творчості Я. Ленца, що й зумовлює **актуальність** та **наукову новизну** цієї статті. В німецькому ж літературознавчому просторі є лише декілька праць, у яких аналізується поетика окремих творів цього письменника та визначається його роль у літературному процесі Німеччини. Найвідомішими з-поміж них є дослідження Г. Рауха<sup>2</sup> та Г.Ю. Шварца.<sup>3</sup>

**Метою** статті є спроба визначити специфіку відображення шекспірівської творчості у драматургії Я. Ленца та її вплив на розвиток національної німецької літературної традиції. **Об'єктом** постає творчість Я. Ленца, а **предметом** – його п'єси “Домашній вчитель”<sup>4</sup> (1774), “Солдати”<sup>5</sup> (1776) і “Новий Меноза”<sup>6</sup> (1774).

Слід зауважити, що оцінки художніх здобутків Я. Ленца є доволі неоднозначними: одні дослідники вважають його автором другого ряду, інші ж називають його твори надзвичайно оригінальним явищем, що не мало аналогів у тогочасному літературному процесі.

Перша позиція зумовлена тим, що Я. Ленц постійно зіставляється з Й. Гете: обидва письменники належали до

---

<sup>2</sup> *Rauch H.* Lenz und Shakespeare: Ein Beitrag zur Shakespearomanie des Sturm und Drang / H. Rauch. – Berlin : Emil Apolant, 1892. – 127 s.

<sup>3</sup> *Schwarz H.G.* Lenz und Shakespeare / H. G. Schwarz // Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft. – Bochum : Kamp, 1971. – S. 85-97.

<sup>4</sup> *Lenz J.M.R.* Der Hofmeister: [Komödie] / J. M. R. Lenz. – Stuttgart : Reclam, 2001. – 125 s.

<sup>5</sup> *Lenz J.M.R.* Die Soldaten: [Komödie] / J. M. R. Lenz. – München : Carl Hanser Verlag, 1977. – 203 s.

<sup>6</sup> *Lenz J.M.R.* Der neue Menozä: [Komödie] / J. M. R. Lenz. – Berlin : Walter de Gruyter und Co., 1965. – 95 s.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

штюрмерства, обидва наслідували Шекспіра, однак, масштабність постаті автора “Фауста” була, безперечно, значнішою. До того ж, праці Г. Рауха “Ленц і Шекспір”<sup>7</sup> та Ф. Гундольфа “Шекспір і німецький дух”<sup>8</sup> започаткували вкрай суб’єктивне трактування ленцівської рецепції Шекспіра, на яке в подальшому почали спиратися деякі інші зарубіжні дослідники літератури (Г. Опель<sup>9</sup>). Так, Г. Раух писав: “Ленц прагне до творчого успіху Шекспіра, хоча його шекспіроманія залишається зовнішньою. Взагалі вплив Шекспіра на розвиток ленцівської поетичності був скоріше гальмуючим, ніж прогресивним”<sup>10</sup>.

Тобто, на думку Г. Рауха і Ф. Гундольфа, Ленц сприймав творчість англійського драматурга неправильно, у спрощеному вигляді. Річ у тім, що Ф. Гундольф, відстоюючи позиції німецького ідеалізму, вкрай критично ставився до будь-яких прояв натуралістичності в художньому творі, а зародження в національній літературі орієнтації на правдоподібність, реалістичність, “натуралізм” у зображенні оточуючого світу він пов’язував саме з постаттю і творчістю Я. Ленца<sup>11</sup>.

Втім, завжди знаходилися і прихильники таланту Я.М. Ленца. Відомо, приміром, що романтик К. Brentano із захопленням читав Я. Ленца, а Л. Тік першим надрукував збірку його творів. Г. Бюхнер написав новелу “Ленц”, в якій висловив свої міркування стосовно літературної майстерності та творчих здобутків свого співвітчизника. Незаперечним і очевидним виявився

<sup>7</sup> Rauch H. Op. cit.

<sup>8</sup> Gundolf F. Shakespeare und der deutsche Geist / F. Gundolf. – Berlin : Bei G. Bondi, 1927. – S. 355.

<sup>9</sup> Oppel H. Englisch-deutsche Literaturbeziehungen von den Anfaengern bis zum Ausgang des XVIII Jh.: in 2 Bd. / H. Oppel. – Berlin : E. Schmidt, 1971. – Bd. 2. – 234 s.

<sup>10</sup> Rauch H. Op. cit. – S. 24.

<sup>11</sup> Gundolf F. Op. cit. – S. 157.



вплив Я. Ленца на розвиток національної драматургії: саме він стоїть біля витоків нової драматичної традиції, вершинною точкою розвитку якої стане епічна драма Б. Брехта. Цих двох німецьких драматургів об'єднує не лише очевидна спільність естетичних орієнтацій (недотримання класицистичних принципів трьох єдностей, наявність повчальності як важливого ідейного імперативу, тип героя, який самотійно визначає власні вчинки та ін.), але й креативне ставлення до художнього досвіду В. Шекспіра. Загальновідомо, що в творчості Б. Брехта чільне місце посідають обробки та постановки п'єс видатного англійського драматурга, пародійне переосмислення його сюжетних мотивів. Прикметно, що одним із своєрідних посередників сьогодні вважають саме Ленца, літературна спадщина якого неодноразово привертала увагу автора "Матінки Кураж". Б. Брехт переробив драму штюрмера "Домашній вчитель" та поставив її у 1950 р в Німецькому Берлінському театрі.

У цілому ж, літературна спадщина Я. Ленца все ще залишається не достатньо вивченою, хоча той факт, що вона заслуговує на цілісне системне наукове дослідження видається незаперечним. У контексті цієї статті бачиться доцільним зупинитися лише на одному аспекті творчості цього німецького письменника – на ролі Шекспіра у формуванні його творчого методу і стилю. Подібна спроба була здійснена у 60–70 роки ХХ ст. німецьким літературознавцем Г.Ю. Шварцом, який одним із перших у світовому літературознавстві дав об'єктивну оцінку штюрмерській рецепції Шекспіра. Він пише: "Причини того, що Шекспір був по-іншому інтерпретований штюрмерами, треба шукати в досить специфічній соціальній та культурній ситуації Німеччини тих часів. Називаючи штюрмерського Шекспіра перекрученим, ми повністю недооцінюємо своєрідність його сприйняття в цей період розвитку німецької літератури. Річ у тім, що тоді ще не

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

йшлося про збереження справжнього Шекспіра”<sup>12</sup>.

Думається, що згадане науковцем “перекручене розуміння Шекспіра” було не стільки неправильним, або таким, що виставляло Шекспіра в спотвореному вигляді, скільки занадто суб’єктивним, особистісним, дуже своєрідним.

У класицистичній трагедії, як відомо, кількість дійових осіб завжди обмежена, на відміну від шекспірівських п’єс, де в середньому задіяні біля двох десятків персонажів. Як правило, шекспірівські персонажі є представниками різних верств населення та відображають усю суспільну ієрархію від монарха до слуги і блазня. У драмі Ленца “Домашній вчитель” теж двадцять дві дійові особи (у “Солдатах” – вісімнадцять), які згруповані навколо певного осередку, найчастіше – родини (у першій зі згаданих драм – це буржуазна сім’я Берг, а в “Солдатах” – сім’я Везенер). До числа дійових осіб в обох п’єсах належать: дбайливий батько, гонориста матір та донька, яка знаходиться під загрозою чоловічої спокуси. Цьому буржуазному світові протиставляється світ поза сім’єю: студентське містечко, сільська школа, гарнізон, що дозволяє авторові найширше зобразити суспільне життя того часу.

Я. Ленц використовує принцип консолідації сюжетних ліній навколо певного центру, яким у найчастіше виявляється ключова фігура. У драмі “Домашній вчитель”, наприклад, такою центральною фігурою постає батько, що співпричетний до розвитку всіх сюжетних ліній, які паралельно розгортаються (діти Густхен, Фрітц, домашній вчитель Лойфер). Кожен із персонажів є безпосереднім учасником низки колізій, які сходяться в одній площині – всі герої зрештою залишають дім батька. Втім, наприкінці п’єси діти повертаються до рідного дому

---

<sup>12</sup> Schwarz H.G. Op. cit. – S. 92.

в супроводі інших людей, яких вони зустріли під час своїх подорожей. Тобто, велика кількість дійових осіб упорядковується за рахунок зведення всіх певною мірою автономних сюжетних ліній в одній хронотопічній точці.

Використання Я. Ленцем паралельних сюжетних ліній нагадує композиційну узгодженість епізодів у шекспірівських п'єсах "Венеціанський купець", "Король Лір", "Генріх IV" та ін. Щоправда, Я. Ленц відмовляється від фонових епізодів, за рахунок яких Шекспірові вдається ширше представляти панораму людського життя. У драмах німецького преромантика кожний епізод підпорядковується конкретній сюжетній лінії, чітко узгоджується з її розвитком (тобто, має бути реалізований саме тут і саме зараз).

У цьому контексті цікавим є те, що, перебуваючи під впливом шекспірівської драматургічної техніки, Ленц по-своєму вирішує проблему розв'язання основного конфлікту. На відміну від Шекспіра, у драмах штюрмера немає чітко визначеного головного героя: центральний персонаж (батько у п'єсі "Домашній вчитель") виконує скоріше структурно-композиційну функцію, він не перетворюється на протагоніста, не відіграє провідної ролі у формуванні ідейної концепції твору. Показово, що навіть назви п'єс Я. Ленца здебільшого не пов'язані з ключовою фігурою, яка є точкою перетину основних сюжетних ліній.

Згідно з традиціями міщанської драми, дійові особи в п'єсах Я. Ленца, як правило, мають своїх антагоністів (брати Берг, сестри Везенер). Характер стосунків між цими антагоністами є типовим скоріше для німецької драматургічної традиції преромантизму, ніж для Шекспіра. Вони не виступають драматичними контр-агентами, чиє зіткнення призводило б до кульмінації п'єси, як, приміром, у "Макбеті", "Королі Лірі" чи "Отелло". Відносини між персонажами Я. Ленца нагаду-

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ють, більшою мірою, низку варіантів людських стосунків, аніж ілюстрацію гострих конфліктів або непримиренних протиріч.

У драмах Я. Ленца, як і у шекспірівських, час і простір драматично активні. У “Зимовій казці”, приміром, дія відбувається протягом шістнадцяти років. Німецький автор також намагається експериментувати з часом: дія в “Домашньому вчителі” триває три роки, протягом яких Густхен вагітніє від гувернера, залишає батьківський дім, щоб народити дитину, зустрічає Фріца, свого колишнього коханця, виходить за нього заміж та повертається додому. Подібний розвиток сюжету потребує певного проміжку часу, аби бути правдоподібним. Правдоподібність дії посилюється також за рахунок часового розриву між актами (у “Домашньому вчителі” – між першим і другим актом минає два роки, між третім і четвертим – один рік) та завдяки зміні міста дії. Нагадаємо, що подібний прийом неодноразово використовувався і Шекспіром.

У французькій класицистичній драмі, як відомо, дія відбувалася, головним чином, у нейтральному місці, яке не мало принципового значення для розвитку дії. У Шекспіра ж навпаки, місце дії завжди немов би бере участь у розгортанні сюжету, посилюючи певну атмосферу: це, приміром, і грізний Тауер у “Ричарді III”, і похмурий замок у “Макбеті”.

У Я. Ленца простір, де відбуваються події, також повністю відповідає загальній атмосфері тієї чи іншої колізії: це і без смаку обставлений буржуазний дім Берга, і школа з маленькою сільською кімнаткою, в якій стоїть стіл з книжками, зошитами, окулярами та кухонним посудом, і приміщення воєнного гарнізону. До того ж, у преромантичній драмі з’являється зовсім нове для класицистичної драматургічної місце дії – природа, у чому також можна помітити вплив Шекспіра. Згадаймо, зокрема, яскраві сцени з “Короля Ліра” (поле, буря),

“Макбета” (нічний степ), “Сон літньої ночі” (ліс). У Я. Ленца події відбуваються на фоні природних ландшафтів – біля ставка, при місячному сяйві у садочку на алеї, що потопає у присмерках. У “Солдатах” три з семи монологів розігруються у приміщенні, а чотири – на лоні природи.

Втім, за своїм значенням ці сцени суттєво різняться. Шекспір використовує їх не лише для зображення душевного стану персонажів, але і для того, аби акцентувати певну залежність людини від космосу. Подібний космічний вимір відсутній у Ленца. Його сцени природи лише підкреслюють та передають нюанси душевних переживань героїв.

Слід наголосити також, що Шекспір «оживляє» місце дії головним чином за рахунок мовних засобів, тобто в діалогах його персонажі розповідають, де і за яких обставин відбувається та чи інша подія. Натомість Я. Ленц детально описує драматичний простір у режисерських вказівках, приділяючи велику увагу характерові й функціям декорацій. І це не дивно, адже у театрі штюрмерів декорації стали набагато важливішим структурним компонентом, ніж за часів Ренесансу. Тож, як бачимо, німецький драматург намагається поєднати шекспірівську техніку з мистецькими конвенціями свого часу. Це, як думається, можна пояснити тим, що наприкінці XVIII століття у Німеччині досить швидко розвивалися і вдосконалювалися різноманітні театральні техніки, тож нагальною потребою було поєднання набутих шекспірівської драматургії з новими тенденціями.

Маємо звернути увагу також і на експресивність та характерність мови Я. Ленца, в якій відчувається вплив текстів англійського майстра слова. У рамках штюрмерських творчих принципів, якими не заперечувалися ані різкість, ані грубість, ані “сильні вирази”, висловлюються і ленцівські персонажі. Характерними у цьому плані є

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

репліки таємного радника: “дотримуйтеся посту, якщо голодні, пийте пунш якщо п-сс-ть хочеться”<sup>13</sup> або старої Марти: “Якщо дитина зголодніє, чи повинна я прикласти її до моїх чорних в’ялих сосків”<sup>14</sup>. Отже, шекспірівська мова допомагала преромантикам знаходити той варіант художніх засобів, який би протистояв фальшивій вишуканості мови класицистичної драми.

Вплив Шекспіра відчувається і в органічному введенні Я. Ленцем до художнього простору своєї драми внутрішніх монологів, насичених експресивністю. Його персонажі рефлектують, висловлюють побоювання та переживання, вводячи глядачів у власний внутрішній світ, який, як правило, залишається інтимно-приватним. У цьому симбіозі суто шекспірівського рефлексивного монологу з підкресленою приватністю драматичного конфлікту відчувається прагнення Я. Ленца поєднати досвід Шекспіра з традиціями міщанської драми XVIII ст., що зрештою сприятиме їхньому оновленню. При цьому англійського драматурга він розуміє і наслідує досить своєрідно, запозичуючи саме ті елементи шекспірівської драматургічної техніки, які відповідають його власним творчим принципам, згідно з якими, орієнтація на наслідування Ж.Ж. Руссо була не менш важливою, ніж на Великого Барда. Безперечно, проблема зв’язків творчості Я. Ленца з руссоїзмом заслуговує на окремий аналіз. Принагідно лише зазначимо, що цілком переконливою видається теза Вл. Лукова, що Я. Ленц, як і В. Вагнер, “шекспіризували руссоїстську драму, яка виникла внаслідок розвитку жанру з просвітницької “міщанської драми”<sup>15</sup>.

Ще одним проявом впливу Шекспіра на драматургію

---

<sup>13</sup> *Lenz J.M.R. Der Hofmeister: [Komödie]... – S. 88.* Тут і далі переклади творів Я. Ленца мої – Т. Х.

<sup>14</sup> *Ibid. – S. 101.*

<sup>15</sup> *Луков Вл. Преромантизм / Вл. Луков. – М. : Наука, 2006. – С 19.*

Я. Ленца правомірно вважати потяг драматурга-штюрмера до поєднання в художньому просторі однієї драми трагічного і комічного начал. Відродження жанрових принципів шекспірівської трагі-кокомедії спостерігається у всіх вищезгаданих п'єсах Я. Ленца. І хоча сам німецький драматург називає власні п'єси комедіями, у своїх теоретичних працях він пояснює, що вживає це слово не стільки у жанрово-термінологічному, скільки у світоглядно-ідеологічному плані. Нагадаємо, що первісний смисл слова комедія у давньогрецькій мові корелювався не тільки зі сміховою стихією, але і з панорамним зображенням життя у його повсякденних загальних вимірах. Для Я. Ленца сутність комедії полягає у зображенні суперечності життєвих явищ (реальних повсякденних практик), смислу та призначення життя. Показуючи прозу повсякденності, дрібниці й випадковості, що трапляються в житті пересічних людей, Я. Ленц цілком свідомо орієнтується на театральні практики пізнього англійського Відродження, для яких дифузія комедійних і трагедійних складників у структурі драматичного твору була звичною справою.

Тож підсумовуючи, можна стверджувати, що вплив Шекспіра на німецького драматурга простежується і на рівні структури його творів (характер кореляції сюжетних колізій, роль хронотопу в розгортанні сюжету та його невідповідність класицистичному принципу трьох єдностей, зростання питомої ваги і функції внутрішніх монологів), і у їхній стильовій палітрі (зростання ролі мовної характеристики у формуванні образу персонажу, поєднання трагічного і комічного модусів), і в окремих альянсах. Я. Ленц долучається до творення нового драматичного жанру – драми у вузькому розумінні слова, вершинною точкою розвитку якої стане епічна драма Б. Брехта.

УДК: 821.161.1:82-1:248.21

**Темна Оксана**  
(Запоріжжя)

## **Середньовічний жанр видіння в поезії Максиміліана Волошина**

*У статті аналізуються поетичні твори М. Волошина та з'ясовується характер наслідування ним візіонерської топіки, притаманної середньовічним текстам. Особлива увага фокусується на активному використанні в цих творах елементів поетики таких жанрів, як одкровення, явлення, апокаліпсис, власне видіння. Авторка зосереджується на питанні, якою мірою уявлення М. Волошина про сакральні сфери та нематеріальне існування були обумовлені культурним інтертекстом. Значна увага приділяється також і тим функціям, які виконують видіння у його творчості. Аналіз здійснюється в широкому релігійно-філософському контексті, відзначається вплив на світогляд поета вчення Вол. Соловйова, творів алхіміків, антропософів і теософів. У статті відстоюється думка про те, що видіння у М. Волошина – це не стільки поетична об'єктивація духовного досвіду, скільки форма осмислення сучасності на основі вже сформованих релігійно-містичних традицій: те, що в середньовічних текстах сприймалося як об'єкт віри, у М. Волошина стає прийомом поетики.*

**Ключові слова:** *візіонерська традиція, видіння, явлення, одкровення, апокаліпсис, житіє, теургія, алхімія, антропософія, теософія.*

Жанр видіння, який активно розвивався в епоху Середньовіччя та зумовив поетику одного з найважливіших творів світової літератури – «Божественної комедії» Данте, – згодом змістився на периферію, традиційно функціонуючи в релігійній сфері і не маючи суттєвого впливу на розвиток світської літератури та її жанрової



системи. Найчастіше актуалізація жанрів, пов'язаних із релігійною або магічною практикою, відбувається в періоди зламу стійких культурних парадигм, що супроводжується загальним відчуттям кризи й посиленням містичних настроїв.

На межі ХІХ–ХХ століть у Росії ця тенденція найбільш яскраво виявилася у творчості символістів – авторів, які активно цікавилися сакральною традицією минулого, зокрема Середньовіччя. Так, В'яч. Іванов, який чудово знав літературу давнини, намагався у художній практиці відродити напівзабуті поетичні жанри. Він захоплювався містеріями і мріяв на їх основі створити нові форми народного мистецтва. У середовищі символістів було популярним звернення і до жанру видіння. Це захоплення було частково спровоковане Вол. Соловйовим, якого поети-теурги вважали своїм учителем. Н.Г. Юргіна в роботі «Переосмысление традиций жанров древнерусской литературы в поэзии В.С. Соловьева» наводить широкий перелік творів філософа, в яких наявна візіонерська топіка<sup>1</sup>. Видіння доволі часто використовуються в історіософській прозі Д. Мережковського, зокрема, в його трилогії «Христос і Антихрист». Представлені вони і у творчості К. Бальмонта («Данте», «В безбрежности»), А. Белого («Серебряный голубь», «Видение») та ін.

**Метою** цієї статті є виявлення специфіки трансформації середньовічного жанру видіння в поезії Максиміліана Волошина. У процесі розробки теми ми ставимо перед собою такі **завдання**: на основі аналізу творів поета визначити, наскільки він дотримується традиційної візіонерської топіки, якою мірою волошинські уявлення про сакральні сфери, нематеріальне буття

---

<sup>1</sup> Юргина Н.Г. Переосмысление традиций жанров древнерусской литературы в поэзии В.С. Соловьева / Н. Г. Юргина // Вестник Томского государственного университета. Филология. – 2014. – №4 (30). – С. 141.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

обумовлені культурним контекстом і які функції виконують видіння у творах поета.

**Актуальність** дослідження обумовлена необхідністю осмислення впливу середньовічних уявлень про потойбічний світ на культуру ХХ століття, оскільки у зв'язку з феноменом кінця тисячоліття відбувся черговий сплеск популярності візіонерської, провіденційної літератури і, зокрема, жанру видіння.

**Наукова новизна** полягає у тому, що у сучасному волошинознавстві відсутні праці, присвячені проблемі трансформації середньовічних сакральних жанрів у творчості поета.

**Предметом** дослідження є специфіка функціонування жанру видінь у творчості поета, **об'єктом** – поетичні твори, які увійшли до загальновідомих збірок поета, а також юнацька лірика, що тривалий час залишалася поза увагою дослідників.

Серед найважливіших досліджень жанру видіння необхідно назвати праці А.Б. Грибанова «Заметки о жанре видений на Западе и на Востоке»<sup>2</sup>, А.Я. Гуревича «Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков»<sup>3</sup>, О.В. Пігіна «Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности»<sup>4</sup>, М.І. Прокоф'єва «Видение как жанр в древнерусской литературе»<sup>5</sup>, А.Б. Соболевої «Жанр видений в древне-

---

<sup>2</sup> *Грибанов А.Б.* Заметки о жанре видений на Западе и на Востоке / А. Б. Грибанов // Восток – Запад. Исследования. Переводы. Публикации. Выпуск 4. – М. : Наука, 1989. – С. 65-77.

<sup>3</sup> *Гуревич А.Я.* Западноевропейские видения потустороннего мира и «реализм» средних веков / А. Я. Гуревич // Труды по знаковым системам. Вып. 411. – Тарту : Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1977. – С. 3-27.

<sup>4</sup> *Пигин А.В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности / А. В. Пигин. – СПб. : Дмитрий Буланин, 2006. – 430 с.

<sup>5</sup> *Прокоф'єв Н.И.* Видение как жанр в древнерусской литературе / Н. И. Прокоф'єв // Учен. зап. МГПИ им. В.И. Ленина. – М., 1964. – Т. 231 : Вопросы стиля художественной литературы. – С. 35-56.

русской литературе (на материале Азбучного патерика)»<sup>6</sup>, Н.И. та С.И. Толстих «О жанре «обмирания» (посещения того света)»<sup>7</sup>, Б.И. Ярхо «Средневековые латинские видения»<sup>8</sup>, де об'єктом аналізу постають переважно середньовічні джерела. У дисертації А.А. Сухова «Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации»<sup>9</sup>, монографіях М.Б. Ямпольського «Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре»<sup>10</sup> та Н.Л. Шиловой «Визионерские мотивы в постмодернистской прозе 1960–1990-х годов»<sup>11</sup> основна увага приділяється діахронічному дослідженню цього жанру. Серед новітніх праць, у яких піднімається проблема вербалізації візіонерського досвіду, відзначимо публікацію О.М. Мурашова «Интертекстуальность визионерского опыта в поэзии Даниила Андреева»<sup>12</sup>.

Стосовно волошинознавчого дискурсу зазначимо, що спеціальні дослідження функціонування цього жанру у

---

<sup>6</sup> *Соболева А.Б.* Жанр видений в древнерусской литературе (на материале Азбучного патерика) / А. Б. Соболева. – Режим доступа : [http://poetica.pro/files/redaktor\\_pdf/1429104398.pdf](http://poetica.pro/files/redaktor_pdf/1429104398.pdf)

<sup>7</sup> *Толстой Н.И., Толстая С. М.* О жанре «обмирания» (посещения того света) / Н. И. Толстой, С. М. Толстая. // Вторичные моделирующие системы / Отв. ред. Ю. Лотман. – Тарту : Тартуский ун-т, 1979. – С. 63-65.

<sup>8</sup> *Ярхо Б.И.* Из книги «Средневековые латинские видения» / Б. И. Ярхо // Восток-Запад: Исследования, переводы, публикации. – М., 1989. – Вып. 4. – С. 18-55.

<sup>9</sup> *Сухова А.А.* Феномен визионерства: культурно-исторические основания и модификации : дисс. ... канд. культ.: 24.00.01 / Антон Андреевич Сухов. – Екатеринбург, 2008. – 185 с.

<sup>10</sup> *Ямпольский М.* Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре / М. Ямпольский. – М. : Новое литературное обозрение, 2007. – 616 с.

<sup>11</sup> *Шилова Н.Л.* Визионерские мотивы в постмодернистской прозе 1960–1990-х годов (Вен. Ерофеев, А. Битов, Т. Толстая, В. Пелевин) : учеб. пособие / Н. Л. Шилова. – Петрозаводск : Изд-во КГПА, 2011. – 120 с.

<sup>12</sup> *Мурашов А.Н.* Интертекстуальность визионерского опыта в поэзии Даниила Андреева / А. Н. Мурашов. // Вестник ЗНУ. Філологічні науки. – 2015. – № 1. – С. 149-160.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

творчості поета на сьогодні відсутні, однак науковці досить активно звертаються до осмислення апокаліптичних мотивів і символів у його творчості, а також до з'ясування впливу на неї християнської традиції. У загальносимволістському контексті функціонування есхатологічного дискурсу розглядається в статті М.В. Яковлева «Русский символизм второй волны и Апокалипсис»<sup>13</sup>. У роботі представлені цінні спостереження щодо специфіки співвідношення в російському символізмі жанрів апокаліпсису, пророцтва й видіння, однак відсутній аналіз творів М. Волошина. В нашій статті ми спробуємо заповнити цю лакуну.

Для початку маємо визначитися з термінологією. Проблема співвідношення понять «видіння», «одкровення», «явлення», «апокаліпсис», «пророцтво», на наш погляд, вимагає додаткового осмислення, оскільки часто в дослідженнях наявні різні тлумачення. У цій статті термін «видіння» вживається в широкому значенні: мається на увазі не тільки жанр середньовічної релігійної літератури, який описує позатілесну подорож візіонера – нерідко у супроводі безтілесної істоти (ангела, біса, святого) – «потойбічними» сферами, що має на меті набуття певного духовного досвіду, але й ті тексти, які іноді відносять до жанру «явлення» (де розповідається про зустріч людини з представником «потойбічного» світу) чи «одкровення» – провіденційного жанру, у якому в символіко-алегоричній формі описується майбутнє (в «пророцтвах», на думку М.В. Яковлева, «послание Бога излагается напрямую»<sup>14</sup>). Різновидом видіння є апокаліпсис, який звертається до теми «кінця світу» і другого явлення Христа. Всі ці жанри мають в основі опис

---

<sup>13</sup> Яковлев М.В. Русский символизм второй волны и Апокалипсис / М. В. Яковлев. // Известия ПГПУ им. В.Г. Белинского. – 2012. – № 27. – С. 459–463.

<sup>14</sup> Там само. – С. 462.

досвіду споглядання позатілесних феноменів, «прориви в трансцендентний світ» (за визначенням А.Я. Гуревича), що дає підставу для використання терміну «видіння» в контексті даного дослідження в широкому сенсі.

Захопленість містикою та культурами давнини вплинула і на жанровий склад поезії М. Волошина. Зокрема, у його творчості чітко прослідковується вплив традицій античної гімнографії («Гностический гимн Деве Марии»), народних замовлянь («Заклинание», «Заклятье о русской земле»). Щодо середньовічного християнського дискурсу, необхідно відзначити жанри житія («Протопоп Аввакум», «Святой Серафим»), акафіста («Хвала Богоматери»), видіння («Смерть», «Пролог», «Европа», «Видение Иезекииля», «Левиафан», «Таноб»), а також його різновиду – одкровення («Армагеддон», «Усталость», «Ангел Мщенья»).

У творчості поета можна виділити цілий корпус текстів, у яких наявний візіонерський дискурс, при цьому звертає на себе увагу те, що генетично він пов'язаний із різними культурними і релігійно-містичними традиціями: від біблійної есхатології, давньоруської книжності до теософії й антропософії. Відповідно, варіюються і уявлення про «потойбічне», відображені в цих творах.

Привертають увагу випадки використання М. Волошином середньовічної жанрової форми видіння, що традиційно описує план майбутнього, для зображення сучасності. У вірші «Готовность» (1921), приміром, відбивається не тільки авторська інтерпретація катастрофічних подій у Росії початку ХХ століття, його історіософська концепція, але й життєва позиція поета-містика:

«Я не сам ли выбрал час рожденья,  
Век и царство, область и народ,  
Чтоб пройти сквозь муки и крещенье  
Совести, огня и вод?»

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Апокалиптическому Зверю  
Вверженный в зияющую пасть,  
Павший глубже, чем возможно пасть,  
В скрежете и в смраде – верю!

Верю в правоту верховных сил,  
Расковавших древние стихии,  
И из недр обугленной России  
Говорю: «Ты прав, что так судил!

Надо до алмазного закала  
Прокалить всю толщу бытия.  
Если ж дров в плавильной печи мало:  
Господи! Вот плоть моя»<sup>15</sup>.

Наведений текст цікавий і тим, що в ньому відбувається поєднання біблійного дискурсу з вченнями середньо-вічних алхіміків про духовну трансформацію людини – звідси образи плавильної печі, вогню, загартування. Перший катрен відсилає до теорії реінкарнації, актуалізованої на межі ХІХ–ХХ століть теософами і антропософами.

У вірші 1903 року «Да, я помню мир иной...», де відображено теорію анамнезису (пригадування духовного досвіду, набутого душею в період її позатілесного існування), видіння «вічності» взагалі позбавлене християнської топіки – це космічний простір, у якому мандрує світами ліричний герой: Как ядро, к ноге прикован / Шар земной. Сверхая путь, / Я не смею, зачарован, / Вниз на звезды заглянуть»; «Когда ж уйду я в вечность снова? / И мне раскроется она, / Так ослепительно ясна, / Так беспощадна, так сурова / И звездным ужасом полна!»<sup>16</sup>. Змінюється й ставлення до сфер безтілесного існування: якщо в середньовічних видіннях вони сприймалися як

---

<sup>15</sup> Волошин М. Собрание сочинений. Т. 1. Стихотворения и поэмы 1899–1926 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; Коммент. В.П. Купченко. – М. : Эллис Лак 2000, 2003. – С. 348.

<sup>16</sup> Там само. – С. 41.

«чужа» територія, то у М. Волошина це – духовна батьківщина, на противагу земному існуванню, яке в контексті його міфопоетичної картини світу сприймається як «полон» душі, «в'язниця» і навіть «склеп» – у цьому випадку можна говорити про своєрідну інверсію традиційної опозиції «своє» – «чуже».

«Второе письмо» 1904–1905 років, що написане в Парижі, містить насичений сакральною символікою епізод, пов'язаний із традицією жанру явлення:

«И тайны в утренней тиши  
Свершались:

«Некий встал с востока  
В хитоне бледно-золотом,  
И чашу с пурпурным вином  
Он поднял в небо одиноко.

Земли пустые страшны сны.  
Он встретил их и ослепил,  
Он в мире чью-то кровь пролил  
И затопил ей бездну ночи».

И, трепеща, необычайны,  
Горе мы подняли сердца  
И причастились страшной Тайны  
В лучах пылавшего лица.

И долу, в мир вела дорога –  
Исчезнут, слиться и сгореть.  
Земная смерть есть радость Бога:  
Он сходит в мир, чтоб умереть»<sup>17</sup>.

У цьому творі релігійно-містичні мотиви втрачають самодостатній характер і слугують для відображення подій з особистого життя М. Волошина – взаємин з «царівною сонця Таіах» – Маргаритою Сабашниковою. Особисте у поета стає частиною світової містерії. Цікаво, що в цьому ж вірші кохана порівнюється з «тінню Аїда»

---

<sup>17</sup> Там само. – С. 68-69.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

– в текст уводиться топіка грецьких міфів, що оповідають про позатілесний інфернальний досвід: «Я здесь брожу как тень Аида, / Я не страдала, не жила... / Мне надо снова воплотиться»<sup>18</sup>.

У написаному терцинами вірші «IN MEZZA DI SAMMIN...», який є взірцем волошинської любовної лірики, автор активно використовує інтертекст поеми-видіння Данте, яка є своєрідною «сумою» середньовічних уявлень про світ:

«Блуждая в юности извиистой дорогой,  
Я в темный Дантов лес вступил в пути своем,  
И дух мой радостный охвачен был тревогой.  
С безумной девушкой, глядевшей в водоем,  
Я встретился в лесу»<sup>19</sup>.

Тут виникає і апокаліптичний образ «Сонячного Звіра» («И вдруг увидел я со дна встающий лик – / Горящий пламенем лик Солнечного Зверя»<sup>20</sup>), в якому вгадується образ В'ячеслава Іванова, що став причиною розриву з дружиною. Наповнюючи твір окультно-містичними мотивами, сакральною символікою, поет збагачує тематичний діапазон любовної лірики, переносить особисте в позачасовий, космічний план. Відзначимо, що така тенденція була притаманна і його сучасникові О. Блоку – у «Стихах о Прекрасной Даме». Однак, якщо в основі блоківської концепції жіночності лежить софіологія Володимира Соловйова, то у Волошина образ коханої вводиться у більш широкий культурний контекст, що сходить до міфології, релігії та окультно-містичних рухів його епохи. Єдиний твір, який, на наш погляд, дуже близько підходить до соловйовсько-блоківського дискурсу Вічної Жіночості – це вірш М. Волошина «Она».

---

<sup>18</sup> Там само. – С. 68.

<sup>19</sup> Там само. – С. 74.

<sup>20</sup> Там само.



Образ таємничого провідника, який веде героя у візіонерських творах доби середньовіччя, представлений у поезії М. Волошина «Стигмати» (1907), що входить до циклу «Руанский собор»:

«Чья рука, летучая как пламень,  
По страстным путям меня ведет?  
Под ногой не гулкий чую камень,  
А журчанье вещей вод...»<sup>21</sup>.

Образ «жагучих шляхів», «полум'я», «віщих вод» також характерний для візіонерської топіки (у даному вірші використання образу віщих вод обумовлене традицією зображувати на мозаїках, що прикрашали підлогу середньовічних храмів, символу води, який означає очищення). Під час написання циклу поет перебував під сильним впливом «сивіли» Ганни Рудольфовни Мінцлової – однієї з найбільш загадкових містичних фігур Срібного віку, – яка прилучала його в Парижі до «таємниць готичних соборів». Саме її він і мав на увазі, створюючи образ провідника.

Візіонерська топіка, генетично пов'язана з середньовічною християнською традицією, представлена й у вірші «Смерть» із циклу «Руанский собор». У ньому наявний мотив піднесення в небесні, райські сфери:

«Вьются ввысь прозрачные ступени,  
Дух горит... и дали без границ.  
Здесь святых сияющие тени,  
Шелест крыл и крики белых птиц»<sup>22</sup>.

Тут представлені образи хреста, ангела, а також розірваної «завіси в темному храмі». Відзначимо паралельно, що сім віршів згаданого циклу відповідають семи щаблям ініціації. Християнська образність, що обумовлена предметом опису (Руанський собор), переосмислюється в контексті вчення теософів, де хрест є

<sup>21</sup> Там само. – С. 83.

<sup>22</sup> Тем само.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

символом матерії, на якій «розпинається» «вічний дух». Саме тому у видінні М. Волошина з'являється нетрадиційний для християнства космічний образ Христа: «Вы, миры, – вы огненные гвозди, / Вечный дух распявшие на крест»<sup>23</sup>.

Дещо екзотичне поєднання християнської та мусульманської образності помічаємо у вірші «Сочилась жёлчь шафранного тумана...», де також вгадуються візіонерські мотиви. В останньому рядку першого катрена описується традиційний для жанру видіння «граничний» стан між сном і явою («Плыл горизонт. Глаз видел четко, пьяно»<sup>24</sup>), за яким слідує власне видіння: «Был в свитках туч на небе явлен вновь / Грозящий стих закатного Корана...»<sup>25</sup>.

У вірші «Пролог», що присвячений Андрію Белому, легко прочитується інтертекст «Одкровення Іоанна Богослова». Починається він також із традиційного для жанру «містичних подорожей» піднесення:

«Я был восхищен от земли.  
И, на замок небесных сводов  
Поставлен, слышал, смуты полн...»<sup>26</sup>,

після чого з'являється Вісник:

«Низвергся Вестник, оку зримый,  
Как вихрь сверлящей синевы,  
Огнем и сумраком повитый,  
Шестикрылатый и покрытый  
Очами с ног до головы»<sup>27</sup>.

Далі слідує власне апокаліптичне видіння, що постає перед очима ліричного героя, герой «пізнає таємницю» і завершується твір рядками:

---

<sup>23</sup> Там само. – С. 83.

<sup>24</sup> Там само. – С. 95.

<sup>25</sup> Там само.

<sup>26</sup> Там само. – С. 230.

<sup>27</sup> Там само.

«Так был мне внешний мир показан,  
И кладезь внутренний разъят.  
И, знаньем звездной тайны связан,  
Я ввержен был обратно в ад»<sup>28</sup>.

Зауважимо, що словом «пекло» М. Волошин тут позначає не інфернальні сфери, а фізичний світ часів I-ої Світової війни (вірш був написаний в 1915 році в Біарриці – поет тимчасово виїхав із Росії напередодні трагічних подій). Рядки з останнього катрена («Один среди враждебных ратей – / Не их, не ваш, не свой, ничей»<sup>29</sup>) дозволяють за образністю одкровення прочитати опис сучасних авторів потрясінь, які на початку ХХ ст. сприймалися як початок Апокаліпсису, і демонструють пацифістську позицію поета «над сутичкою».

«Одкровення Іоанна Богослова» стало основою і для вірша М. Волошина «Армагеддон», написаного через місяць після «Прологу». Воно починається традиційною появою провідника («Положив мне руки на заплестье / (Кто? – не знаю, но пронзил испуг / И упало сердце человечье...) / Взвел на холм и указал вокруг»<sup>30</sup>), після чого йде опис землі під час Страшного Суду.

У традиціях християнської візонерської літератури створено й вірш «Видіння Іезекіїля», де також представлені вже знайомі кліше, пов'язані з «викраденням» візонера невідомою силою:

«Был я покрыт налетевшей грозой,  
Бурею крыльев и вихрем колес.  
Ветр меня поднял с земли и вознес...  
Был ко мне голос...»,

а також описом самого споглядання:

«В буре клубящейся двигался он –  
Облак, несомый верховными силами –

---

<sup>28</sup> Там само. – С. 231.

<sup>29</sup> Там само.

<sup>30</sup> Там само. – С. 232.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Четверорукими, шестерокрылыми,  
С бычьими, птичьими и человечими...»<sup>31</sup>.

Не будемо наводити весь фрагмент через його великий обсяг.

Дещо інша тональність відчувається у вірші «Усталость», який відкривається епіграфом з Ісаї. У ньому, наслідуючи форму пророцтва, поет передвіщає явлення Христа після того, як «Алый Всадник потеряет стремя, / И оружие выпадет из рук»<sup>32</sup>), тобто, завершиться війна.

Звернення до апокаліптики у М. Волошина було обумовлене не тільки подіями I-ої Світової війни, але й першої російської революції 1905 року, про що свідчить вірш 1906 року «Ангел Мщенья».

Зразком візіонерської лірики, цього разу пов'язаної з античною традицією, можна вважати сонет «К Диане бледной, к яростной Гекате...» (із циклу «Lunaria»), де перед поглядом ліричного героя після заклику «Яви свой лик на мертвенном агате!» з'являється місячна богиня:

«И ты идешь, багровая, в раскате  
Подземных гроз, ступая на гробы,  
Треглавая, держа ключи судьбы,  
Два факела, кинжалы и печати.  
Из глаз твоих лучатся смерть и мрак,  
На перекрестках слышен вой собак,  
И на могильниках дымят лампы.  
И пробуждаются в озерах глубины,  
Точа в ночи пурпуровые яды,  
Змеиные, непрожитые сны»<sup>33</sup>).

У творі впізнаються жанрові ознаки явлення, а насичені символами рядки («печатки», «ключі долі», «смолоскипи», «кинджали») відсилають до поетики одкровень. Образ античної богині інтерпретується в річищі теософії

---

<sup>31</sup> Там само. – С. 356.

<sup>32</sup> Там само. – С. 236.

<sup>33</sup> Там само. – С. 211.

О.П. Блаватської, де вона сприймається як уособлення смерті й розпаду.

Візіонерські епізоди зустрічаємо і у здійснених М. Волошиним поетичних перекладах середньовічної житійної літератури. Так, «Протопоп Аввакум» починається з опису позатілесного досвіду героя:

Прежде нежели родиться – было  
Во граде солнечном,  
В Небесном Иерусалиме:  
Видел солнце, разверстое, как кладезь.  
Силы небесные кругами обступили тесно –  
Трижды тройным кольцом Сияющие Славы»<sup>34</sup>.

Відзначимо, що в оригінальному тексті життя цей епізод відсутній. Твір відкривається зверненням до читача: авторизацією тексту, самоприниженням автора і вказівкою на те, що його написано за благословення старця Єпіфанія. Після полемічного фрагменту, спрямованого проти реформи Никона, Авакум приступає до власного життєпису, розповідаючи про народження в селі Григорове. Волошин змінює початок твору, описуючи те, що передувало втіленню: після видіння Божественної Трійці ліричний герой «Пеплом собственным одевшись, был извержен / В хлябь вешнюю»<sup>35</sup>, по тому слідує фрагмент, у якому відбувається перше текстуальне зближення з оригіналом життя: «Мое рождение было / За Кудмою-рекой / В земле Нижегородской»<sup>36</sup>. Тут також наявна спроба переосмислити традиційний текст у річищі вчення про реінкарнацію. Традиційна опозиція верх – низ у М. Волошина постає і як протиставлення внутрішнього, духовного буття зовнішньому. Божественне перебуває не вгорі, а усередині плотської оболонки. Відзначимо, що в середньовічних видіннях «інший» світ може знаходитись

---

<sup>34</sup> Там само. – С. 295.

<sup>35</sup> Там само. – С. 296.

<sup>36</sup> Там само.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

«в одній площині» з фізичним, будучи відділений від нього перешкодою, яку потрібно подолати, наприклад, рікою.

Концептуально значима для М. Волошина опозиція «внутрішнє – зовнішнє» представлена і у багатій на візіонерські епізоди поемі «Путями Каина»: «Тебе разверзну зреньє, / Чтоб видел ты как вне, так и внутри / Частей его согласное строеньє»<sup>37</sup>. У твір, який оповідає про долю людської культури, поет уводить також і опис інфернальних сфер, використовуючи поетику видінь:

«Водитель душ измученную душу  
Брал за руку и разверзал пред ней  
Зияющую емкость преисподней  
Во всю ее длину и глубину.  
И грешник видел пламя океана  
Багрового и черного, а в нем,  
В струях огня и в огневертях мрака  
Бесчисленные души осужденных»<sup>38</sup>.

Відзначимо, що в цьому випадку М. Волошин успадковує середньовічні уявлення про посмертні муки грішників, де форма спокутування відповідає гріху, в який впадала душа під час земного життя. У поемі з'являється галерея «осужденців», проте джерелом їхніх фізичних катувань стають не демонічні істоти, а совість:

«Никем не мучимы, себя же мучат сами.  
Томясь, томят томящего их дух.  
Со связанными за спиной руками  
Стоят всю ночь, не подгибая ног,  
Одолеваемые сном, качаясь,  
Себе ж покоя не дая на миг»<sup>39</sup>.

---

<sup>37</sup> Волошин М. Собрание сочинений. Т. 2. Стихотворения и поэмы 1891–1931 / Сост. и подгот. текста В.П. Купченко, А.В. Лаврова; Коммент. В.П. Купченко. – М : Эллис Лак 2000, 2004. – С. 57.

<sup>38</sup> Там само. – С. 72.

<sup>39</sup> Там само. – С. 70.

Наведений фрагмент являє собою доволі точний переказ п'ятого слова «Лествиці» візантійського бого-слова Іоанна Лествичника. Цікавим є те, що у середньовічного автора інфернальна сфера називається «Темницею» – цей образ-символ часто зустрічається і у творчості М. Волошина, однак він використовує його для позначення земного існування.

Видіння М. Волошина часто відображають пантеїстичний світогляд поета, у художньому світі якого зливаються мікро- і макрокосм: він відчуває биття світового духу, ув'язненого в плоті:

«Вдруг  
Призыв Архангела,  
Насквозь сверкающий  
Кругами медных звуков,  
Потряс вселенную –  
И вспомнил себя  
Я каждою частицей,  
Рассеянною в мире»<sup>40</sup>.

У поемі «Святий Серафім» зустрічаються епізоди, пов'язані із середньовічною традицією явлень. В одному з них героєві являється Пречиста Діва, яка наказує (як і у випадку Авакума):

«Погасни  
В человеках. Воплотись. Сожги  
Плоть земли сжигающей любовью!  
Мой любимиче! Молю тебя: умри  
Жизнью человеческой, а Я пребуду  
Каждый час с тобою в преисподней»<sup>41</sup>.

У цьому фрагменті втілена вже знайома нам з попередніх творів концепція фізичного світу як пекла та діяльності людини з трансформації плоті – це свідчить про вплив вчення про «теургію» Вол. Соловйова і

---

<sup>40</sup> Там само. – С. 60.

<sup>41</sup> Там само. – С. 101.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

середньовічних алхімічних практик «переплавлення» неблагородної матерії.

Явлення у Волошина не завжди супроводжуються моментом одкровення – у житійних творах вони іноді вводяться в побутовий контекст як прояв «дива», що штовхає героя на шлях чернецтва:

«Во миру была сестра Елена  
Светской девушкой. Любила танцы,  
Болтовню, и смех, и развлеченья.  
Раз в пути она ждала в карете  
Лошадей. Раскрыла дверцу:  
Видит в небе, прямо над собою  
Черный змий с пылающею пастью.  
Силы нет ни крикнуть, ни позвать.  
Вырвалось: «Небесная Царица!  
Защити!» И сгинул змий. Воочью  
Поняла она весь смрад и мерзость беса  
И решила в монастырь уйти»<sup>42</sup>.

Отже, видіння у М. Волошина – це не стільки поетична об'єктивація духовного досвіду, результат «внутрішніх прозрінь», скільки форма осмислення сучасності на основі вже сформованих релігійно-містичних традицій. Ми маємо справу з процесом секуляризації релігійного жанру: те, що в середньовічних текстах сприймалося як об'єкт віри, у М. Волошина стає прийомом поетики. Жанрові форми видіння використовуються як в історіософській, так і любовній ліриці. Поет вільно оперує традиційними жанровими кліше, змішує «культурні коди», породжені різними релігійно-містичними традиціями, що відповідає символістській установці на створення особливої форми синтетичного мистецтва. У багатьох волошинських видіннях легко упізнаються претексти; іноді вони безпосередньо вказуються автором у заголовку або епіграфах. Крім того, візіонерські епізоди

---

<sup>42</sup> Там само. – С. 120.



активно використовуються М. Волошином у поетичних переказах житійних текстів. Він трансформує претексти, модифікує середньовічні уявлення про сакральні й інфернальні сфери в контексті сучасних йому містичних та езотеричних вчень. Актуалізація жанрів видіння, одкровення, явлення, пророцтва на межі ХІХ–ХХ століть обумовлена загальною містичною атмосферою епохи «fin de siècle», відчуттям культурного «зламу».

УДК: 821.111:82-2:321.64 (4)

**Борискіна Ксенія**  
(Запоріжжя)

## **Специфіка реконтекстуалізації римської п'єси В. Шекспіра «Юлій Цезар» за часів становлення тоталітарних режимів в Європі**

*У статті розглядається семантична насиченість ключових ідеологем шекспірівського «Юлія Цезаря», яка відкриває широкі можливості для актуалізації різних аспектів концептуального поля цієї п'єси із залученням засобів театрального мистецтва. В процесі міжсеміотичного аналізу доведено, що естетика театру дозволяє увиразнити політичні смисли, присутні в творі на імпліцитному рівні, а їхнє розкодовування у світлі сучасних уявлень призводить до зсувів певних онтологічних і аксіологічних акцентів ренесансного тексту та постулює спроможність класики виступати об'єктом інтенціонального синтезу.*

*У період становлення тоталітарних режимів Муссоліні й Гітлера ця п'єса була одним із інструментів впливу на масову свідомість. Причому дискурсивне розгортання шекспірівського тексту в залежності від конкретно-історичних умов відбувалося у різних аксіологічних напрямках, набуваючи суто прагматичних абрисів. У статті виокремлено дві провідні стратегії імплементації шекспірівського «Юлія Цезаря» в культурно-політичне життя соціумів за часів становлення й зміцнення тоталітарних режимів. Перша стратегія передбачає модифікування п'єси, яке дозволяє відповідним чином «прокоментувати» конкретну політичну ситуацію (постановки Л. Шиллера в Польщі (1928), Е. Смільгіса в Латвії (1934), Ї. Фрейка в Чехословаччині (1936), О. Велса в США (1937), Г. Рефіша у Великобританії (1940) та ін.). Друга стратегія – адаптація на користь диктаторів – націлена на маніпулювання міфологемою величі давньоримського державного діяча заради прагматичної побудови історичних паралелей (вистава Н. Тамберлані (1935), здійснена на догоду Муссоліні, а також постановка*

*Ю. Фелінга (1940), що містила явні алюзії на божественний статус Юлія Цезаря як предтечі Гітлера).*

**Ключові слова:** Шекспір, «Юлій Цезар», театр, ідеологія, інтермедіальність, адаптація.

Останніми десятиліттями спостерігається доволі висока частотність звернення театральних режисерів та кіномитців до інтерпретації римських п'єс В. Шекспіра. Приміром, одна лише Королівська Шекспірівська компанія, що була створена у 1961 році, з часу свого заснування здійснила 12 постановок «Тіта Андроніка», 34 – «Юлія Цезаря», 23 – «Антонія і Клеопатри», 18 – «Коріолана». Кількість кіноверсій цих п'єс також є доволі значною: «Тіт Андронік» – 6, «Юлій Цезар» – 43, «Антоній і Клеопатра» – 11, «Коріолан» – 9. Така підвищена увага до згаданих творів зумовлена, вочевидь, тим, що в них піднято проблеми, які набувають особливого сенсу в певні періоди історії: узурпація влади, тиранія, причини і наслідки політичних прорахунків, крах ідеалів в умовах напруженої політичної боротьби тощо. Саме це й обумовлює **актуальність** цієї статті.

Попри те, що в плані театральності шекспірівський «Юлій Цезар» має певні недоліки (незначущість жіночих ролей, смерть героя в середині дійства, нерівномірний розподіл уваги між протагоністами, зтягнута розв'язка), цей твір не сходить з підмостків уже понад чотириста років. При цьому найбільш цікавими в аспекті трансформації загальновідомого сюжету є політизовані театральні репрезентації п'єси у першій половині ХХ ст., які спричинили кардинальне переосмислення ідеологем «тиранія» і «революція», що призвело до радикального осучаснення Шекспірового твору. Саме такі театральні версії виступають **об'єктом** аналізу в цій статті. **Предметом** безпосередньої уваги є зворотний бік цезаризму, ідеологічна боротьба і культ лідерства, які

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

набувають особливої ваги в умовах протистояння демократії та тоталітаризму.

Огляд інтермедіальних проєкцій п'єси здійснюється на засадах теорії міжсеміотичного перекладу (Р. Якобсон), рецептивної естетики (Р. Інгарден, В. Ізер), компаративістики (У. Вайсшайн, Д. Наливайко) та герменевтики (Ф. Шлеєрмахер), які формують **методологічну** базу дослідження.

**Мета** статті полягає у виявленні рецептивного потенціалу п'єси В. Шекспіра «Юлій Цезар» у зіставленні з її театральними проєкціями першої половини ХХ століття.

У період становлення тоталітарних режимів п'єса «Юлій Цезар» увійшла до арсеналу інструментів маніпулювання масовою свідомістю. Характерно, що це маніпулювання набуло суто прагматичних абрисів і розгорталося у протилежних аксіологічних напрямках. На теренах Італії та Німеччини цей твір активно використовувався як засіб проімперської пропаганди, тоді як у Сполучених Штатах, а також у ряді європейських країн п'єса стала зручним знаряддям критики тих правителів, які поступово перетворювалися на тиранів.

Перший напрямок театральних інтерпретацій п'єси «Юлій Цезар», структурування якого припадає на початок ХХ ст., передбачає використання Шекспірового твору з метою своєрідного «коментування» тогочасної політичної дійсності.

Приміром, для польського режисера Л. Шіллера Юлій Цезар стає імпліцитним уособленням Юзефа Пілсудського – тодішнього прем'єр-міністра країни, про що свідчить характер репрезентації ключових ідеологем у варшавській виставі 1928 року. Попри відсутність прямих аналогій (на той час у Пілсудського не було достатньо сильного опонента), вистава була політично тенденційною. Виконавець ролі Цезаря зумів влучно

передати амбівалентність натури римського полководця. Геометричний дизайн декорацій і вдале використання освітлення дозволили постановнику передати ідею маніпулювання масами з боку хитрих політиканів<sup>1</sup>. На думку режисера, варто було відкинути все зайве, перекодувати текст, переформатувати риму і динаміку дії та взагалі відмовитися від історизування мови, декорацій і костюмів<sup>2</sup>.

Вельми неоднозначні оцінки викликала постановка Е. Смільгіса у Ризі в 1934 році. Релевантність ідеї становлення цезаризму політичній ситуації в тогочасній Латвії була для її мешканців беззаперечною: того року Карліс Улманіс прийшов до влади і став одноосібним авторитарним правителем. Гостра актуальність звучання Шекспірової п'єси була відзначена багатьма театральними критиками. Відомо, що прем'єру відвідали міністри освіти та юстиції. За словами одного з критиків, «вищим колам фашистського уряду ця вистава здавалася досить незручною, підозрілою»<sup>3</sup>. Зважаючи на імпліцитний зв'язок з тогочасним владним дискурсом, деякі політично заангажовані театрознавці намагалися в своїх рецензіях прояснити шекспірівський задум. Вони наголошували на тому, що Брут – ідеаліст, який відстоює застарілі погляди. Зрештою подальші вистави були скасовані, а самого режисера навіть планували звільнити<sup>4</sup>.

Необхідність повалення диктаторського режиму прочитується в постановці Їржі Фрейка (Прага, 1936). З-поміж декорацій особливу увагу привертає гігантська голова диктатора, встановлена на величезному п'єдесталі.

---

<sup>1</sup> *Kennedy D. Looking at Shakespeare: a Visual History of Twentieth-Century Performance / D. Kennedy. – Cambridge : CUP, 2001. – P. 106-108.*

<sup>2</sup> *Duniec K. Kaprysy Prospera; Szekspirowskie inscenizacje Leona Schillera / K. Duniec. – Warszawa : Errata, 1998. – S. 8.*

<sup>3</sup> *Shakespeare in the Worlds of Communism and Socialism / [ed. by I. Makaryk and J. G. Price. – Toronto : University of Toronto Press, 2006. – P. 50.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Вона була виготовлена з окремих фрагментів, контури яких було видно неозбросним оком. Така візуалізація сприяла формуванню символіки, пов'язаної з розпадом і руйнацією держави. Пропорції декорацій мали передавати ідею мізерності та незначущості простих смертних у порівнянні з правителями. Гуманістичний пафос постановки був особливо відчутний у сцені повалення одноосібного диктатора. Згідно із задумом режисера, голова впала і розбилася вщент після його вбивства<sup>5</sup>. Недивно, що на виставу обрушилась нищівна критика правлячої верхівки<sup>6</sup>. Постановка І. Фрейка, створена в умовах вторгнення німецьких загарбників на територію Чехословаччини, безпосереднім чином корелювалася з тогочасним політичним контекстом, а її імпліцитні конотації були досить небезпечними для режисера і трупи.

Найсуттєвішою інновацією постановок ХХ ст. стало введення сучасних костюмів та сучасних декорацій, внаслідок чого відбулася своєрідна реактуалізація базових ідеологем твору. Орсон Велс і Джон Гаусмен були одними з перших, хто запровадив подібний підхід до театральної репрезентації п'єси «Юлій Цезар». Саме їх вистава 1937 р. в Нью-Йорку набула найбільшої популярності, про що свідчить кількість аншлагів – 157. За словами відомого театрознавця Дж. Ріплі, «Орсон Велс затягнув Цезаря з травматичною різкістю в ХХ століття у супроводі полеміки, незнаній в його історії»<sup>7</sup>.

Режисер скоротив текст Шекспіра, ущільнивши дію до двох годин. З п'єси була вилучена низка епізодів: сцени за участю привида та Октавія, сцена складання проскрипцій, майже всі сцени битви. Натомість вперше

<sup>5</sup> *Anderegg M.* Orson Welles and After. "Julius Caesar" and Twentieth Century Totalitarianism / M. Anderegg // *Julius Caesar : New Critical Essays* / [ed. by H. Zander]. – N. Y. : Routledge, 2005. – P. 298-299.

<sup>6</sup> *Kennedy D.* Op. cit. – P. 103.

<sup>7</sup> *Ripley J.* Julius Caesar on Stage in England and America, 1599–1973 / J. Ripley. – Cambridge : Cambridge University Press, 1980. – P. 222.

за багато років глядачам представили інсценізацію епізоду вбивства безневинного поета Цінни. Роль цього персонажа грав єврей, а вся сцена мала відверто анти-семітське забарвлення. Епізод з Цінною був настільки ефектний, що критик Гренвіль Вернон у своїй рецензії зауважив: «За силою та лиховісністю ця сцена жодного разу не була перевершена в американському театрі»<sup>8</sup>. Акцент тут був зроблений на ролі натовпу, його жорстокості й мінливості.

Зберігаючи власне канву оригіналу, режисер фактично вилучив дві дії, а саме ті, що демонструють помсту Цезаревого духа. Такий хід був покликаний заклеймити диктаторство. Театрознавці також відзначають, що роль Антонія зазнала у цій постановці величезних скорочень для того, щоб постать Брута завжди залишалась у фокусі уваги глядачів. Внаслідок таких змін пафос двох фінальних дій був позбавлений необхідної драматичної напруги<sup>9</sup>. Більш того, ідеологема «тиранія» вийшла на перший план. Якщо у Шекспіра вона носить досить гіпотетичний характер, тобто представлена в дещо завуальованому вигляді, то, з легкої руки О. Велса, ця ідеологема набула неабиякої вагомості, подекуди затьмарюючи будь-які інші концепти і надаючи сценічній репрезентації очевидної односторонності сприйняття. Метою режисера, як зауважує дослідник Дж. Ріплі, був насамперед «акцент на політичному насиллі і моральному обов'язку людини перед обличчям тиранії»<sup>10</sup>.

Постановка була зрежисована таким чином, аби «зробити антураж настільки знайомим, щоб театральні глядачі здивувалися, почувши білий вірш»<sup>11</sup>. Розподіл амплуа представлений у О. Велса так: Цезар – фашист-

<sup>8</sup> *Anderegg M.* Op. cit. – P. 296.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> *Ripley J.* Op. cit. – P. 222.

<sup>11</sup> *Ibid.* – P. 227.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ський диктатор, Антоній – демагог, Брут – ліберальний інтелектуал (цю роль О. Велс виконував сам). Позбувшись монументальних декорацій, режисер компенсував їх відсутність новаторським використанням освітлення<sup>12</sup>.

Сам О. Велс заперечував антифашистську спрямованість спектаклю<sup>13</sup>. Втім, уже навіть промовистий підзаголовок «Смерть диктатора» та ряд візуальних ефектів ставлять таке твердження під сумнів. Наприклад, актор, що грає Цезаря, одягнутий в уніформу, схожу на ту, яку носив Муссоліні; герої салютують один одному, піднімаючи пряму руку вгору; промова Антонія перед натовпом нагадує промови на з'їзді НСДАП у Нюрнберзі. Ще більшої визначеності конкретному історичному підгрунтя надає те, що на порожній сцені, без помпезних декорацій, єдиним елементом антуражу був славнозвісний нюрнберзький «храм світла». Тож, цю постановку традиційно називають «фашистським» «Юлієм Цезарем».

Театральна репрезентація політичної ідеології призводить тут до кардинального переосмислення ідеологем «тиранія» та «революція», ставлячи їх в опозицію одна до одної і розкриваючи їх зміст крізь призму тогочасних подій на світовій політичній арені. Твір так званого «універсального застосування» (про що свідчать його трансформації в культурі попередніх епох) вперше піддається настільки радикальному осучасненню. Занепокоєння зростаючими масштабами політичної тиранії у міжвоєнний період пояснює популярність п'єси у ХХ ст. Постановка вражає своєю простотою і неприхованим зв'язком з актуальними подіями, що сколихнули весь світ.

---

<sup>12</sup> Ibid. – P. 226.

<sup>13</sup> *Barnet S. "Julius Caesar" on Stage and Screen / S. Barnet / Shakespeare W. Julius Caesar / W. Shakespeare / [ed. by W. and B. Rosen]. – N. Y. : Signet Classics, 1998. – P. 242-243.*



Після перегляду вистави Гейвуд Браун зауважив у журналі «Нова Республіка»: «Шекспір написав таку своєчасну і провокативну п'єсу, що критики сперечались про те, чи віддавав він перевагу фашизму чи комунізму, або був взагалі троцькістом»<sup>14</sup>.

Поряд зі схвальною рецензією постановки зустрічалися й негативні критичні відгуки. Наприклад, критик Д. Деніел відзначав: «Сучасні спроби поводження з «Юлієм Цезарем» подекуди уводять його з Риму, наче єдиним способом прояснення його змісту є порівняння Цезаря з фашистським диктатором, а Брута і Кассія з лідерами народного фронту... таке спрощення дає нам шекспірівську п'єсу, позбавлену загадковості та резонансу»<sup>15</sup>. Втім, беззаперечним є те, що О. Велс створив прецедент та заклав підвалини для подальшої критичної переоцінки ідеологем твору.

Просторова віддаленість від буремної Європи давала американському режисерові свободу дій у декларуванні власних поглядів. Однак у Старому Світі ситуація складалася дещо іншим чином. Продовжувачем лінії О. Велса на теренах Європи традиційно вважають Генрі Кеса, який поставив в Лондоні «Юлія Цезаря» (1939) одразу після вторгнення Гітлера до Польщі. Цезар з'являється на сцені в капелюсі, схожому на той, що носив іспанський генералісимус Франциско Франко, Брут одягнений у британську воєнно-морську уніформу під час сцен битви, Антоній взагалі виходить у формі СС, а натовп вбраний у макінтоші<sup>16</sup>. Окрім сучасного одягу, режисер зробив ставку на розмовну говірку. На думку критиків, Брут символізував все людство, що постало

<sup>14</sup> *Anderegg M.* Op. cit. – P. 296.

<sup>15</sup> *Daniell D.* Introduction / D. Daniell // Shakespeare W. Julius Caesar / W. Shakespeare / [ed. by D. Daniell]. – L. : A&C Black Publishers, Ltd., 1998. – P. 4.

<sup>16</sup> *Zander H.* Introduction / H. Zander // Julius Caesar: New Critical Essays / [ed. by H. Zander]. – N. Y. : Routledge, 2005. – P. 38.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

проти надлюдини, а Антоній був справжнім нацистом<sup>17</sup>. Ця постановка – приклад того, наскільки швидко театр може реагувати на гостроактуальні події сучасності, трансформувати давні тексти в нових контекстах.

У цьому ж річищі йде маловідома аматорська вистава 1940 року на острові Мен, в якій були задіяні інтерновані євреї, підозрювані у шпигунстві на користь Німеччини. Режисер Г.Й. Рефіш критично ставився до використання сучасного вбрання задля скорочення історичної дистанції. За його словами, «постановнику, який вдовольниться заміною традиційного римського одягу на уніформи штурмовиків, навряд чи це вдасться»<sup>18</sup>. Втім, зважаючи на ускладнені обставини аматорського театрального життя, він поставив п'єсу «Юлій Цезар» із використанням сучасного одягу, при цьому акцент був на репрезентації шекспірівських характерів та передачі важливості політичного підтексту.

Враховуючи те, що актори, задіяні у виставі, не були професіоналами, режисер вдався до цікавого прийому, спрямованого на поліпшення декламування шекспірівських рядків: актори на сцені увесь час займалися повсякденними справами. Приміром, диктатор Цезар напередодні фатального виходу в сенат насолоджується сніданком, конспіратори курять сигари під час зустрічі в домі Брута та ін. З точки зору інтерпретації характерів протагоністів, варто відзначити амбівалентний підхід Г. Рефіша. За його ідейним задумом, Цезар був одночасно і диктатором, і самотньою, підозрілою та марновірною людиною. Далеко не в апологетичному світлі був представлений і Брут. За концепцією режисера,

<sup>17</sup> *Howard T. Blood on the Bright Young Things / T. Howard // British Theatre between the Wars, 1918–1939 / [ed. by C. Barker and M. B. Gale]. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – P. 156.*

<sup>18</sup> *Hoenselaars T. The Company of Shakespeare in Exile: Towards a Reading of Internment Camp Cultures / T. Hoenselaars // Atlantis. Journal of the Spanish Association of Anglo-American Studies. – 33.2. – December 2011. – P. 94.*

цей філософ-аристократ припустився фатальної помилки, вважаючи, що смерть диктатора може покращити становище в суспільстві, в якому й сформувалися умови для появи диктатури<sup>19</sup>. Безумовно, загальний пафос вистави антитоталітарний та антифашистський, однак він позначений відчутним соціальним забарвленням.

Як бачимо, у свідомості більшості режисерів ХХ ст. Цезар постає уособленням тиранії, а театральні рецензії та рецепція глядачів вказують на те, що потужність впливу літератури на свідомість особистості в переламні моменти історії є беззаперечною. Досить цікавим у цьому контексті видається той факт, що напередодні замаху на Гітлера 20 липня 1944 р. полковник Клаус фон Штауффенберг читав шекспірівського «Юлія Цезаря» і навіть підкреслив певні промови, доказом чого слугує примірник книги, знайдений на його столі<sup>20</sup>.

Розгляньмо тепер другий аксіологічний напрямок інтерпретації «Юлія Цезаря», в річищі якого розроблялися стратегії використання цього твору на користь правителів. Не викликає сумнівів той факт, що Італія як місце дії римської п'єси вже імпліцитно зближує Цезаря з Муссоліні. Більш того, загальновідомо, що італійський диктатор маніпулював міфічним статусом історичного діяча задля просування власних цілей. Дуче називав Цезаря «найвеличнішою людиною, що будь-коли жила», а його смерть вважав «нещастям для людства»<sup>21</sup>. Захоплення італійської правлячої верхівки славетним минулим Риму позначилося практично на всіх сферах тогочасного культурного життя: архітектурі, скульптурі, живопису, історіографії (згадаймо, приміром, розвідки

---

<sup>19</sup> Ibid. – P. 95.

<sup>20</sup> A Companion to Shakespeare and Performance / [ed. by B. Hodgson and W. B. Worthen]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2005. – P. 440.

<sup>21</sup> Chernaik W. The Myth of Rome in Shakespeare and his Contemporaries / W. Chernaik. – Cambridge : Cambridge University Press, 2011. – P. 85.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

У. Сільвані, де історія, фактично, підпорядковується ідеології<sup>22</sup>), літературі та театрі.

Попри символічний зв'язок між фашизмом та імперським Римом, за часів правління Муссоліні світ побачила лише одна постановка шекспірівської п'єси «Юлій Цезар» за режисури Нандо Тамберлані (1935). Втім, це аж ніяк не означає, що ця римська п'єса була призабута. Цілих п'ять її перекладів італійською мовою та понад сорок перевидань з'явилися саме у 1920–1940-ті роки ХХ ст. Більш того, цей шекспірівський твір був включений до шкільних програм як літературний артефакт для обов'язкового вивчення. Цікаво, що ті чиновники, які обрали цей текст з шекспірівського канону, вважали його досить простим і не помічали наявної в ньому аксіологічної амбівалентності. Шкільні видання спрощувалися, скорочувалися та доповнювалися принагідними коментарями, щоб облегшити проведення аналогій з тогочасною Італією та «прояснити» невизначеність, наявну в першоджерелі<sup>23</sup>.

Постановка Н. Тамберлані виявилася знаковою: місцем дії було обрано відому архітектурну споруду в серці Риму – базиліку Максенція. На її стінах були розвішані мапи із зображенням кордонів римської імперії та з планами Муссоліні щодо розширення кордонів Італії. Архітектура місця та вдале використання освітлення мали фокусувати увагу глядачів на зв'язку з давнім минулим та відволікати їх від конструювання імпліцитних ідео-

---

<sup>22</sup> *Dunnett J.* The Rhetoric of “Romanita”: Representations of Caesar in Fascist Theatre / *J. Dunnett* // *Julius Caesar in Western Culture* / [ed. by M. Wyke]. – Oxford : Blackwell Publishing, 2006. – P. 248.

<sup>23</sup> *Isenberg N.* ‘Caesar’s Word against the World’: Caesarism and the Discourses of Empire / *N. Isenberg* // *Shakespeare and the Second World War: Memory, Culture, Identity* / [ed. by I. Makaryk, M. McHugh]. – Toronto : University of Toronto Press, 2012. – P. 86-87.

логічних паралелей<sup>24</sup>. Спонсором була відома фашистська організація Opera Nazionale dopolavoro. Вистава йшла саме напередодні вторгнення італійського диктатора до Ефіопії, яке зрештою обернулося карколомною поразкою. Постановка спрямовувалася на звеличення Дуче та одноосібного правління, а також на виправдання його імперських амбіцій. Навіть актор, який грав роль Цезаря, зовні був більше схожий на Муссоліні, аніж на римського полководця. Звісно, не обійшлося і без скорочень шекспірівського тексту, найсуттєвішим з яких стало вилучення сцени з вбивством Цезаря та перенесення її за лаштунки<sup>25</sup>.

З плином часу політична атмосфера в Італії ставала все більш напруженою і загрозливою, тому будь-які імплікації з тиранією були неприпустимими і жорстко викорінювались цензурою. З пропагандистською метою створювалися нові мистецькі артефакти. Наприклад, Джан Франческо Маліп'єро на честь Муссоліні поставив оперу «Юлій Цезар» (1936) за мотивами п'єси Шекспіра. Привнесені до неї зміни, як думається, є досить суттєвими: після самогубства Брута натовп тріумфально проносить Октавія через усе місто під звуки «Гімну Риму»<sup>26</sup>.

Через три роки Дуче разом з Джоаччіно Форцано створив п'єсу «Чезаре» (1939) як ідеологічно вивірену альтернативу, націлену на те, щоб позбутися шекспірівської амбівалентності у трактуванні історичного сюжету та привнести однозначну конкретику. Цей факт демонструє, наскільки вдало Муссоліні експлуатував театр, використовуючи його спроможність впливати на свідомість глядачів у процесі кристалізації в масовій свідомості

---

<sup>24</sup> *Tempera M.* Political Caesar. "Julius Caesar" on the Italian Scene / M. Tempera // *Julius Caesar: New Critical Essays* / [ed. by H. Zander]. – N. Y. : Routledge, 2005. – P. 336.

<sup>25</sup> *Isenberg N.* Op. cit. – P. 96.

<sup>26</sup> *Dunnett J.* Op. cit. – P. 253.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

ідеологом панівного режиму. Цей акт пропаганди, спланований саме напередодні вторгнення в Ефіопію, сприяв формуванню позитивного сприйняття суспільством імперських намірів Дуче.

За задумом італійського диктатора, єдиною помилкою Цезаря було те, що він відпустив охорону і пав жертвою підступної змови. Так загинув «victorious / over continents and seas / in fifteen wars / irresistible in action / motivator with his example and his words...»<sup>27</sup>. Цікаво, що за театральним сценарієм планувалося створити ще й фільм, однак цей план так і не було втілено, оскільки розпочалася війна. П'єса «Чезаре» яскраво ілюструє трансформацію ідеологом «єдиновладдя» та «цезаризм» на користь правлячої верхівки. І це не єдиний приклад подібної смислової реконструкції Шекспірового «Юлія Цезаря» у ХХ ст.

У такому ж аксіологічному напрямку вибудовується інтерпретація історичної особистості Цезаря на теренах іншої нацистської держави – Німеччини. Найбільш відомою виставою за часів панування Гітлера стала постановка Ю. Фелінга, яка вперше була презентована глядачам на сцені Пруського державного театру у 1940 році й мала неабияку популярність. Цезар тут представлений в апологетичному світлі, а його загибель подається як історична катастрофа, що набуває міфічного сенсу<sup>28</sup>. За оцінками тогочасних критиків, постановник явно був на боці Цезаря, тоді як республіканські чесноти Брута, його сумніви та коливання навряд чи цікавили режисера.

---

<sup>27</sup> *Tempora M.* Op. cit. – P. 336.

<sup>28</sup> *Hoenselaars T.* 'A tongue in every wound of Caesar': Julius Caesar behind Barbed Wire during the Second World War / T. Hoenselaars // *Shakespeare and Conflict: A European Perspective* / [ed. by C. Dente and S. Soricini]. – L. : Palgrave Macmillan, 2013. – P. 232.

Характер освітлення та прагматичне скорочення шекспірівського тексту сприяли формуванню атмосфери благоговійного жаху під час візуалізації сцени вбивства римського диктатора. Ось як цей епізод змалював критик Руппел, відомий виваженістю та стриманістю своїх коментарів: «...а потім повільно крижаний жах закрадається в їхні душі, перехоплює подих, приковує погляд... ноги не слухаються їх, думки вилетіли з голови... Один із них спирається на стіну, інший сідає на сходи, третій з переляку сідає на сенатську лаву: це момент найбільшого жаху, момент, коли світ розколюється на шматки, і коли доля показує маску Медузи тим, хто відповідальний за її руйнацію»<sup>29</sup>.

Відомо, що театральний задум режисера ґрунтувався на його власній філософії, згідно з якою, головним для персонажа мала бути динаміка, непідвладна раціональному керуванню. Саме тому Брут, з його намаганням раціоналізувати необхідність вбивства тирана, став непривабливим героєм. Натомість Антоній, навпаки, постав як вірний і щиросердний друг, втягнутий у політику не з власної волі, а з волі всевладного року<sup>30</sup>.

Підсумовуючи, зазначимо, що напрочуд вдала реалізація художнього задуму Шекспіра в «Юлії Цезарі» пояснює популярність п'єси в різних видах мистецтва. Антропологізм твору в поєднанні з амбівалентністю характерів протагоністів створюють плідний ґрунт для контактено-генетичного резонансу. Митці з різних країн і різних епох трансформували аксіологію відомого історичного сюжету в залежності від певних соціально-політичних умов та ідеологічних або естетичних переважень.

---

<sup>29</sup> *Hortmann W. Shakespeare on the German Stage : Volume 2, The Twentieth Century / W. Hortmann. – Cambridge : Cambridge University Press, 1998. – P. 145.*

<sup>30</sup> *Ibid. – P. 146–147.*

## **II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох**

П'єса «Юлій Цезар» була ключовим твором у репертуарах театрів різних країн за часів становлення тоталітарних режимів у Європі. У більшості випадків її зміст тлумачився в антидиктаторському, антитиранічному ключі, хоча історія театру знає й випадки прагматичного використання цього шекспірівського твору з метою звеличення одноосібного правління і критики боротьби з панівними режимами.



УДК: 821.111:82-2:725.82

***Moskvitina Daria***  
***(Zaporizhzhia)***

**En/decoding Shakespeare on the Present-day  
Ukrainian Stage: a Case of Vlad Troitskyi**

***Москвітіна Дар'я. За/розкодування Шекспіра на сучасній українській сцені: випадок Влада Троїцького.***

*Постановки Шекспірових драматургічних творів завжди були універсальною відповіддю на різноманітні естетичні, політичні та соціальні виклики доби. У сьогоднішньому мінливому світі кожна подібна вистава не тільки відкриває нові грані знайомих сюжетів, але й допомагає осмислити певний травматичний досвід. Завдяки своїй надзвичайній гнучкості, тексти Шекспіра здатні взаємодіяти з самим духом певної національної культури; створюючи нові мистецькі прецеденти. А ті, у свою чергу, можуть служити потужними герменевтичними інструментами при вивченні як літературної спадщини Великого Барда, так і самої сприймаючої культури.*

*Подібну стратегію успішно застосовує Влад Троїцький, чий мистецький альянс із Шекспіром має довгу та плідну історію: з 2004 року він поставив декілька найбільш несподіваних, інноваційних та контроверсійних шекспірівських вистав в Україні. Його трилогія «Україна містична» є прикладом успішного вписування Шекспірових текстів у культурний простір нації, яка має абсолютно відмінні етнічні коріння. З одного боку, ці спектаклі, що поставлені у вигляді «прологів» до «Макбета», «Короля Ліра» та «Річарда III», актуалізують ідею про драму Шекспіра як досконалий камертон, здатний виявляти глибинні протиріччя у суспільстві. З іншого боку, ставлення режисера до драматургії англійця як до плідного ґрунту, на якому можуть розквітнути елементи автентичної української культури, дає можливість відкрити нові горизонти для інтерпретації та реінтерпретації ідей Шекспіра у європейському культурному просторі.*

***Ключові слова:*** *Вільям Шекспір, Влад Троїцький, театр «Дах», постановка, постмодерністська інтерпретація, трансмутація, «Коріолан», «Україна містична».*

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

For Ukraine the year of 2014 was marked with great social and political shifts – revolution, Russian intervention, the war in Donbass – which were being observed closely by the whole world. Great social cataclysms can provoke definite alterations in self-estimation of a nation, and this leads to a change in its cultural paradigm. So, there is no wonder that during ESRA seminar at Craiova Shakespeare Festival the author of the present article was asked a question about new Ukrainian Shakespearean productions that might have appeared as a reaction to the events of EuroMaidan and the Revolution of Dignity. Then no definite answer was possible, as too little time had passed since those heroic tragic days, but it was obvious that very soon such productions would emerge.

This prediction was made upon the idea of the outstanding interpretational flexibility which is so typical of all Shakespearean plays. This very feature, which has been crafted by centuries of productions, criticism and intertextuality, determines the present-day status of Shakespearean canon as of a universal mirror in which the hidden essence of political, social and private life can be clearly seen. In this context Shakespeare stagings become far more significant than any other forms of intermediality. Compared to other arts, theatre is the most sensitive to the challenges of the day. Being the only natural habitat for the Bard's legacy, it evokes a new Shakespearean production with every turn of the chariot of History. The necessity of further studies of this hermeneutic potential of Shakespearean performances determines **the topicality** of this paper.

Thus, the present article **aims** at investigating the artistic peculiarities of modern Ukrainian Shakespeare productions, in particular those inspired by the most recent political events and the authentic Ukrainian ritualistic practices. The fact, that the present paper is the first research of *the Dakh theatre*

Shakespeare performances in Ukraine, secures its **scientific novelty**.

In November 2014 there was the first night of *Coriolanus* staged by one of rather intriguing and controversial theatre directors in Ukraine – Vlad Troitskyi, the founder of the *DAKH theatre*, whose Shakespeare-related artistic activity is **the object** of the article. He can boast a range of experimental and daring productions in which post-modern intentions are whimsically combined with authentic Ukrainian cultural codes. The way this approach is realized in Troitskyi's Shakespearean productions is **the subject-matter** of this paper.

*Coriolanus* became a real scoop in Kyiv theatre life. It belongs to the genre of 'new opera' in which libretto and music are created by the director and actors exclusively for a certain production. The performance, which has been presented only twice by far, reflects all major doubts and fears of the Ukrainian society of the time. When people were watching the massive murder of the Heavenly Hundred in the centre of Kyiv, broadcasted online, the shock and grief, felt by the whole nation, transformed into deep psychological wound. Staged half a year after the bloody events on Maidan, *Coriolanus* was to point a certain artistic strategy of a possible overcome of the recent traumas. Vlad Troitskyi himself defines this experiment as an attempt to raise the problem of heroism in everyday life. In numerous interviews he emphasizes that his *Coriolanus* is devoted to the conflict between the two modes of human behaviour (heroic and slavish)<sup>1</sup>. This aspect is very topical in today's Ukraine where

---

<sup>1</sup> Also refer to: Потиха К. Влад Троицкий: «Герои живут внутри нас» [Электронный ресурс] / Карина Потиха. – Режим доступа : <http://styleinsider.com.ua/2015/02/vlad-troitskij-geroi-zhivut-vnutri-nas/>;  
Ковалева А. Владислав Троицкий: «Герои разрушают покой, они не нужны ни нам, ни Европе» [Электронный ресурс] / Александра Ковалева. – Режим доступа : <http://gazeta.zn.ua/personalities/vladislav-troickiy-geroi-razrushayut-pokoy-oni-ne-nuzhny-ni-nam-ni-evrope-.html>

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

the dramatic political situation has caused a powerful wave of heroic deeds.

It is not the first time when Troitskyi attempts to adjust Shakespeare plays to the Ukrainian realia. In the beginning of the new millennium he produced a theatrical trilogy *Mystical Ukraine* which includes *Macbeth*, *Richard III* and *King Lear* staged as 'prologues'. This very claim creates certain genre expectations and presupposes interpretative mechanisms and techniques: if it is possible to make post-Shakespearean representations of the well-known plots, why not try and reconstruct pre-Shakespearean ones?

Re-encoding the Bard's plays he also intended to reveal the hidden identity, deeply rooted in the Ukrainian mentality. Troitskyi's versions of Shakespeare's dramatic works, with their renunciation of verbal component in favour of performing and ritualistic ones, make up a perfect example of transmutation. The notion of transmutation that is the synonym of intersemiotic translation, was conceptualized by the famous literary theorist Roman Jakobson as 'an interpretation of verbal signs by means of signs of nonverbal sign systems'<sup>2</sup>. Transmuted tragedies, with the sense conveyed by movement, music and masks, acquire the features of mime dramas which existed long before the emergence of theatre. Appealing to this form of theatrical representation the director wakes genetic memory of the Ukrainian nation and actualizes certain ethnic archetypes.

Troitskyi has always pointed to the striking resemblance between Shakespeare's plots and the current Ukrainian situation<sup>3</sup>. Thus, placing the stories of two kings of England

---

<sup>2</sup> Jakobson R. On Linguistic Aspects of Translation / Roman Jakobson // On Translation / ed. by Reuben A. Brower. – Harvard : Harvard University Press, 1959. – P. 233.

<sup>3</sup> Also refer to: Куницкая К. Влад Троицкий ставит оперу по пьесе Шекспира «Кориолан» [Электронный ресурс] / К. Куницкая. – Режим доступа : [http://culture.lb.ua/news/2014/08/28/277536\\_vlad\\_troitskiy\\_postavit\\_operu\\_pes\\_e.html?utm\\_source=local&utm\\_medium=cpm&utm\\_campaign=lenta;](http://culture.lb.ua/news/2014/08/28/277536_vlad_troitskiy_postavit_operu_pes_e.html?utm_source=local&utm_medium=cpm&utm_campaign=lenta;)

and of a thane of Scotland into the Ukrainian cultural context, the director pursued a rather bold aim – to use the anthropological core of Shakespeare plots in order to make them and the Ukrainian society a double mirror for each other. The web-site of the *DAKH theatre* says that *Mystical Ukraine* is the result of joint multidirectional effort in revealing and discovering of hermetically-sealed energy of the Ukrainian land and culture<sup>4</sup>. Indeed, this project puts its main accent on the ‘ukrainianness’, employing the most popular forms of the national folklore – dance, song, vertep.

One of the immanent features of Vlad Troitskyi’s theatrical activity is that his productions do not claim to give definite answers but rather raise thought-provoking questions. The first and foremost interrogation inspired by these performances is – where can we find Shakespeare in this bright kaleidoscope of images, movements and authentic Ukrainian scenery? The fact is that in all three productions the director widely uses post-modern techniques of theatric narrative. This, in its turn, implies certain ‘decoding’ of Shakespeare ideas and senses in the whirlpool of absolutely unconventional means of representation.

This trilogy is the perfect specimen of the so-called ‘textless’ Shakespeare performance. Troitskyi deliberately removes verbal component and transposes the plots into the sphere of pure action, silent and hyper-realistic. Peeling off all those historical, stylistic, culturological and interpretative redundancies which these tragedies accreted in the course of centuries, the director gains the absolute exposure of the conflict. The plot kernels of each of the plays – Macbeth’s self-destructive treachery, tyranny of Richard III, and King

---

Заварова Н. Влад Троицкий: «Художник должен размышлять сердцем» [Электронный ресурс] / Н. Заварова. – Режим доступа : <http://cultprostir.ua/ru/post/vlad-troickiy-khudozhnik-dolzhen-razmyshlyat-serdsem>.

<sup>4</sup> Проект «Україна містична» [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://dax.com.ua/ru/myst>.

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

Lear's late insight – are represented as archetypal situations. Here we can observe as a pre-text (in the widest meaning of the word) is created out of the classical text. The Bard, who never invented plots, wrote, however, the so-called reference variants of the well-known stories. Vlad Troitskyi converts Shakespearean narratives into their pre-historic, pre-theatrical, pre-Shakespearean forms of existence. The eternal, universal plots, which were, probably, created at the dawn of the world, are returned into the ritualistic, mystical context which generated them. The centuries-long theatrical tradition has been crisscrossed and we see the most primitive (and the most natural!) forms of performance – mimic dance, rhythmic music and masks.

The actors deprived of such instruments as words and voices have to exploit plastic potential of their bodies. For instance, in *Prologue to Macbeth* dance-like movements become the major expressive means, and the origin of these moves is different – some of them come from the traditional Japanese theatre, others – from the Ukrainian folk dances or from the European ball dances. Their mixture creates the mystic atmosphere which reminds of authentic rituals and thus penetrates the spectators' subconscious. These performances sort of reconstruct those ancient times when the first humans felt like miming nature through acting and, as a result, became 'homo ludens'.

Despite the lack of vivid expressive speech, mimics and emotional colouring, all performances can boast original and very authentic visual elements. First of all, it is mostly in the aspect of scenery, costumes and makeup that Shakespeare texts are being integrated into the Ukrainian context. Vlad Troitskyi widely employs national costumes and patterns of folk craft: embroidery, carpet making, weaving, painting, straw work, etc. Bright and colourful scenery of *Prologue to Macbeth* reminds of the well-known film *The Shadows of Forgotten Folks* shot by a genius director Sergey Parajanov.

The open-air performances *Prologue to Richard III*, as well as the chamber show *Prologue to King Lear* take advantage of fire scenery. Torches placed in the perimeter of the stage area inspire associations with archaic times and bear certain mystical and ritualistic meaning.

Special tribute should be paid to the masks which are used in all the performances. Hiding actors' and actresses' faces Troitskyi gains total selflessness, personalities are erased which enables cross-gender acting: for example, in *Prologue to Richard III* the roles of Clarence and of the executors are played by women. Besides, introducing masks, the director follows and develops truly Shakespearean concept of 'world as a stage' where 'all the men and women merely players'. Masks, the most ancient emblem of theatre and the quintessence of acting, are worn in the performances only by those people who belong to the material world. For example, in *Prologue to Macbeth* King Duncan wears a crowned mask which after his assassination is taken off and passed to the treacherous thane. On the contrary, Banquo and his bride act without masks, and this is to symbolize their imminent death. The Murderer and Weird Sisters also act with faces uncovered, but the Murderer is the person who guides people to better world, and the witches belong to supernatural powers and have nothing in common with earthly people.

Masks for the performances are made in an emphatically plain, primitive, authentic and, at the same time, grotesque manner. Unlike masks in the Greek or Japanese theatres, masks in *Prologues...* do not show any definite facial expression – that of joy, grief, sorrow or whatever. In *Richard III* they demonstrate either bizarre hard-set mimics (grotesque oversized noses, mouths or cheeks), or total absence of any expression – masks are made of just a piece of canvas with holes for eyes and lips. In *King Lear* the masks, like Venetian ones, copy human faces, but are made to look

## II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

deliberately tough, unrefined, and unpolished. In *Macbeth* the masks are sometimes replaced by face-covering makeup which also looks as archaic as possible – whitewash and mud on the actors' faces. Mask here is a powerful tool of creating a theatrical narrative, an efficient means to hide true identity, implement stage conventions, form the required atmosphere, and state the receptive direction.

Another archaic element used by Troitskyi for *Mystical Ukraine* performances is the chorus the function of which is performed by *DakhaBrakha* ethno-chaos band, a side-project of *DAKH theatre* actors. However, the general idea of the chorus has been dramatically transformed. Though being present on the stage during the whole show, the chorus does not make comments or give insights on the action (*Macbeth* is an exclusion), but rather accompanies it, functioning more like a choir. *Dakhabrakha* musicians are dressed in folklore costumes and exaggerated sheep hair hats. Playing various drums, cello and drymba (a Carpathian variant of the Jewish Harp) they dictate the tempo-rhythm of the performance. They also create the inimitable atmosphere of a folklore mystery by singing ritual songs – hymeneals, lullabies, vesniankas (special folk spring songs), Cossack tunes and harvest songs, borrowed from different regions of Ukraine. The soundtrack to every performance is as motley as a patchwork blanket, though it is always in solid unity with the performance itself.

Troitskyi's post-modern interpretations of the Bard's famous tragedies cannot be viewed in the coordinates of more or less traditional Shakespeare productions. Right according to the theoretic postulate of the death of the author, proclaimed by Roland Barthes, Shakespeare is gently removed out of his plays. His *inventio* and stage conventions are totally neglected, and it is proposed to view Shakespeare plots (which he never fully created, anyway) as those authored by the collective subconscious. It looks as if there



has never been any *Guillelmus, filius Johannes*, the most famous playwright of all epochs. At the same time Troitskyi ‘resurrects’ the Bard in order to provide interpretative determination to the productions, and supply them with a certain ‘code’. In other words, all the mystic, enigmatic, captivating half-rituals and half-performances observed on the stage are associated with Shakespeare because they are attributed to the Bard by the director’s intention. Thus, certain interpretative conventions are being automatically launched, and a spectator perceives the performances as integrated, though very unusual, part of the stage Shakespeareana. Vlad Troitskyi daringly employs Shakespeare’s dramatic works as a field of experiment, projecting various eclectic theatre techniques on it. Making the most distant – archaic and post-modern – traditions meet in the framework of one artistic space, the director creates a sort of uroboros, a symbol of eternity, where Shakespeare plays will always be timely, and will always be used to create a certain prospective for successful problem solution.

## III. Свіжий погляд на давні тексти

УДК: 821.131.1:82-14

*Шалагинов Борис*  
(Киев)

### Тропы и думы Франческо Петрарки

*Шалагинов Борис. Стежки і думи Франческо Петрарки.*

*Лірика Ф. Петрарки розглядається як переживання, що розгортається у реальній, естетичній, містичній і релігійній сферах, відповідно до середньовічної естетики. В його віршах ми знаходимо болісне народження ренесансного поетичного індивідуалізму, ще далекого від внутрішньої гармонійності. Відштовхуючись від містичного кохання Данте, Петрарка вказує шлях до «романтизації» і «символізації» реальності в поезії XIX ст.*

*Ключові слова:* лірика, кохання, уява, містичне, природа, Ренесанс.

#### **1. Воображение влюблённого преобразует реальность**

Одна из самых знаменитых канцон Франческо Петрарки (№ 129) начинается так:

Di pensier in pensier, di monte in monte  
mi guida Amor, ch'ogni segnato calle  
provo contrario a la tranquilla vita.

Se 'n solitaria spiaggia, o rivo, o fonte,  
se 'nfra duo poggi siede ombrosa valle,  
ivi s'acqueta l'alma sbigottita <...>

(От думи к думе, от горы на гору  
Меня Любовь уводит прочь с дорог

Исхоженных, где нет уединенья.  
И там, где дол иль ключ предстанет взору,  
Где меж холмов тенистый глянет дол,  
Болящий дух мой ищет исцеленья.<sup>1)</sup>

Страдающий от неразделённой любви к донне Лауре, Петрарка ищет уединения и успокоения от мук любви на лоне природы:

Per alti monti et per selve aspre trovo  
qualche riposo: ogni habitato loco  
e nemico mortal degli occhi miei.

(Лишь выси гор да мрак лесов угрюмый  
Дают мне роздых; ненавидит глаз,  
Как недруга, людское поселенье...)<sup>2)</sup>

Но созерцание природы не может изгнать из его сердца образ возлюбленной:

A ciascun passo nasce un penser novo  
de la mia donna <...>

(Мой каждый шаг исполнен новой думой  
О донне <...>)<sup>3)</sup>

Петрарка погружён в себя, в свои мысли о Лауре, и эта сосредоточенность на своих переживаниях обуславливает особое восприятие природы. Поэт воспринимает природу как одушевлённую. Он не видит и не изображает законченного пейзажа; его взор, взор человека, неспешно и меланхолично бредущего безо всякой видимой цели, из целостности окружающего ландшафта выхватывает отдельные предметы, напоминающие ему облик возлюбленной. Тогда поэт останавливается в забытии, погружаясь в сладостные переживания; но вот, очнувшись, снова видит перед собой не Лауру, но обманувший его воображение предмет:

---

<sup>1</sup> Перевод А.М. Эфроса. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен.* / Переводы с итальянского. / Составление, предисловие и примечания Б.И. Пуришева. – М. : ГИХЛ, 1963. – С. 71-73. («Сокровища лирической поэзии»).

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

Ove porge ombra un pino alto od un colle  
talor m'arresto, et pur nel primo sasso  
disegno co la mente il suo bel viso.  
Poi ch'a me torno, trovo il petto molle  
de la pietate <...>

(Где холм иль ель отбрасывает тени,  
Там медлю я и думой на скалах  
Любимый лик рисую в сладкой муке.  
Когда ж очнусь, то вздохи сожалений  
Колеблют грудь <...>)<sup>4)</sup>

Поэт постоянно находится в двух состояниях попеременно: поэтически отчужденном и реальном. Причём его воображение само, безо всякого насилия и принуждения со стороны воли, мистически преображает окружающую действительность, рисуя образ возлюбленной:

...et mirar lei, et obliar me stesso,  
sento Amor si da presso,  
che del suo proprio error l'alma s'appaga:  
in tante parti et si bella la veggio,  
che se l'error durasse, altro non cheggio.  
(Душа дивится призрачным отрадам, –  
Любовь я вижу рядом,  
И собственной ошибкой весел ум;  
И так полно, так сладостно виденье,  
Что я молюсь, чтоб длилось заблужденье.)<sup>5)</sup>

Эта же мысль далее повторяется по-новому всё в той же форме антитезы: реальный мир и – картины воображения, любовная мистическая одержимость и – трезвый рассудок:

I' l'o piu volte (or chi fia che mi 'l creda?)  
ne l'acqua chiara et sopra l'erba verde  
veduto viva, et nel tronchon d'un faggio  
e 'n bianca nube, si fatta che Leda

---

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

avria ben detto che sua figlia perde <...>  
Poi quando il vero sgombra  
quel dolce error, pur li medesimo assido  
me freddo, pietra morta in pietra viva <...>  
(Её не раз – иль то виденье бреда? –  
Являла мне и прямизна ствола,  
И гладь реки, и шёлковые травы,  
И облако, столь белое, что Леда  
Еленю гордиться не могла <...>  
Когда же явь срывает  
Покров со лжи, – похолодев, сижу, –  
Скала без жизни <...>)<sup>6)</sup>

В моменты мистического озарения конкретные черты природы отступают перед воображаемым обликом возлюбленной, перестают существовать для поэта в своих чувственно-различимых чертах. Вот почему облик возлюбленной проступает тем отчетливей, чем менее явственны черты природы, например, там, где она погружена во мрак:

...et quanto in piu selvaggio  
loco mi trovo e 'n piu deserto lido,  
tanto piu bella il mio pensier l'adombra.  
(И чем темней дубравы,  
Чем глуше там, где кров я нахожу, –  
Тем краше мысль её воображает.)<sup>7)</sup>

Но для себя поэт чётко разделяет мир яви и царство поэтического воображения, несмотря на то, что в миги любовно-поэтического воодушевления теряет меж ними границу. В заключительной строфе поэт расставляет все акценты: он чётко различает «здесь» и «там». Здесь – невольная игра воображения, сладостный, но бесплотный образ возлюбленной, призрачная, лишённая реальности природа. А там – сама возлюбленная, сама роскошная в своей чувственной реальности природа; туда и стремится

---

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> Там же.

### **III. Свіжий погляд на давні тексти**

ПОЭТ:

Canzone, oltre quell'alpe  
la dove il ciel e piu sereno et lieto  
mi rivedrai sovr'un ruscel corrente,  
ove l'aura si sente  
d'un fresco et odorifero laureto.  
Ivi e 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;  
qui veder poi l' imagine mia sola.  
(Канцона! Там, за гранью этих гор,  
Где безмятежно небо голубеет,  
Ты встретишься со мной у быстрых вод;  
Там тени лавр дает,  
Там свежестью благоуханно веет;  
Там сердцем я; там – та, кто правит мной.  
А здесь один лишь призрак пред тобой.)<sup>8)</sup>

#### **2. Смятение души побуждает тело к движению**

Это прекрасное стихотворение, в котором так много нового сказал замечательный поэт раннего Возрождения, отмечено ещё сильным влиянием Данте Алигьери. Так, перед нами поэт, постоянно бредущий вперёд, гонимый своей неотвязной думой о Лауре. Немало влюблённых всех времён пыталось найти успокоение от мучительного чувства неразделённой страсти на лоне природы; оно же гнало их прочь от людей. Таковы образы обезумевших от любви Меджнуна в средневековой персидской поэзии, Ролана в поэме Ариосто «Неистовый Ролан». Петрарка, пожалуй, первый в западноевропейской поэзии создал образ героя, находящегося в постоянном движении. Не даёт ему остановиться стремление в каждой новой части ландшафта увидеть образ возлюбленной. Побуждает его к безостановочному шагу такая же неуёмная мысль о Лауре:

---

<sup>8</sup> Там же.

Di pensier in pensier, di monte in monte <...>  
(От думы к думе, от горы на гору <...>)<sup>9</sup>)

Природа движения Петрарки – мистическая. Перед нами своеобразная аллегория мятущейся души. Эта душа, одержимая противоречивым чувством любви, переживает стремление к внутреннему очищению, своего рода катарсису. Этот процесс внутреннего возвышения души у поэта не столь прост и весьма противоречив. Поэтому и путь лирического героя по «холмам» и «шёлковым травам» не столь прямолинейен, как у Данте, которого ведёт, к тому же, мудрый советчик – Вергилий.

Путь Данте тяжёл, напряжён. Но с каждым шагом всё более и более постигая тяжесть людского греха и одновременно освобождаясь от него, Данте неуклонно приближается к полному очищению души, к её полному возвышению, к полному постижению высокой тайны бытия. В этом смысле путь его «прямее». Данте идёт, Петрарка бредёт; для первого путь к полному просветлению и успокоению заранее предопределён неотступным высоким покровительством Беатриче, а потом и Бернарда; другой же бесконечно далёк от обретения такой гармонии. Поэт не может избавиться от мысли, что высокая покровительница оставила его один на один со своими думами и тем самым обрекла на безнадёжную духовную жажду:

Ivi e 'l mio cor, et quella che 'l m'invola;  
qui veder poi l' imagine mia sola.

(Там – сердцем я; там – та, кто правит мной,  
А здесь один лишь призрак пред тобой.)<sup>10</sup>)

Поэтому в сонетах и канцонах Петрарки образы внутреннего томления лирического героя и неудержимого шага тождественны. Петрарка –

---

<sup>9</sup> Там же.

<sup>10</sup> Там же.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

Si traviato e 'l folle mi' desio  
a seguitar costei che 'n fuga e volta,  
et de' lacci d'Amor leggiera et sciolta  
vola dinanzi al lento correr mio <...>  
(Заворожён неистойвой мечтой  
Всегда, повсюду следовать за тою,  
Кто сеть Любви рвет легкою стопою,  
Опережая шаг неспешный мой <...> (№ 6)<sup>11</sup>)

Противоречивость чувств вызывает у поэта рефлекссию о мучительности его состояния:

Io mi rivolgo indietro a ciascun passo  
col corpo stancho ch'a gran pena porto,  
et prendo allor del vostr'aere conforto  
che 'l fa gir oltra dicendo: Oime lasso!  
(Я шаг шагну – и оглянусь назад,  
И ветерок из милого предела  
Напутственный ловлю... И ношу тела  
Влачу, усталый, дале – рад не рад. (№ 15)<sup>12</sup>)

Горестные странствия поэта бесплодны; кажется, что он бредёт вперед, чтобы вернуться на то же самое место. Он бредёт словно по какому-то замкнутому кругу:

Dentro pur foco, et for candida neve,  
sol con questi pensier', con altre chiome,  
sempre piangendo andro per ogni riva,  
per far forse pieta venir negli occhi  
di tal che nascera dopo mill'anni,  
se tanto viver po ben colto lauro.  
(Всё с тем же племенем, хоть в кудрях снег,  
Средь тех же дум под белизной волос,  
Я прохожу, скорбя, из дола в дол, –  
И, может быть, слезой затмятся очи  
У правнуков, чрез тысячные годы,  
Увидев труд, что я понес для лавра. (№ 30)<sup>13</sup>)

---

<sup>11</sup> Там же. – С. 29.

<sup>12</sup> Пер. Вяч. Иванова. См.: *Петрарка Франческо*. Книга песен... – С. 33.

<sup>13</sup> Пер. А.М. Эфроса. См.: *Петрарка Франческо*. Книга песен... – С. 36-37.



Но не утомима душа влюблённого, ищущая опоры в стопе.  
Горестно удивление поэта:

<...> et che' pie' non son fiaccati et lassi  
a seguir l'orme vostre in ogni parte  
perdendo inutilmente tanti passi <...>

(И как мои не утомились ноги  
Разыскивать следы любимых ног,  
За грёзою скитаясь без дороги? (№ 74)<sup>14</sup>).

Путь души и путь стопы объединяются в средневековой поэтике понятием «стеzi». Данте Алигьери в «Новой жизни» обращается к Канцоне – своему разуму:

Проси: «Наставьте, где стеzia моя?  
Ищу я ту, кому подобна я» <...>  
Но почитай достойным там присесть,  
Где знатный муж или где донна есть, –  
И путь тебе откроется как чудом,  
И вскорости любовь ты различишь <...> (XIX)<sup>15</sup>

Данте Алигьери изображает в «Аде» странствия своей души, созерцающей человеческий грех, который вынесен за пределы личности самого поэта; и, пропуская через свою душу страдания встречающихся ему на пути грешников, он тем самым освобождается от страданий собственных. Петрарка же сам носит в себе свой «ад» и своё «чистилище». Путь Данте уводит его от страданий к внутреннему просветлению и очищению; Петрарка же не может уйти от своих страданий. Вот почему и путь его не столь прям, сколь извилист и непредсказуем. Душа находится постоянно в движении, она – символ движения. Вот почему шаг передаёт душевное состояние, раскрывает его.

Движение, пусть совсем иного характера, присуще и женским образам у обоих поэтов. В «Новой жизни»

<sup>14</sup> Пер. Вяч. Иванова. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* – С. 50.

<sup>15</sup> *Данте Альгьери. Новая жизнь.* / Пер. А.М. Эфроса // Данте Алигьери. Новая жизнь. Божественная комедия / Вступ. ст. Б. Коржевского. – М. : Худ. литература, 1967. – С. 41. («Библиотека всемирной литературы»).

### III. Свіжий погляд на давні тексти

Данте неуловимый внешне образ Беатриче раскрывает себя через движение. Шаг выражает возвышенную красоту её души:

Она идёт, восторгам не внимает,  
И стан её смиренным облачен <...> (XXVI)<sup>16</sup>  
Идёт она – к ней всякий поспешает <...> (XXI)<sup>17</sup>  
Пред кем пройдет, красой озарена,  
Тот делается благ иль умирает. (XIX)<sup>18</sup>

Те же, кто жаждет высшей чести, должны следовать по её стопам:

О донны, та, что чести ждёт, должна  
Идти за нею, где она ступает. (XIX)

Петрарковская Лаура тоже постоянно «шествует», а не только «восседает», «владычествует», «предстаёт». Она всегда оказывается впереди, оставляя поэта в отдалении:

<...> de' lacci d'Amor leggiera et sciolta  
vola dinanzi al lento correr mio <...>  
(<...> Сеть любви рвёт лёгкою стопою,  
Опережая шаг неспешный мой... (№ 6)<sup>19</sup>)

Петрарка повсюду находит следы дорогой ему стопы:

Lieti fiori et felici, et ben nate herbe  
che madonna pensando premer sole;  
piaggia ch'ascolti sue dolci parole,  
et del bel piede alcun vestigio serbe <...>

(Счастливые цветы, благие травы.  
Где шаг её медлительно прошёл;  
Её речами зазвучавший дол,  
Её стопами смятые муравы <...> (№ 162)<sup>20</sup>)

Когда же она проходит мимо, поэт охвачен робостью:

I' mi riscossi; et ella oltra, parlando,  
passo, che la parola i' non sofferi,

---

<sup>16</sup> Там же. – С. 56.

<sup>17</sup> Там же. – С. 43.

<sup>18</sup> Там же. – С. 40.

<sup>19</sup> Пер. А.М. Эфроса. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* – С. 29.

<sup>20</sup> Там же. – С. 87.

ne 'l dolce sfavillar degli occhi suoi.  
(<...> Не мог идущей мимо  
Я благосклонных выслушать речей  
И глаз поднять не смел. (№ 111)<sup>21</sup>)

Её неспешный шаг и пленительно-сдержанные движения дорисовывают нам её внешность:

Qui canto dolcemente, et qui s'assise;  
qui si rivolse, et qui rattenne il passo...  
(Вот запоёт она; вот сдержит шаг;  
Вот сядет медленно; вот обернётся... (№ 112)<sup>22</sup>)

Конечно, в «Канцоньере» палитра художника воссоздаёт внешность Лауры богаче и разнообразнее, нежели у Данте в «Новой жизни». Поэта пленяют «лик прелестный, речи, блеск волос» (e 'l suo parlare, e 'l bel viso, et le chiome, № 30). И более явственно передаёт нам поэт душевные переживания возлюбленной, отражавшиеся на её лице:

Qui tutta humile, et qui la vidi altera,  
or aspra, or piana, or dispietata, or pia;  
or vestirsi honestate, or leggiadria,  
or mansueta, or disdegnosa et fera.  
(Вот лик её – то гордый, то простой,  
То строг, то благ, то хмурясь, то ликуя,  
То сдержанность, то шалость знаменуя,  
Он ласковый, иль гневный, иль немой. (№112)<sup>23</sup>)

Внешность Лауры дана малоотчётливо. Можно сказать, что внешний облик Лауры не столько освещён внешним источником света, сколько, как и у Данте в его стихах о Беатриче, лучится всегда ровным и постоянным внутренним светом. Этот свет озаряет собой и пронизывает те черты облика, которые отвечают её небесной природе: очи, улыбка, волосы... Вот почему иные и менее явные детали внешнего облика как бы раство-

<sup>21</sup> Пер. Вяч. Иванова. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* – С. 59.

<sup>22</sup> Пер. А.М. Эфроса. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* – С. 60.

<sup>23</sup> Там же.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

ряются, теряются в этом свете. Целостного портрета перед нами так и не возникает. Источник красоты Лауры, как и в стихах Данте, таится в душе самого Петрарки: он идеализирует душу своей возлюбленной; свет души пронизывает черты внешности донны, сообщая им такую же идеальную, но отвлеченную форму; а душа и внешний облик Лауры одухотворяют уже предметы природы, наделяя их возвышенным значением и мистической ценностью для поэта.

Рисуя внешность Лауры, поэт в большей степени, нежели Данте, конкретизирует образ возлюбленной. Но образ шага остаётся общим: как и Беатриче у Данте, петрарковскую Лауру мы представляем себе неспешно шествующей. Её следами идет поэт.

#### **3. Любовь мистифицирует природу**

Топография странствий Лауры и влюбленного в неё поэта намного шире, нежели в дантовской «Новой жизни». Это вся природа. Образ Лауры неотделим от природы вообще:

Schietti arboscelli et verdi frondi acerbe,  
amorosette et pallide viole;  
ombrose selve, ove percote il sole  
che vi fa co' suoi raggi alte et superbe;  
o soave contrada, o puro fiume <...>  
quanto v' invidia gli atti honesti et cari!

(Простые рощи, свежие дубравы,  
Фиалки, чей влюблённый лик отцвел;  
Дремучий бор, где луч еще не брел,  
И деревья всё выше тянут главы;  
Прелестный край, прозрачная река <...>

Как зависть к вам душе моей близка! (№ 162)<sup>24</sup>)

Это сообщает образу возлюбленной Петрарки необычайную глубину. В мир «Канцоньере» благодаря «странстви-

---

<sup>24</sup> Там же. – С. 87.

ям» Лауры и поэта входит реальный мир, намного более объёмный и протяжённый, нежели у Данте.

Разумеется, природа как таковая еще не стала предметом непосредственного изображения у Петрарки. Подобно тому, как внешний облик Лауры даётся ещё в довольно обобщённом плане, не соподчинён с ситуацией и остаётся неизменным и статичным, независим от неё и в этом смысле освещён одинаково ровным светом, — точно так же изображается и природа. Петрарка не стремится нарисовать пейзаж с его индивидуальными особенностями, который бы каждый раз по-новому отображал всё новые нюансы чувств и переживаний лирического героя. Пейзаж у Петрарки ещё весьма статичен и представляет собой перечень отдельных объектов, которые у него ещё не образуют внутренней композиции. Это «холмы», листва, которая «шепчет в летнем ветерке» (*o verdi fronde mover soavemente a l'aura estiva*), струи речные, «с нежным рокотом» «ласкающие берег» (*o roco mormorar di lucide ond // s'ode d'una fiorita et fresca riva*, № 279)<sup>25</sup>, «лесные звери, стаи вольной птицы», рыбки — «пленницы зелёных берегов» (*fere selvestre, vaghi augelli et pesci, // che l'una et l'altra verde riva affrena*, № 301)<sup>26</sup> и т. п. Картины природы предстают перед поэтом всегда в неизменном виде:

<...> ben riconosco in voi l'usate forme,  
non, lasso, in me <...>

(Ваш вид всё тот же, что давно мне ведом,  
Но я не тот <...> (№ 301)<sup>27</sup>)

Но есть в пейзаже Петрарки ещё одна особенность, роднящая его с Данте и придающая ему необычайно ёмкую глубину. Вспомним, что у Данте внешний облик Беатриче, набросанный едва заметными штрихами,

<sup>25</sup> Пер. Вяч. Иванова. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* — С. 115.

<sup>26</sup> Пер. Ю.Н. Верховского. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* — С. 123.

<sup>27</sup> Пер. А.М. Эфроса. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* — С. 71-72.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

выступает в качестве той физической оболочки, сквозь которую просвечивает возвышенная духовная сущность донны. Поэтически измышлённая реальность Петрарки тоже разделена на мир сущности и мир явления. В рассматриваемой нами канцоне природа как раз и является той самой внешней, материальной, чувственно воспринимаемой оболочкой, сущность которой – присутствие души Лауры:

Где холм иль ель отбрасывает тени,  
Там медлю я и думой на скалах  
Любимый лик рисую в сладкой муке <...>  
Её не раз – иль то виденье бреда? –  
Являла мне и прямизна ствола,  
И гладь реки, и шёлковые травы,  
И облако <...> (№ 129)<sup>28</sup>

Поэт постоянно одухотворяет природу воображаемым присутствием Лауры:

*Parme d'udir la, udendo i rami et l'ore  
et le frondi, et gli augei lagnarsi, et l'acque  
mormorando fuggir per l'erba verde.  
(Её я слышу в шорохе ветвей,  
В рыданье птиц, в волнах, когда ручей,  
Журча в траве, лужайкою стремится. (№ 176)<sup>29</sup>)*

Но порой и эти, едва намеченные штрихи, кажутся ему слишком материальными, способными затмить скрывающуюся за ними хрупкую нежную сущность, отвлечь от неё внимание читателя. Тогда внешний облик природы становится совсем бесплотным:

*Io amai sempre, et amo forte anchora,  
et son per amar piu di giorno in giorno  
quel dolce loco, ove piangendo torno  
spesse fiata, quando Amor m'accora.  
Et son fermo d'amare il tempo et l'ora  
ch'ogni vil cura mi levar d'intorno <...>*

<sup>28</sup> Пер. Ю.Н. Верховского. См.: *Петрарка Франческо. Книга песен...* – С. 89.

<sup>29</sup> Там же. – С. 54.

Всегда любил, теперь люблю душою  
И с каждым днём готов сильнее любить  
То место, где мне сладко слезы лить,  
Когда любовь томит меня тоскою.  
И час люблю, когда могу забыть  
Весь мир с его ничтожной суетою <...> (№ 85)<sup>30</sup>

Те же чувства в сонете № 61:

Benedetto sia 'l giorno, et 'l mese, et l'anno,  
et la stagione, e 'l tempo, et l'ora, e 'l punto,  
e 'l bel paese, e 'l loco ov'io fui giunto  
da' duo begli occhi che legato m'anno <...>

(Благословен день, месяц, лето, час  
И миг, когда мой взор те очи встретил!  
Благословен тот край и дол тот светел,  
Где пленником я стал прекрасных глаз!<sup>31</sup>)

Теперь понятно, что Петрарка и не стремился к самодовлеющему изображению природы. Как самостоятельный физический, чувственно-воспринимаемый феномен, она его не привлекала. Но, идя по стопам Данте, Петрарка положил начало целой традиции, имеющей выдающееся значение для развития европейской литературы и лирической поэзии, в частности. Традиция эта – психологизация природы. В полную меру она была реализована позднее. Нам думается, что строки Петрарки воспитали чуткость И.В. Гёте к некоторым традициям восточной лирики, пантеистической по своей сути. Не таково ли одно из самых прекрасных стихотворений его «Западно-восточного дивана»:

В тысяче форм ты можешь притаиться, –  
Я, Вселюбимая, прозрю тебя,  
Иль вод волшебным покрывалом скрыться, –  
Всеездесущая, прозрю тебя.  
В чистейшем юном росте кипариса,  
Вседивновзросшая, прозрю тебя,

<sup>30</sup> Пер. Вяч. Иванова. См.: *Петрарка Франческо.* Книга песен... – С. 46.

<sup>31</sup> Там же. – С. 34.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

Живой волной канала заструится, –  
Вселасковая, в ней прозрю тебя <...>  
Ковёр лугов – и он тебе порукой,  
Всепестрозвездная, в нём зрю тебя,  
И если вьётся плющ тысячерукий, –  
О Всесвязующая, зрю тебя <...><sup>32</sup>

Не природа направляет внимание героя, не её красота приковывает к себе его взор, захватывает душу и увлекает воображение. Нет, созерцая природу, поэт всегда видит «очами своей души» (Шекспир) образ своей возлюбленной; он всегда видит и воспринимает эту возвышенную сущность природы уже как бы в готовом виде. Внутренняя готовность его души позволяет ему угадывать в объектах природы наиболее прекрасные соответствия. Это всегда эстетически прекрасная природа, так как она представляет столь же совершенную духовную сущность – образ возлюбленной.

Но мы не чувствуем, что поэт мысленно овладел природой и физическим миром вообще. Пусть ценность их для поэта намного выше, чем для Данте, но всё же не столь высока, как, скажем, у Гомера. Как и у древнегреческого рапсода, мир Петрарки залит солнечным светом, но ещё лишен отчётливости, «стереоскопичности» (Э. Ауербах). Как и Данте в «Божественной комедии», Петрарка воспринимает свой мир довольно дискретно, разорвано. Объекты природы соединены в нечто общее весьма случайно. Из целостности природы вырваны отдельные предметы, явления. Связь между ними – не в самой природе, а в душе Петрарки, в прихотливом токе мыслей его о Лауре. Природа, сам материальный мир занимают, как и у Данте, случайное место в мировосприятии поэта. Всё внешнее, физически

---

<sup>32</sup> Гёте И.В. «В тысяче форм ты можешь притаиться...» / Пер. С. Шервинского // И.В. Гёте. Собр. соч.: В 10 т. – Т. 1.: Стихотворения / Под общ. ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова, А. Аникста. – М.: Худож. литература, 1975. – С. 390-391.



осязаемое, весь чувственно-воспринимаемый мир ещё плохо поддаётся поэтическому освоению Петрарки.

#### **4. Плоть и дух страдают от дисгармонии**

В том, что любовь Петрарки к Лауре лишена внутренней гармонии и отмечена драматизмом переживаний, убеждают нас строки в начале нашей канцоны:

<...> ivi s'acqueta l'alma sbigottita;  
et come Amor l'envita,  
or ride, or piange, or teme, or s'assecura;  
e 'l volto che lei segue ov'ella il mena  
si turba et rasserena,  
et in un esser picciol tempo dura.

(<...> Болящий дух мой ищет исцеленья.

Блюдя любви веленья,

Сменяет он то страх, то грусть, то смех;

И взор, следя, чья власть им управляет,

То гаснет, то пылает

В стремительном чередованье вех.)<sup>33</sup>

Мысли о Лауре вызывают в душе поэта радость, но также и мученья:

<...> la mia donna, che sovente in gioco  
gira 'l tormento ch'i' porto per lei;  
et a pena vorrei  
cangiar questo mio viver dolce amaro <...>

(И грусть нередко радостью предстанет,

С которою смотрю на госпожу.

Недаром дорожу

Я этой сладкой, этой горькой частью <...> (№ 129)<sup>34</sup>)

Страдания Петрарки вызваны разными причинами. Так, донна не отвечает вниманием на чувства поэта. Сетования на это рассеяны по всей книге. Наиболее ярко

---

<sup>33</sup> Пер. Е. Солоновича. См.: *Петрарка Франческо. Сонеты, канцоны, секстины, баллады, мадригалы, автобиографическая проза.* / Предисловие и примечания Н. Томашевского. – М. : Правда, 1984. – С. 374.

<sup>34</sup> Там же.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

свидетельствует об этом сонет № 57:

Mie venture al venir son tarde et pigre,  
la speme incerta, e 'l desir monta et cresce,  
onde e 'l lassare et l'aspectar m'incresce;  
et poi al partir son piu levi che tigre.  
Lasso, le nevi fien tepide et nigre,  
e 'l mar senz'onda, et per l'alpe ogni pesce,  
et corcherassi il sol la oltre ond'esce  
d'un medesimo fonte Eufrate et Tigre,  
prima ch'i' trovi in cio pace ne triegua,  
o Amore o madonna altr'uso impari,  
che m'anno congiurato a torto incontra.  
Et s'i' o alcun dolce, e dopo tanti amari,  
che per disdegno il gusto si dilegua:  
altro mai di lor gratie non m'incontra.

(Мгновенья счастья на подъём ленивы,  
Когда зовёт их алчный зов тоски;  
Но чтоб уйти, мелькнув, – как тигр легки.  
Я сны ловить устал. Надежды лживы.  
Скорей снега согреются, разливы  
Морей иссохнут, невод рыбаки  
В горах закинут, там, где две реки –  
Евфрат и Тигр – влачат свои извивы  
Из одного истока, Феб зайдет, –  
Чем я покой найду, иль от врагини,  
С которой ковы на меня куёт  
Амур, мой бог, дождуся благостыни.  
А мёд скупой – устам, огонь полыни  
Изведавшим, – не сладок поздний мёд!<sup>35</sup>)

Истинный ключ для понимания противоречивых чувств Петрарки дает его трактат «Моя тайна. О презрении к миру», где мы слышим воображаемый разговор Франциска с Августином Блаженным, а по существу спор поэта с самим собой. Поэт пытается убедить себя, что испытывает к Лауре духовное влечение, что она является

---

<sup>35</sup> Пер. Вяч. Иванова. См.: *Петрарка Франческо*. Книга песен... – С. 45.

для него воплощением небесной благодати и идеальной красоты. Наряду с этим он осознаёт, что его привлекает также и земная красота донны. Эти противоположные чувства поэт не может примирить в своей душе.

Петрарка мыслит еще средневековыми категориями. Земное и возвышенное, жизнь плоти и духа разделены для него, взаимно враждебны, несовместимы и взаимно дисгармоничны. Первое средневековой этикой объявлялось греховным, второе – благодатью. Лишь позднему Возрождению удастся отстоять убеждение, что «земная» и «возвышенная» любовь не противоречат друг другу, но могут существовать в гармоническом единстве. Наиболее ярко ренессансная гармония чувственной и возвышенной любви, дающая человеку всю полноту земного счастья, будет раскрыта в трагедии Шекспира «Ромео и Джульетта». Но там же английский поэт воздвигнет поэтический памятник Петрарке: Розалина, первая возлюбленная Ромео, предстанет перед нами нежным отблеском образа Лауры в меланхолических, таких петрарковских по духу и форме, монологах Ромео в 1-м акте.

О гнев любви! О ненависти нежность!  
Из ничего рождённая безбрежность.  
О тягость лёгкости, смысл пустоты!  
Бесформенный хаос прекрасных форм,  
Свинцовый пух и ледяное пламя,  
Недуг целебный, дым, блестящий ярко,  
Бессонный сон, как будто и не сон!  
Такой любовью дух мой поражён.<sup>36</sup>

Петрарка ещё не знал по-ренессансному полной гармонии мировосприятия. Его мысль находится в русле, проложенном Данте в «Новой жизни». Всё земное, обыденное – лишь внешняя оболочка, скрывающая в себе возвышенную, идеальную сущность.

---

<sup>36</sup> Шекспир Уильям. Ромео и Джульетта./ Пер. Т. Щепкиной-Куперник // Уильям Шекспир. Полн. собр. соч.: В 8 т. / Под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – Т. 3. – М.: Искусство, 1958. – С. 17.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

Лаура для Петрарки – воплощение некоего высшего света, непереносимого в земной обыденности, где он ослепляет, жжёт:

Quand'io son tutto volto in quella parte  
ove 'l bel viso di madonna luce,  
et m'e rimasa nel pensier la luce  
che m'arde et strugge dentro a parte a parte.

<...> Così davanti ai colpi de la morte  
fuggo: ma non si ratto che 'l desio  
meco non venga come venir sole.

(Когда я весь влекусь туда, откуда  
Прекрасная Мадонна льёт свой свет,  
И думаю, как жжёт он, этот свет,  
И что мне нет спасенья ниоткуда.

<...> То я хочу от покушений смерти  
Спасти себя; но страсть моя вослед  
Торопится, чтоб мучить, как обычно. (№ 18)<sup>37</sup>)

Петрарка не в силах противостоять влечению к этому испепеляющему сиянью, потому что оно для него – истина, высшая духовная благодать:

Son animali al mondo de si altera  
vista che 'ncontra 'l sol pur si difende;  
altri, pero che 'l gran lume gli offende,  
non escon fuor se non verso la sera;  
et altri, col desio folle che spera  
gioir forse nel foco, perche splende,  
provan l'altra vertu, quella che 'encende:  
lasso, e 'l mio loco e 'n questa ultima schera.

Ch'i' non son forte ad aspectar la luce  
di questa donna, et non so fare schermi  
di luoghi tenebrosi, o d' ore tarde:  
pero con gli occhi lagrimosi e 'nfermi  
mio destino a vederla mi conduce;  
et so ben ch'i' vo dietro a quel che m'arde.

(Есть существа с таким надменным взглядом,

---

<sup>37</sup> Пер. А.М. Эфроса. См.: *Петрарка Франческо*. Книга песен... – С. 34.

Что созерцают солнце напрямик;  
Другие же от света прячут лик  
И тянутся к вечеровым отрадам;  
И третьи есть, отравленные ядом  
Любви к огню; и пыл их так велик,  
Что платят жизнью за желанный миг, –  
Судьба дала мне место с ними рядом!  
Поистине мне вынести невмочь  
Сиянья донны, – ни найти укрытья  
Средь темноты, когда наступит ночь;  
И немощный, слезящийся свой взор  
Веленьям рока должен к ней стремить я, –  
Так сам себя веду я на костёр! (№ 19)<sup>38)</sup>

Мотив благодатного сияния, представляющего высшую духовную сущность, мы встречали в «Новой жизни» Данте, но там оно было лишено всякой роковой силы: человек не наказывался ослеплением или смертью за созерцание высшего духовного блаженства:

В своих очах Любовь она хранит.  
Блаженно всё, на что она взирает. (XXI)<sup>39)</sup>  
Такую благость взгляд её лиёт,  
Что зависти никто из донн не знает,  
Но всех она в согласии ведёт <...> (XXVI)<sup>40)</sup>

У Петрарки, как мы видим, появляются иные акценты. Бросается в глаза различие в интонации, настроении лирики: у Данте – спокойная, внутренне уравновешенная, величественная, гимническая, предвосхищающая сицилианы и пассакалии И.С. Баха; у Петрарки – драматически беспокойная, напряженная, предвосхищающая романтическое «томление» XIX века:

О как тогда с земного круга  
Душой к бессмертному летим!  
Как верим верою живую,

---

<sup>38)</sup> Там же. – С. 35.

<sup>39)</sup> Данте Альгьери. Новая жизнь... – С. 43.

<sup>40)</sup> Там же. – С. 56.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

Как сердцу радостно, светло!  
Как бы эфирною струёю  
По жилам небо протекло!  
Но, ах! не нам его судили;  
Мы в небе скоро устаём, —  
И не дано ничтожной пыли  
Дышать божественным огнём.  
Едва усилием минутным  
Прервём на час волшебный сон  
И взором трепетным и смутным,  
Привстав, окинем небосклон, —  
И, отягченною главою,  
Одним лучом ослеплены,  
Вновь упадаем не к покою,  
Но в утомительные сны.  
(Ф. И. Тютчев. «Проблеск». 1825 г.)<sup>41</sup>

В эпоху Петрарки обострился контраст между возросшим эстетическим значением плоти, вообще всего земного, обыденного, человеческого, и — пропорционально этому возросшим осознанием греховности земных устремлений, интересов, влечений, в чём заявляет о себе средневековое сознание. Данте мысли о плоти ещё не терзают, его взгляд спокойно и радостно устремлён прямо за материальную оболочку явления к его сущности. Минувя внешний облик Беатриче, он проникает в её возвышенную сущность. Петрарка же, пытаясь, подобно Данте, устремить свой взгляд за оболочку плоти, невольно задерживается на ней, но тут же, отпрянув, горестно замечает, сколь ярк и ослепителен свет её сущности, сколь по сравнению с этим сиянием недостойна, низка и обыденна, сколь греховна его собственная душа. Так вместо свободного и счастливого упоения светом идеала, поддерживающего душу и зовущего её к высшим деяниям, как у Данте, мы видим драматически напряженное, роковое

<sup>41</sup> Тютчев Ф.И.. Проблеск // Ф.И. Тютчев. Полн. собр. соч. и письма: В 6 т. / Гл. ред. Н.Н. Скатов и др. — Т. 1. — М. : Изд. центр «Классика». — С. 52-53.

стремление к вечно недостижимому источнику полного духовного блаженства, приближение к которому не возвышает поэта, а лишь убеждает в греховности и недостойности его собственной души. Примирить эти два противоположных стремления в своей душе поэт не может:

L'aspetto sacro de la terra vostra  
mi fa del mal passato tragger guai,  
gridando: Sta' su, misero, che fai?;  
et la via de salir al ciel mi mostra.  
Ma con questo pensier un altro giostra,  
et dice a me: Perche fuggendo vai?  
se ti rimembra, il tempo passa omai  
di tornar a veder la donna nostra.  
I' che 'l suo ragionar intendo, allora  
m'agghiaccio dentro, in guisa d'uom ch'ascolta  
novella che di subito l'accora.  
Poi torna il primo, et questo da la volta:  
qual vincera, non so; ma 'nfino ad ora  
combattuto anno, et non pur una volta.  
(Священный вид земли твоей родной  
Язвит мне совесть скорбию всечасной,  
Взывая: «Стой! Что делаешь, несчастный?»  
И в небо указывает путь прямой.  
Другая мысль вступает с этой в бой  
И говорит: «К чему побег напрасный?  
Ты должен перед донною прекрасной  
Предстать опять с повинной головой!»  
Я слышу эти речи, но угрюмо  
Безмолствую, как тот, кто впал в унынье,  
Узнавши неожиданную весть.  
И снова восстаёт на думу дума...  
Кто победит, не знаю. Но поныне  
Всё длится бой. Надолго ли – Бог весть! (№ 68)<sup>42</sup>)

---

<sup>42</sup> Пер. А.М. Эфроса. См.: *Петрарка Франческо.* Книга песен... – С. 49.

### 5. Поэт живёт в расколоте реальности

Мы видим, что у Петрарки реальность расколота. В ней противостоят друг другу обыденная видимость и скрытая за нею высокая сущность, живая природа и воображение, телесные ощущения и духовные порывы... Такое дуалистическое восприятие мира отличается от дантовского, ибо оно дисгармонично и носит драматически напряжённый характер, в то время как Данте примиряет противоположности сущего (дух и материю) в своей душе безотчётно верующего католика. Мирочувствование Петрарки по-ренессансному глубоко антропоцентрично, ибо его душа предоставлена самой себе, собственным блужданиям и сомнениям; мировосприятие Данте теоцентрично, ибо опирается в своих глубинах на путеводную Высшую волю.

Центром, через который преломляется дантовская вера и петрарковские сомнения, становится женский образ. Для первого он символизирует устойчивость мира (ибо Данте убеждён, что Беатриче послана ему Высшей волей), а для второго воплощает его неустойчивость. Ведь Петрарка не может добиться главного – душевного единения со своей возлюбленной, которая его избегает. Пусть у Данте это единение, необходимое для внутренней гармонии души, существует в его же собственном воображении; но он полностью слился, самоотжествился с ним. Петрарка же чувствует некие силы внешнего отталкивания, мешающие ему слиться с предметом обожания, и не может понять их природу. Вот почему его взгляд вынужден постоянно обращаться к самому себе. Его сомнения разъедают собственную уверенность в себе. Перед нами предельно обнажённый, драматически напряжённый *индивидуализм*, который принуждён решать задачу самоутверждения исключительно в сфере собственных сил. Он покинут Лаурой, а значит – лишён всяческой поддержки извне. Он вынужден черпать силы



только в своей душе. Но душа эта предстаёт перед нами как чрезвычайно мягкая, полная сомнений, склонная к самообману. Это не тот индивидуализм, который сознательно отбрасывает помощь извне (вспомним гимн «Прометей» юного Гёте!), а индивидуализм души, как бы застигнутой внезапно, врасплох, души, на самом деле стремящейся к внутреннему покою, мечтающей о гармонии тихого счастья, но вынужденной вести навязанную ей неравную борьбу:

S'io esca vivo de' dubbiosi scogli <...>

ch'i' sarei vago di voltar la vela,

et l'anchore gittar in qualche porto!

(О, если я спасусь от бега к рифам <...> –

Как весело спущу я паруса

И брошу якорь в благодатную гавань! (№ 80)<sup>43</sup>)

Немецкие романтики на рубеже XVIII–XIX вв. ввели Петрарку-поэта в свой литературный канон. Но мистицизм самих романтиков отличается от петрарковского просветлённым и гармоничным характером. Ведь им была присуща уверенность в возможности объять всю безбрежность эмпирического и сверхчувственного миров изначально родственным человеческим духом. У романтиков мистицизм природы не отрицал её самой, её очарования и приветливого разнообразия. Они открывали в ней существование множества не реализованных до конца материальных форм, увидеть и разгадать которые дано было только творчески напряжённому духу, «гению». Индивидуализм романтиков, как мы видим, был существенно иной, нежели у Петрарки.

Мистицизм ранних романтиков сближает их, скорее, с В. Шекспиром как поэтом высокого Возрождения. Шекспир воспринимал природу как не подлежащее сомнению чудо сущего (именно этот взгляд на природу был воспринят юным Гёте и последовательно проведён

---

<sup>43</sup> Там же. – С. 52.

### III. Свіжий погляд на давні тексти

им вплоть до последних страниц «Фауста»; именно такой взгляд получил далёкий отклик в европейской «философии жизни» на рубеже XIX–XX вв.). Шекспир доверял *чувственной* стороне природы, именно она была источником высоких переживаний для его героев. Он расширил чувственность окружающей природы до чувственности природы человеческой; и в этом также заключался его гуманизм. Такая природа могла быть источником неразрешимых психологических коллизий, но, в отличие от Петрарки, никогда не была у него греховной, низкой. Знаменательна в пьесе «Ромео и Джульетта» эволюция любовных переживаний Ромео от Розалины к Джульетте, от бесплотного дуалистического чувства к полнозвучной чувственно-духовной гармонии. «Ромео и Джульетта» – это окончательно прощание с раннеренессансным индивидуализмом растерянности, когда герой видел единственное избавление в смерти, и даже звал её:

L'amar m'e dolce, et util il mio danno,  
e 'l viver grave; et prego ch'egli avanzi  
l'empia Fortuna, et temo no chiuda anzi  
Morte <...>.

(Любовь сладка, полезна горечь бед,  
Но тяжко жить, и я молю, чтоб дали  
Мне парки смерть <...> (№118)<sup>44</sup>)

У Шекспира – это переход к индивидуализму самоутверждения, ради которого личность сознательно идёт на смерть. Если у Петрарки бессознательная жажда смерти была свидетельством внутреннего *бессилия* перед исторически новыми жизненными коллизиями, то со времён Шекспира, когда окончательно утвердилась философия *приятя* жизни, смерть становилась безусловной ценой *утверждения* жизни. Таковой она оставалась вплоть до середины XX века, когда философия жизнеутверждения в её старых формах была исчерпана окончательно.

---

<sup>44</sup> Там же. – С. 62.

## **IV. Полемічна трибуна**

УДК: 821.111:82-21:82.091

**Торкут Наталія**  
(Запоріжжя)

### **Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії)**

*У статті аналізується сформоване навколо поняття «гамлетизм» дискусійне поле, узагальнюється досвід наукового осмислення національних модифікацій гамлетизму та формується теоретичне підґрунтя для подальшого комплексного дослідження проявів гамлетизму в українській культурі Х–ХХІ ст..*

*Трагедія В. Шекспіра «Гамлет» функціонує в просторі світової культури як постійне джерело дискурсивної енергії, що підживлює численні інтерпретації, метатекстуальні та інтермедіальні проєкції, нові тексти і артефакти. Одним із продуктів розгортання гамлетівського дискурсу є гамлетизм – надзвичайно складний інтелектуально-психологічний феномен, що формується в індивідуальній чи колективній свідомості внаслідок виявлення реципієнтами шекспірівської трагедії суголосності душевного стану свого сучасника або подібності його поведінки чи рис характеру з Гамлетовими.*

*Специфіка тієї чи іншої моделі гамлетизму детермінується характером кореляції смислових валентностей гетеросимволічного образу Принца Данського з тим соціокультурним контекстом, в якому відбувається реценція й інтерпретація трагедії та розгортання гамлетівського дискурсу.*

*Український гамлетизм – динамічне явище, що не лише корелюється з особливостями національної ментальності, а й відображає ключові соціально-політичні, ідеологічні та естетичні конфлікти. За часів посилення тоталітарних тенденцій (20–30-і роки ХХ ст.), приміром, коли українська творча інтелігенція опинилася в ситуації*

#### IV. Полемічна трибуна

*морально-етичного вибору, саме гамлетизм – як уособлення рефлексивної налаштованості індивідуума – став однією з форм духовного спротиву. усвідомленою альтернативою для тих, хто не готовий за вказівкою влади, не вагаючись, «застрелити ворога в лоб».*

*Сьогодні на часі проведення системного і комплексного дослідження специфіки гамлетизму як стилю мислення, що став стилем життя цілого покоління українських митців в умовах драматичного переплетення тоталітарних, пост-геноцидних та постколоніальних тенденцій розвитку суспільства.*

**Ключові слова:** *гамлетизм, гамлетівський дискурс, рефлексивна налаштованість, ситуація морально-етичного вибору, надтип, «парадоксальна інверсійність», Микола Бажан, Євген Плужник.*

У смисловому полі світової культури «Гамлет» (1604) Вільяма Шекспіра вже протягом чотирьох століть незмінно залишається одним із найпровокативніших творів. Затемненість окремих текстових пасажів, наявність в інтерпретаційній палітрі великої кількості точок невизначеності, амбівалентність рецепції образу протагоніста – все це сприяло тому, що за трагедією англійського генія закріпилася метафорично-влучна характеристика «літературний сфінкс»<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Відомий шекспірознавець К. Фішер порівнював цю трагедію з лабіринтом (*Фишер К. Гамлет Шекспира / К. Фишер ; [пер. с нем. А. Страхов]. – М. : Издание журнала «Правда», 1905. – С. 18*), а критик Т. Брік називав її «вічною таїною, що ніколи не втратить своєї привабливості (цит. за: *Черняева Е. Уильям Шекспир: загадка «фабульной загадки» «Гамлета» / Е. Черняева // Московский вестник. – М., 1995. – № 2. – С. 229*). І. Анненський зазначав, що йому «Гамлет» лягає на душу як «без просвітне загадкове питання», але водночас і «вабить, як море, як безодня, як чутлива тиша» (И.Ф. Анненский – Е.М. Мухиной 16. XII 1906 [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://annenskiy.lit-info.ru/annenskiy/pisma/pismo-20.htm>). Німецький романтик А.В. Шлегель вбачав у трагедії Шекспіра «загадковий твір, схожий на ірраціональні рівняння... Тут доля людини виявляється колосальним сфінксом: кожного, хто не спроможний відгадати його страшної загадки, сфінкс погрожує кинути в безодню сумнівів» (Цит. за: *Фишер К. Цит. вид. – С. 18.*)

Аура метафізичної загадковості підживлюється численними літературними та міжсеміотичними проєкціями<sup>2</sup> – продуктами творчого діалогу митців різних епох з автором «Гамлета». Тож правомірно стверджувати, що цей твір ренесансного драматурга – не просто феномен культури, наділений надзвичайно потужним креативним потенціалом, але й невичерпне джерело дискурсивності. Розгортання гамлетівського дискурсу в певному соціокультурному просторі нерідко супроводжується актуалізацією закладених у шекспірівському тексті вічних смислів, інтенсифікацією тих мисленневих процесів, що спрямовані на усвідомлення загроз і небезпек сьогодення, а також «на пошук виходу із кризового стану шляхом осмислення ціннісних вимірів буття»<sup>3</sup>.

Останнім часом у фокус наукових дискусій усе частіше потрапляє гамлетизм – один із ключових концептів гамлетівського дискурсу XIX–XX століть. У повсякденному мовленні поняттям «гамлетизм» послуговуються, коли йдеться про особливий тип людської поведінки, що позначений превалюванням розмислів над вчинками. У довідниковій літературі під гамлетизмом пропонується розуміти «безкінечні міркування, роздумування, нездатність зважитися на якийсь вчинок»<sup>4</sup>, «постійні сумніви»<sup>5</sup> або «нерішучість, придушення волі

---

<sup>2</sup> Лазаренко Д.М. «Гамлет» В. Шекспіра як метатекст пізнього Ренесансу та його літературні проєкції : дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.04 «література зарубіжних країн» / Д. М. Лазаренко. – К., 2011. – 219 с.

<sup>3</sup> Черняк Ю.І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «порівняльне літературознавство» / Ю. І. Черняк. – К., 2011. – С. 12.

<sup>4</sup> Словопедія. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://slovopedia.org.ua/36/53395/236514.html>

<sup>5</sup> Значення слова «гамлетизм» за словником Єфремової: Гамлетизм – вживається як символ стану, що характеризується перебуванням у постійних сумнівах. Див.: *Єфремова Т.Ф.* Новый словарь русского языка.

#### IV. Полемична трибуна

рефлексією»<sup>6</sup>. Відомий радянський режисер Г. Козінцев – тонкий знавець і талановитий інтерпретатор Шекспірових трагедій – ще у 1960-ті роки писав: «За сучасними уявленнями гамлетизм означає сумніви, коливання, роздвоєння особистості, переважання рефлексії над волею до дії. Так роз'яснює це поняття енциклопедія, і таким ми звикли його сприймати, не задумуючись глибоко над його справжнім значенням. Однак і саме поняття, і кожне з явищ, що об'єднані ним, у різні часи зумовлювалися різними суспільними причинами та мали свій характер»<sup>7</sup>.

Генетичний зв'язок гамлетизму з образом головного героя шекспірівської трагедії є аксіоматичним, однак характер кореляції цього поняття, семантика якого неодноразово змінювалася навіть у просторі однієї національної культури, з іманентною сутністю енігматичного Шекспірового протагоніста все ще залишається нез'ясованою. Крім того, існує певна плутанина, спровокована синонімічним вжитком низки лексем (гамлетизм, гамлетіанство, гамлетизування, гамлетоманія, гамлетівський код, гамлетівський концепт та ін.), що є похідними від антропоніму *Гамлет*.

Народжене в лоні німецької шекспірівської критики рубежу XVIII–XIX століть поняття «гамлетизм» увійшло до культурного тезаурусу багатьох європейських націй, набувши широкого вжитку не тільки у літературознавчих працях, але і в художніх творах та повсякденному мовленні. Попри те, що протягом останніх десятиліть

---

Толково-словообразовательный. – М. : Русский язык, 2000. [Електронний ресурс] / Т. Ф. Ефремова. – Режим доступу : <http://www.efremova.info/word/gamletizm.html#.Vm1Qr0qLS00>

<sup>6</sup> Толковый словарь русского языка Ушакова. 2012. [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://slovar.cc/rus/ushakov/391964.html>

<sup>7</sup> Козинцев Г.М. Наш современник Вильям Шекспир. 2-е изд., перераб. и доп. – Л. ; М. : Искусство, 1966. – 350 с. [Електронний ресурс] / Г. М. Козинцев. – Режим доступу : <http://www.lib.ru/SHAKESPEARE/kozincew.txt>

з'явилася низка серйозних наукових досліджень, націлених на осмислення своєрідності його національних модифікацій, семантика самого поняття з плином часу стає все більш розмитою. Саме цим і зумовлено вибір **об'єкту** наукового інтересу цієї публікації, в центрі уваги якої – сформоване навколо поняття «гамлетизм» дискусійне поле, що постійно підживлюється полемічним модусом потужного потоку дослідницьких інтерпретацій.

**Предметом** безпосереднього аналізу обрано складні траєкторії розгортання гамлетівського дискурсу в різних національних культурах у різні періоди історії та відповідні концептуальні моделі гамлетизму, що різняться за своїм смисловим ядром.

Виявлення інваріантної сутності гамлетизму як універсального культурного коду та окреслення особливостей його оприявлення в різних соціокультурних контекстах, зокрема в інтелектуально-духовному просторі України першої половини ХХ століття, і стало **метою** цієї наукової розвідки.

У сучасному літературознавстві існує низка наукових розвідок, безпосередньо присвячених гамлетизму, а кількість праць, де це поняття фігурує як ключове слово чи просто згадується, нараховує декілька сотень. Прикметною рисою наукового дискурсу щодо гамлетизму є відсутність більш-менш усталеного бачення семантики і категоріального статусу цього поняття, а також очевидні розбіжності між його мовним та смисловим значеннями<sup>8</sup>.

---

<sup>8</sup> За словами авторитетного лінгвіста К.І. Льюїса, мовне значення – це інтенціонал, що конституюється моделлю відношення дефініції та інших аналітичних відношень даного виразу до інших виразів, натомість смислове значення – це інтенціонал, взятий як певний мисленнєвий критерій, за допомогою якого можна встановити, чи може бути застосовано конкретний вираз до конкретних предметів і ситуацій. Ці інтенціонали доповнюють один одного і не є альтернативними. Смислове значення знаходиться у безпосередньому зв'язку з образністю, але не може бути прямо віднесене до її сфери. Див.: *Льюїс К.І. Модусы значения / Кларенс Ирвинг Льюис // Семиотика: антология / Сост. Ю.С. Степанов. –*

#### IV. Полемічна трибуна

У випадку з лексемою «гамлетизм» маємо ситуацію, коли її вживання у різних контекстах іноді реалізує ті смислові значення, що є суттєво відмінними (філософічність – споглядальність – тотальна розчарованість – відраза до життя – нездатність на вчинок – схильність до суїциду тощо) чи навіть діаметрально протилежними (усвідомлення трагізму буття і зумовлене ним стоїчне протистояння злу – нездатність на вчинок, детермінована слабкістю духу, істеричністю натури або браком волі) тим значенням, які зафіксовані у тлумачних словниках.

Слід зауважити, що до формування смислового поля поняття «гамлетизм», чия історична семантика виявляється доволі мінливою, долучилися не лише критики та дослідники творчості В. Шекспіра, але і численні митці, які вступали у творчий діалог з англійським генієм. При цьому одні інтерпретатори вбачали у гамлетизмі інваріантну сутність художнього образу протагоніста шекспірівської трагедії (Й.В. Гете<sup>9</sup>, С.Т. Колрідж<sup>10</sup>, Г. Мелвіл<sup>11</sup>), інші – соціальне явище, що виникло внаслідок усвідомлення певним типом людей суголосності своїх умонастроїв зі світовідчуттям Гамлета як літературного персонажа (Ф. Фрейліграт<sup>12</sup>, Г. Гервінус<sup>13</sup>,

---

М. : Академический Проект; Екатеринбург : Деловая книга, 2001. – С. 238-239.

<sup>9</sup> *Гете Й.-В.* Літа науки Вільгельма Майстера / Йоган-Вольфганг Гете; [З німецької перекл. Сидір Сакидон]. – К. : Дніпро, 1970. – 522 с.

<sup>10</sup> *Coleridge S.T.* Lectures 1808–1819: On Literature. In 2 vols. / ed. R.A. Foakes. – Princeton : Princeton University Press, 1987. – Vol. 1. – P. 390.

<sup>11</sup> У своєму романі «П'єр» (1852) американський романтик вживає слово «гамлетизм», коли говорить про людину, яка має шляхетні високі прагнення, але зазнає цілковитої поразки через зіткнення з реальністю. Див.: *Melville H.* Pierre / Herman Melville / Ed. by Harrison Hayford, Hershel Parker and G. Thomas Tanselle. – Evanston and Chicago : Northwestern University Press, 1971. – P. 135-136.

<sup>12</sup> *Freiligrath F.* “Hamlet” / Ferdinand Freiligrath // *Gesammelte Werke in 6 Bd.* – Bd. 2. – Stuttgart, 1809. – S. 71-73.

<sup>13</sup> *Gervinus G.G.* Shakespeare. In 4 Bd. / G. G. Gervinus. – Leipzig : Engelmann, 1849. – Bd. 1. – S. 129.



В. Гезлітт<sup>14</sup>, І. Тургенєв<sup>15</sup>, Р.В. Емерсон<sup>16</sup>). Лексему «гамлетизм» традиційно вживають і на позначення особливого психологічного стану людини, який характеризується чи то «роз'єднанням думки і волі» (А. Шлегель<sup>17</sup>, Л. Тік<sup>18</sup>), чи то схильністю до абсолютизації негативних аспектів буття (В. Гаршин<sup>19</sup>, П. Валері<sup>20</sup>, М. Арнольд<sup>21</sup>), чи то хворобливою меланхолією, що спричинена відразу до зовнішнього світу (Е. Дауден<sup>22</sup>, А. Чехов<sup>23</sup>,

---

<sup>14</sup> *Hazlitt W. Characters of Shakespeare's Plays / William Hazlitt // The Complete Works of William Hazlitt. In 21 vols / ed. P. P. Howe, – London and Toronto : J.M. Dent, 1930-4. – Vol. 4. – P. 232.*

<sup>15</sup> У творчості І. Тургенєва знаходимо цілу низку «гамлетизуючих» героїв, це, зокрема, Чулкатурін («Щоденник зайвої людини»), протагоніст повісті «Гамлет Щигровського повіту», Рудін (роман «Рудін»), Шубін (роман «Напередодні»), Літвінов (роман «Дим»), Санін (повість «Весняні води»),

<sup>16</sup> *Emerson R.W. The American Scholar / Ralph Waldo Emerson // Collected Works of Ralph Waldo Emerson / Ed. by Robert E. Spiller, Alfred R. Ferguson. – Cambridge, Mass. : Belknap Press of Harvard Univ. Press, 1971. – Vol. 1. – P. 66.*

<sup>17</sup> *Schlegel A.W. Ueber dramatische Kunst und Literatur (1811) // Shakespeare-Rezeption. Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Ausgewaehlte Texte 1741–1788 in 2 Bd. / Hrsg. V. Hansjuergen Blinn. – Berlin : E. Schmidt, 1982. – Bd. 2 – S. 148-173.*

<sup>18</sup> *Tieck L. Shakespears Behandlung des Wunderbaren (1793–1796) // Shakespeare-Rezeption. Diskussion um Shakespeare in Deutschland. Ausgewaehlte Texte 1741–1788 in 2 Bd. / Hrsg. V. Hansjuergen Blinn. – Berlin : E. Schmidt, 1982. – Bd. 2. – S. 69-90.*

<sup>19</sup> У багатьох оповіданнях В. Гаршина, зокрема у «Чотирьох днях», «Боягузі», «Ночі», «Художниках», бачимо зображення хворобливого стану людського духу, який тогочасний критик О. Скабічевський називав «гамлетизмом». Дет. див.: *Александров (Скабичевский А.М.). Жизнь в литературе и литература в жизни. (Письма к читателям). IV. – Устой, 1882. – № 9-10. – С. 22-25.*

<sup>20</sup> *Valery P. Variete / P. Valery // Oeuvres Completes. – Paris, 1950. – Vol. 4. – P. 20-21,*

<sup>21</sup> *Arnold M. Preface to Poems (1853) / M. Arnold // The Poems of Matthew Arnold / ed. Kenneth Allott. – London : Longmans, 1965. – P. 59.*

<sup>22</sup> Саме з легкої руки Е. Даудена, авторитетного шекспірознавця вікторіанської доби, до лексики англійців увійшло поняття «гамлетівська хвороба» (Hamlet's 'malady'). Див.: *Dowden E. Shakespeare. A Critical Study of His Mind and Art / Edward Dowden. [Електронний ресурс]. –3rd edn. – New York and London : Harper & Brothers Publishers, 1905. – P. 142. –*

#### IV. Полемічна трибуна

А.С. Бредлі<sup>24</sup>). Іноді гамлетизм асоціюється також із надмірною рефлексивністю або глибокою філософічністю, які негативно впливають на здатність людини до активної дії (Ф. Ніцше<sup>25</sup>, К. Ясперс<sup>26</sup>).

У російській дореволюційній критиці, а згодом і в радянському шекспірознавстві сформувалася традиція співвіднесення гамлетизму з образами так званих «зайвих людей», які, по суті, стали колективним літературним портретом цілого покоління російської інтелігенції. Такі люди критично ставилися до оточуючої дійсності, добре усвідомлювали недосконалість світу і людської природи, проте їм бракувало внутрішніх сил, аби активно протистояти злу. Але водночас до когорти тих, хто уособлює гамлетизм, продовжували відносити і літературних персонажів, які за своєю внутрішньою сутністю близькі не до соціально-психологічного типу «гамлетів», що мав місце в російській дійсності та літературі II половини XIX ст., а до протагоніста Шекспірової трагедії.

Досить часто поняття гамлетизм співвідноситься і з тими авторами, у творчості яких відчувається експліцитна або імпліцитна інтертекстуальність, що укорінена в трагедії В. Шекспіра (О. Блок, М. Цветаєва, Б. Пастернак, М. Рильський, М. Бажан, О. Забужко та ін.), а також з тими творчими особистостями, чий інтелектуально-духовний або психологічно-емоційний внутрішній склад

---

Режим доступу : <https://ia800306.us.archive.org/35/items/shaksperecritica00dowd/shaksperecritica00dowd.pdf>

<sup>23</sup> Подібний стан у А. Чехова переживають: Лаєвський – герой повісті «Дуель» – та протагоніст п'єси «Іванов».

<sup>24</sup> *Bradley A.C. Shakespearean Tragedy: Lectures on Hamlet, Othello, King Lear, Macbeth* / A. C. Bradley. – 2nd ed. – London : Macmillan, 1905. – P. 127.

<sup>25</sup> *Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки // Сочинения : в 2 т. / Фридрих Ницше ; [пер. с нем. Г.А. Рачинский] / [сост., ред., вступ. статья и примеч. К.А. Свасьяна]. – М. : Мысль, 1990. – Т. 1. – С. 82-83.*

<sup>26</sup> *Jaspers K. Von der Wahrheit* / K. Jaspers. – Munchen : R. Piper & Co. Verlag, 1947. – S. 936-943.

був подібним до гамлетівського психотипу (прозаїк В. Гаршин, поети О. Блок, Б. Пастернак, В. Стус, художник М. Врубель, філософ В. Розанов, актори І. Смоктуновський, В. Висоцький, А. Миронов та ін.).

У літературознавстві останніх років усе частіше з'являються теоретичні рефлексії щодо гамлетизму, в яких здійснюються спроби визначення категоріального статусу цього поняття. Так, приміром, І. Соллертинський розглядає гамлетизм як продукт міфологізації шекспірівського художнього образу, до якої однаковою мірою долучилися і літератори (Й.-В. Гете), і художники (Е. Делакруа), і філософи (Г.В.Ф. Гегель, А. Шопенгауер)<sup>27</sup>. О. Семененко вважає гамлетизм результатом деперсоналізації шекспірівського героя, внаслідок якої з'явилося позалітературне поняття, що наділене додатковими, інколи незалежними від первісного літературного образу, смислами<sup>28</sup>. Г. Горенок, узагальнюючи досвід використання поняття «гамлетизм» у літературознавстві та європейській літературі першої половини ХХ ст., наголошує, що воно постає не лише як естетична категорія, яка застосовується при аналізі текстів та мистецької творчості, але і як своєрідна філософська категорія, «що відображає найзагальніші зв'язки та стосунки людини в бутті, спрямована на пізнання дійсності, її філософське осмислення». Гамлетизм, на її думку, стає «однією з основних ознак ХХ століття, певним екзистенціальним явищем, яке характеризує епоху»<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Соллертинский И.И. «Гамлет» Шекспира и европейский гамлетизм. [Електронний ресурс] / И. И. Соллертинский. – Режим доступу : <http://www.w-shakespeare.ru/library/gamlet-shekspira-i-evropeyskiy-gamletizm.html>

<sup>28</sup> Семененко А. К вопросу о возникновении русского гамлетизма. [Електронний ресурс] / А. Семененко. – Режим доступу : <http://www.ut.ee/cno/third/gamletism.html>

<sup>29</sup> Горенок Г.Ю. Особливості інтерпретації шекспірового Гамлета в європейській літературі першої половини ХХ століття / Г. Ю. Горенок // Вісн. Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – 2009. – Вип. 45. – С. 66-69.

#### IV. Полемична трибуна

Дослідниця Н. Лютіна доходить висновку, що в сучасній гуманітаристиці «гамлетизм побутує у трьох основних значеннях<sup>30</sup>: як комплексна характеристика ознак рубіжної особистості<sup>31</sup>, як рубіжний стан персоніфікованого суб'єкта (особистості, групи, типу особистості, об'єднання, країни, національного духу, періоду часу) та як методологічний принцип, що локалізує інтерпретацію трагедії Шекспіра модусом особистості Гамлета.

На особливу увагу заслуговує фундаментальна історико-літературна розвідка Ю.Д. Левіна (1978)<sup>32</sup>, в якій викладено цілісну концепцію генези і розвитку російського гамлетизму, теоретично обґрунтовано соціокультурну детермінованість його своєрідності. Спираючись на досвід своїх попередників у сфері дослідження особливостей сприйняття трагедії «Гамлет» в Росії, зокрема на праці А. Бардовського, Г. Козінцева, І. Верцмана, Б. Ейхенбаума, М. Алексеєва, вчений акцентує увагу на укоріненості гамлетизму в інтерпретаціях шекспірівського образу: «...страждання данського принца, відповідним чином осмислені, зпроектувувалися на духовне життя певного покоління, суспільного угруповання, а іноді навіть цілої нації, що переживала кризову фазу своєї історії»<sup>33</sup>.

Водночас Ю. Левін наголошує на неприпустимості перенесення рис, які складають інваріантну сутність

---

<sup>30</sup> *Лётина Н.Н.* «Гамлетизм» в культурном опыте рубежей / Н. Н. Лётина // Ярославский педагогический вестник – 2013 – № 1 – Том I (Гуманитарные науки). – С. 259-263.

<sup>31</sup> Така особистість, за словами Н. Лютіної, наділена комплексом рис, серед яких: «рефлексивність, інтелектуальність, наявність містичного досвіду, критицизм, іронічність, нервозність, невизначеність, егоїзм, безвольність, маргінальність, жертвовність, трагізм, кризовість, вербальна вираженість». Див.: *Лётина Н.Н.* Цит. вид. – С. 262.

<sup>32</sup> *Левин Ю.Д.* Русский гамлетизм / Ю. Д. Левин // От романтизма к реализму. Из истории международных связей русской литературы / Отв. ред. М. П. Алексеев. – Л. : Наука, 1978. – С. 189-236.

<sup>33</sup> Там само. – С. 191.

гамлетизму як соціокультурного явища, на постать шекспірівського протагоніста. Цю інваріантну сутність, на його думку, досить влучно і вичерпно схарактеризував свого часу відомий російський критик О. Скабічевський. Аналізуючи твори І. Тургенєва і В. Гаршина, в яких представлена ціла портретна галерея «російських гамлетів», він зробив висновок, що гамлетизм – це психологічний настрій, який характеризується «пригніченим похмурим духовним станом, спадом енергії та активності, розвитком скептичного і песимістичного погляду спочатку на власну персону, а згодом і на весь рід людський, і зрештою – схильністю до божевілля, алкоголізму або самогубства»<sup>34</sup>.

Згідно з концепцією Ю. Левіна, російський гамлетизм виникає у післяпушкінську добу (наприкінці 1830-х років), коли в драматичних умовах політичної реакції Миколи I сформувався сприятливий ґрунт для появи специфічного типу особистості – людини, що прагне реалізувати власне високе призначення, але одночасно усвідомлює неможливість його реалізації. Саме в цей час з'явився та набув великої популярності у читачів і театрального загалу переклад «Гамлета», виконаний М. Полевим (1836). Його перекладацька версія, у порівнянні з попередньою версією М. Вронченка (1828), виявилася значно легшою для сприйняття і набагато придатнішою для сценічних постановок, але більш далекою від оригіналу. М. Полевой цілком свідомо посилив у п'єсі соціальні мотиви, вилучив ті пасажі, де відчувається сила, рішучість і відвага Принца, та додав епітети, які посилювали самоприниження героя. Така перекладацька установка була зумовлена, з одного боку, впливом гетевської концепції образу Гамлета<sup>35</sup>, а з

<sup>34</sup> Цит. за: *Левин Ю.Д.* Цит. вид. – С. 232.

<sup>35</sup> Ю. Левін переконливо демонструє, що у своєму розумінні образу Гамлета, на плечі якого «покладений важкий тягар, який він не в змозі нести, але

#### IV. Полемічна трибуна

іншого – щирим переконанням М. Полевого, що Шекспір як справжній поет-пророк створив героя, який «за своїм світоглядом та моральним настроєм ... є людиною нашого часу, сином XIX століття»<sup>36</sup>. Внаслідок цього у перекладі відбулася відчутна деформація художнього образу протагоніста. «На відміну від шекспірівського героя, філософськи мудрого, проникливого та дотепного, – зазначає Ю. Левін, – Гамлет Полевого – збентежений, роздратований неврастенік, озлоблений на оточуючих людей»<sup>37</sup>. Тут герой набуває рис «передового російського інтелігента, що безсилий перед обличчям політичної реакції, який крає душу через власне безсилля, якого роз'їдає рефлексія»<sup>38</sup>.

Отже, Ю. Левін розглядає гамлетизм як явище соціокультурного життя російського суспільства в певний історичний період (кінець 1830-х – 1890-ті роки). Серед чинників, які зумовили його появу, дослідник виокремлює суто літературні, конкретно-історичні та ментально-психологічні фактори. До перших він відносить широку популярність російськомовних перекладів «Гамлета», відлуння знайомства з ними на сторінках творів російських авторів, появу в національній літературі цілої низки художніх образів, які тією чи іншою мірою втілюють риси, притаманні протагоністу трагедії, підтримання літературною критикою перманентного інтересу публіки до постаті шекспірівського героя та його російських «двійників». Цілком слушним є акцент Ю. Левіна на тому, що гамлетизм міг виникнути і розвиватися тільки за наявності історично детермінованих передумов (затребуваність певного типу особистості

---

не може й скинути», перекладач спирався на розмисли Гете, надруковані у «Московському віснику» 1827 року. Див.: *Левин Ю.Д.* Цит. вид. – С. 203.

<sup>36</sup> Цит. за: *Левин Ю.Д.* Цит. вид. – С. 202.

<sup>37</sup> *Левин Ю.Д.* Цит. вид. – С. 204.

<sup>38</sup> Там само. – С. 206.

суспільним життям) та на сприятливому ментально-психологічному ґрунті (зростання інтересу освічених кіл до проблематики, суголосної тій, яку піднімає В. Шекспір у своїй трагедії).

Надзвичайно вагомим внеском у дослідження феномену гамлетизму є ґрунтовна історико-літературна розвідка «Рецепція Гамлета»<sup>39</sup>, опублікована у 1993 році Р.А. Фоуксом – відомим англійським науковцем, одним із фундаторів Шекспірівського інституту в Стретфорд-на-Ейвоні. У ній автор крок за кроком простежує непросту історію взаємозв'язків між інтерпретаціями образу шекспірівського Гамлета, здійснюваними у різних площинах (театральній, літературно-критичній, науковій, суто мистецькій), та життям європейської культури в найширшому сенсі. Енциклопедизм і висока ерудиція допомагають Р.А. Фоуксу створити цілісну панораму репрезентацій гамлетівської інтертекстуальності в мистецтві ХІХ–ХХ століть, а письменницька інтуїція дозволяє йому виявити контактено-генетичний резонанс між тими артефактами, подіями соціально-політичного і мистецького життя, а також фактами літературного побуту, які, на перший погляд, здаються мало пов'язаними. Цікавою і доволі переконливою, зокрема, є теза про те, що формування концепту гамлетівських зволікань із помстою, котрий багатьма сприймається як ядро художнього образу протагоніста і навіть як центральний нерв усієї Шекспірової трагедії, відбувалося внаслідок парадоксального поєднання різнохарактерних за своєю природою тенденцій. До них науковець відносить наступні:

- типову для ХVІІІ ст. театральну практику скорочування тексту п'єси, через що іноді деякі

---

<sup>39</sup> *Foakes R.A. The Reception of Hamlet / R. A. Foakes // Shakespeare Survey [Edited by Stanley Wells]. – Cambridge University Press, 1992. – Volume 45: Hamlet and its Afterlife. – P. 1-14.*

#### IV. Полемічна трибуна

персонажі (приміром, Фортінбрас або Гораціо) на сцені могли взагалі не з'являтися;

- деконструкцію «ренесансних уявлень про ідеального придворного як людину дії»;
- зміни у ставленні соціуму до особи державця, що зумовлювалися соціально-політичною атмосферою початку ХІХ ст.;
- посилення уваги до внутрішнього світу особистості, що було суголосне духові доби Романтизму.

Усе це, на думку Р.А. Фоукса, призвело до того, що «в Німеччині та і у Франції Гамлет починає сприйматися як схильна до розмислів у пошуках ідеалу людина, що потрапила в пастку світу, який вимагає дії, або ж як шляхетний, здатний на вчинок герой, якого відразу до оточуючого світу сповнила гіркотою та зробила слабким (неспроможним цей вчинок здійснити)»<sup>40</sup>.

Таке розуміння літературного персонажа набуло значного поширення та сприяло народженню терміна «гамлетизм». Він мав чималий спектр значень, що пов'язані між собою і укорінені в образі Гамлета – людини зі шляхетними намірами, які вона не здатна реалізувати, вона занадто багато говорить, але неспроможна чогось досягти, вона схильна до меланхолії та сповнена відрази до зовнішнього світу<sup>41</sup>. Принциповою відмінністю лексеми «гамлетизм» від прикметника «фальстафівський» чи іменника «мікоберизм» є, на думку вченого те, що перший має відношення не стільки до рис характеру чи особливостей стилю, скільки до того потужного резонансу, що був спричинений сукупністю ідей, запозичених із художнього образу, вилученого із шекспірівської п'єси<sup>42</sup>. У літературі існують десятки персонажів, які тією чи іншою мірою подібні до Гамлета.

---

<sup>40</sup> Ibid. – Р. 3.

<sup>41</sup> Ibid. – Р. 1.

<sup>42</sup> Ibid.



Причому, кожен із них актуалізує певні складові гамлетичного комплексу: чи то хворобливу меланхолійність (поети-символісти), чи то непереборну відразу до життя (Ф. Ніцше), чи то потяг до самозаглиблення (А. Чехов) або небуття (П. Валері).

У гамлетичних персонажів, створених письменниками ХІХ–ХХ століть, як правило, та риса, що була «запозичена» у шекспірівського протагоніста, виявляється домінантною, інколи навіть гіперболізованою. До речі, з часом і сам образ Гамлета усе частіше починає зводитись до якоїсь однієї риси, спрощується, деформується під тиском тих інтерпретацій, що ґрунтувалися не стільки на тексті шекспірівського твору, скільки на породжуваному ним культурному резонансі.

У цьому контексті вельми переконливою бачиться гіпотеза Р.А. Фоукса, що з плином часу гамлетизм починає сприйматися як своєрідна життєва філософія<sup>43</sup>, ба, навіть як абстрактна ідея – уособлення трагічної неспроможності певних едностей, соціальних прошарків чи угруповань (поколінь, націй, інтелігенції, політичних партій) реалізувати усвідомлюване ними високе призначення. В обох цих іпостасях гамлетизм долучається до процесу інтерпретації Шекспірової п'єси.

Висновок вченого, що звернений більшою мірою до дослідників «Гамлета», ніж до його театральних інтерпретаторів, звучить доволі категорично: «Можливо, треба вже нарешті допомогти п'єсі звільнитися від тягара гамлетизму»<sup>44</sup>. У ньому, по суті, озвучено надзвичайно складні теоретико-методологічні проблеми – проблему діалогічних стосунків між мистецтвом слова і найширшою сферою людського буття, а також проблему історичної семантики образу літературного персонажа. Їх вирішення, на нашу думку, передбачає виявлення

---

<sup>43</sup> Ibid. – P. 10.

<sup>44</sup> Ibid. – P. 13.

#### IV. Полемічна трибуна

механізмів перетворення художнього образу на міф, соціальний конструкт, символ, ідею, емблему і, зрештою, на новий (абсолютно не синонімічний за семантикою) імідж первинного образу, тобто, з'ясування того, яким чином реалізується «діалогічний режим буття культури»<sup>45</sup>.

Буття індивідуума в просторі культури спонукає його до постійного співвіднесення власної екзистенційно вагомої колізії (конфлікту, граничної ситуації, емоційно-психологічного стану) з певними прецедентами, що мали місце в реальній чи фікціональній історії. Знаковий характер культури не лише сприяє виявленню тотожностей і відмінностей, а й дозволяє залучати пам'ять культури, її потужні смислотворчі ресурси, аксіологічні та естетичні потенції до пошуків адекватних відповідей на нові виклики, до розв'язання тих завдань, які ставить перед людиною життя. Як зауважує М. Бахтін, «ми ставимо чужій культурі нові питання, яких вона сама собі не ставила, ми шукаємо в ній відповіді на ці наші запитання, і чужа культура відповідає нам, відкриваючи перед нами нові свої сторони, нові смислові глибини... При такій діалогічній зустрічі двох культур вони не зливаються і не змішуються, кожна зберігає свою єдність і відкрити цілісність, але вони взаємно збагачуються»<sup>46</sup>.

Показовим у цьому контексті є спостереження відомого театрального режисера Яна Котта: «У «Гамлеті» багато поколінь знаходили свої риси. Можливо, саме у тому і геніальність «Гамлета», що в нього можна дивитися, як у дзеркало. Ідеальний «Гамлет» був би

<sup>45</sup> Даренский В.Ю. Диалогические «механизмы» формирования культурной идентичности / В. Ю. Даренский // Актуальні проблеми духовності [Відп. ред.: Я. В. Шрамко]. – Кривий Ріг, 2007. – С. 39.

<sup>46</sup> Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. [Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1979. – С. 334.

одночасно і найбільш шекспірівським, і найбільш сучасним... І я маю на увазі зовсім не славнозвісну актуальність, притягнуту за волосся, не «Гамлета», якого грали б у підвалах молоді екзистенціалісти. Грали ж «Гамлета» у фраках і у циркових трико, грали у середньовічних обладунках і в костюмах Відродження. Мова не про костюми. Важливо лише одне: проникнення крізь шекспірівський текст у сучасний досвід, у наші тривоги, у наше сприйняття»<sup>47</sup>.

Продуктивність культурного діалогу з приводу таких текстів, як «Гамлет», є беззаперечною: він важливий і для розуміння-інтерпретації самих творів, що слугують джерелом дискурсивності, і для самоосмислення культури, в контексті якої здійснюється рецепція. Наразі маємо доволі цікавий ефект «парадоксальної інверсійності»<sup>48</sup>, коли хронологічно пізніші явища, уявлення чи тенденції відчутно впливають на наше сприйняття і розуміння попередніх культурних феноменів чи літературних творів. Саме на це вказував свого часу М. Бахтін: «В процесі свого посмертного життя вони [такі твори – *Н.Т.*] збагачуються новими значеннями, новими смислами; ці твори неначе б переростають те, чим вони були в епоху свого створення. Ми можемо сказати, що ні сам Шекспір, ані його сучасники не знали того «великого Шекспіра», якого ми тепер знаємо»<sup>49</sup>.

Таким чином, маємо підстави говорити про те, що трагедія В. Шекспіра «Гамлет» функціонує у просторі

---

<sup>47</sup> Котт Я. Шекспир – наш современник / Ян Котт. [пер. с польск. В. Климовского]. – Санкт-Петербург : Балтийские сезоны, 2011. – С. 67.

<sup>48</sup> Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство / В. Будний, М. Ільницький. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – С. 243.

<sup>49</sup> Бахтин М.М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа / М. М. Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. [Сост. С.Г. Бочаров, примеч. С.С. Аверинцев и С.Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1979. – С. 331.

#### IV. Полемічна трибуна

світової культури як постійне джерело дискурсивної енергії, що підживлює численні інтерпретації, мета-текстуальні та інтермедіальні проекції, нові тексти і артефакти. Одним із наслідків розгортання гамлетівського дискурсу є *гамлетизм* – надзвичайно складний інтелектуально-психологічний феномен, що формується в індивідуальній чи колективній свідомості внаслідок виявлення реципієнтами шекспірівської трагедії суголосності душевного стану свого сучасника або подібності його поведінки чи рис характеру з Гамлетовими. Це відбувається, коли інтерпретація Шекспірового тексту здійснюється в умовах такої комунікативної ситуації, що ставить на часі проблему вибору або гранично загострює екзистенційні колізії індивідуума чи суспільства. Розглянемо концептуально-сміслову тріаду, на якій вибудовується ця теза: образ, твір, ситуація. По суті, гамлетизм виступає, якщо послуговуватись математичною термінологією, такою собі функцією трьох взаємопов'язаних змінних, що входять до вищезгаданої тріади.

Про приналежність Гамлета до особливого типу художніх образів науковцями написано чимало, тож немає сенсу висвітлювати всі аспекти цієї проблеми. Зосередимося лише на тих, що безпосередньо стосуються теми статті. Зазвичай дослідники відносять цей шекспірівський образ до так званих «традиційних структур», акцентуючи увагу на здатності актуалізуватися у найрізноманітніших нових соціокультурних контекстах. Його можна розглядати як «надтип» у тургенівсько-лотманівському розумінні терміну. За словами Ю. Лотмана, надтип – настільки широке соціально-психологічне узагальнення, що за ним визнається право на позачасове існування, не обмежене якоюсь епохою<sup>50</sup>. У цьому сенсі шекспірівський Гамлет відкриває цілу галерею гамлетів,

---

<sup>50</sup> Лотман Ю.М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века / Ю. М. Лотман. – Л. : Наука, 1974. – С. 96.

які можуть суттєво відрізнитися від нього як на сюжетно-фабульному, так і на аксіологічному рівнях. Так, Й.В. Гете, за влучним виразом Т.С. Еліота, зробив із Гамлета Вертера, а І. Гончаров, як стверджував М. Салтиков-Щедрін, із свого Обломова намагався зробити Гамлета<sup>51</sup>. Гамлети в романах І. Тургенєва, М. Авдєєва («Гамарин»), оповіданнях М. Златовратського («Скиталець») та Я. Абрамова («Гамлети – пара на грош») – це здебільшого рефлектуючі різночинці, що втратили волю до життя і здатність до діяльності чи, навіть перетворилися на хворобливих мізантропів. Повною протилежністю російським Гамлетам 1860–80-х років стали Гамлети в російській літературі й філософії першої половини ХХ ст. (О. Блок, І. Анненський, П. Флоренський, Б. Пастернак Л. Виготський). Приміром, для І. Анненського Принц Данський «символізує не тільки почуття краси, але й ще більшою мірою її чутливий і тривожний пошук, її музику»<sup>52</sup>, а у Б. Пастернака – це високий трагічний герой, який перебуває у пороговій ситуації, усвідомлює необхідність стати у центрі буття і взяти на себе відповідальність за долю світу<sup>53</sup>.

---

<sup>51</sup> *Салтыков-Щедрин М.Е.* П.В. Аннекову. 29 января 1859. Рязань / М. Е. Салтыков-Щедрин // Салтыков-Щедрин М.Е. Собрание сочинений. В 20-ти томах. – М. : Художественная литература, 1965. – Том 18. Книга первая. Письма. (1839–1868). – С. 209.

<sup>52</sup> *Анненский И.* Книги отражений / И. Анненский. – М. : Наука, 1979. – С. 170.

<sup>53</sup> Як зазначає В. Маринчак, аналізуючи багатозарову семантику вірша «Гамлет» з роману «Доктор Живаго», перед нами герой, який перебуває «у ситуації «заповіданного подвига, ввереного призначення» і який прийшов «творить волю посланого його»... Він зупиняється в скорботній рішучості стверджувати свою «неспрямовану духовність» фактом власного існування, «спрягаться в страдательном», втрачати себе через вимушені дії, відновлюючи самототожність через власну загибель» (*Маринчак В.* Феномен Гамлета в інтенційності Пастернака: спрямованість, осягнення, ціннісний синтез / В. Маринчак // *Ренесансні студії.* – Запоріжжя : КПУ, 2011. – Вип. 16-17. – С. 196-197).

#### IV. Полемічна трибуна

Прикметно, що, на відміну від більшості традиційних образів, Гамлета неможливо звести до якоїсь однієї найприкметнішої риси. Якщо «ім'я Макбета зазвичай вживають по відношенню до узурпатора влади, леді Макбет – до співучасниці вбивства, Отелло – до ревнивця, що вбиває свою кохану, Ліра – до людини, знедоленої нащадками, яких вона сама ж облагодіяла»<sup>54</sup>, то перелік психотипів, які у масовій свідомості можуть викликати асоціацію з Гамлетом, виявляється доволі розлогим. Гамлетами називають і рефлектуючих інтелектуалів (Г.В.Ф. Гегель), і месників, що не наважуються на акт помсти (І. Анненський), і позбавлених життєвої енергії пасивних очікувачів (Ф. Енгельс, І. Тургенєв, М. Михайловський), і борців зі злом, чие покликання – виправити час, що «вийшов із уторів» (О. Анікст, В. Висоцький), і філософів, яким відкрилася трагічна безодня буття (Ф. Ніцше, Ф. Достоевський, К. Ясперс). Така протейстичність художнього образу протагоніста Шекспірової трагедії, як думається, є похідною від смислової поліфонії, певної затемненості її тексту.

Кожна грань особистості героя безпосереднім чином пов'язана з конкретною сюжетною лінією чи колізією твору, однак ані спроби певною мірою ієрархізувати ці колізії (приміром, виокремити монолог «Бути чи не бути?» як центральний нерв чи лейтмотив), ні намагання привести їх до спільного знаменника не прояснюють загадковості художнього образу персонажа. Такі інтерпретативні установки лише помітно збіднюють смислову палітру трагедії та спрощують багатовимірність семантики Гамлета.

У контексті теорії традиційних сюжетів цей образ корелюється не з сюжетом-фабулою, а з сюжетом-ситуацією. За визначенням Л. Пінського, для таких

---

<sup>54</sup> Левин Ю.Д. Цит. вид. – С. 192.

вічних образів, як Гамлет, важливими є не фабульні мотиви, що переходять із твору в твір (як, приміром, у випадку з Прометеєм, Дон-Жуаном чи Фаустом), а власне ситуація. «Для «гамлетівської» ситуації, – пише науковець, – також не потрібне ані придворне середовище, ані помста за батька, ані інше повторення мотивів трагедії Шекспіра»<sup>55</sup>.

Прикметно, що й саме поняття «гамлетівська ситуація» різними інтерпретаторами тлумачиться по-різному. Одні вбачають у ній аналогію з Орестовою<sup>56</sup> (Г. Меррей, І. Анненський) чи Едиповою<sup>57</sup> (З. Фройд, Е. Джоунз) колізіями, акцентуючи увагу на ваганнях героя з помстою за смерть батька. Інші співвідносять її з ситуацією морально-етичного (О. Анікст) чи аксіологічного вибору, або ж із пороговим станом свідомості (В. Марінчак) та кризою ідентичності (Ю. Черняк). У жіночій поезії, зокрема в ліриці А. Ахматової, («Читая Гамлета»), М. Цветаєвої («Офелия – Гамлету», «Офелия – в защиту королевы», «Диалог Гамлета с совестью», «На назначенное свиданье...»), В. Шимборської («Решта»), Е. Андієвської («Плач по Офелії»), О. Забужко («Монолог Офелії», «Офелия і „мишоловка”», «Офелия – Гертруді») гамлетівська ситуація співвідноситься з кризою у любовних стосунках, її ймовірними причинами та трагічними наслідками.

З огляду на вищевикладене, образ Гамлета можна розглядати як гетеросимволічний конструкт, що формується на перетині декількох образів-символів:

---

<sup>55</sup> Пинский Л. Реализм эпохи Возрождения / Л. Пинский. – М. : Гос. изд-во художественной литературы, 1961. – С. 302.

<sup>56</sup> Орест – герой тетралогії Есхіла вагається з помстою своїй матері Клітемнестрі, яка вбила його батька Агамемнона.

<sup>57</sup> Едип – міфологічний персонаж, герой трагедії Софокла «Цар Едип», який убив батька та зійшов на шлюбне ложе з матір'ю. Згідно з теорією З. Фрейда, шекспірівський Гамлет, як і Едип, відчував підсвідомий сексуальний потяг до власної матері.

#### IV. Полемична трибуна

- трагічного героя, на якого покладено непосильну місію;
- посланця небес (minister of God)<sup>58</sup>, що покликаний відновити гармонію та виправити час;
- цапа-відбувайла, який приноситься в жертву заради очищення хворого суспільства від скверни<sup>59</sup>;
- рефлектуючого інтелектуала, що розмірковує про тлінність усього земного;
- філософа, який втілює тугу за трансцендентним;
- розчарованого у коханні чоловіка, що зневірився у жіночій природі.

Згідно з концепцією Ю. Лотмана, символ, виступаючи важливим механізмом пам'яті культури, здатний реалізуватися у своїй інваріантній сутності, повторюватися, трансформуватися під впливом контексту і трансформувати його<sup>60</sup>. Унікальність Гамлета полягає в тому, що семантичний простір образу одночасно і включає архетипні за своєю природою символи, і продукує нові символічні образи, здатні перетворюватися на ремінісценції в пам'яті культури наступних епох. Символи, які передували художньому задуму Шекспіра і були

---

<sup>58</sup> *Hankins J.E.* The Character of Hamlet and other essays / J. E. Hankins. – Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1941. – P. 74; *Johnson S.F.* The Regeneration of Hamlet / S. F. Johnson. // *Shakespeare Quarterly* III. – 1952. – P. 201; *Bowers F.* Hamlet as Minister and Scourge / F. Bowers. // *Publications of Modern Language Association of America.* – 1955. – LXX. – P. 740-749; *Ribner I.* Patterns in Shakespearian Tragedy / I. Ribner. – L. : Methuen, 1969. – P. 66-82.

<sup>59</sup> Представники міфокритичної школи Дж. Меррей та Дж. Голлоуей проводять паралелі між місією Гамлета та функцією цапа-відбувайла у стародавніх ритуальних дійствах. *Murray G.* Hamlet and Orestes. Annual Shakespeare Lecture for the British Academy, 1914. / G. Murray. – L. : Hamphrey Milford, 1919. – 27 p.; *Holloway J.* The Story of the Night: Studies in Shakespeare's major tragedies / J. Holloway. – L. : Routledge & K. Paul, 1961. – 187 p.

<sup>60</sup> *Лотман Ю.М.* Символ в системі культури / Ю. М. Лотман. // Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Таллин : «Александра», 1992. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – С. 192.



актуалізовані його поетичною уявою, розгортаються у певні колізії, вступають у взаємодію з іншими елементами художнього світу трагедії, втілюючись у художні образи.

Що стосується двох інших складових згадуваної концептуально-сислової тріади (текст і комунікативна ситуація його рецепції), то продуктивним бачиться подальший їхній розгляд з урахуванням лотманівської візії функціонального статусу тексту, що викладена у статті «Мозг – текст – культура – искусственный интеллект»<sup>61</sup>. З огляду на мету комунікативного акту вчений виокремлює дві групи ситуацій. У першому випадку текст виступає як «такий собі пасивний носій вкладеного в нього смислу, що виконує роль своєрідної упаковки, чия функція – донести без втрат і змін (будь-яка зміна є втрата) певний смисл, що існував, як передбачає абстракція, ще до тексту»<sup>62</sup>. У другій ситуації метою комунікативного акту постає продукування нової інформації, яке здійснюється під час руху тексту від свідомості, що передає, до свідомості, що сприймає. Текст тут «наділений семіотичною неоднорідністю, і внаслідок цього, здатністю генерувати нові повідомлення, ... він наділений пам'яттю, в якій може концентрувати свої попередні значення, і одночасно він проявляє спроможність створювати нові нетривіальні повідомлення, тобто виступати як "самозростаючий логос"»<sup>63</sup>.

Для того, щоб текст зміг реалізувати смислогенеруючі потенції, сприймаюча свідомість має бути здатною розпізнати його, розкодувати його семантику, тобто «має скластися семіотична ситуація, що передбачає

---

<sup>61</sup> Лотман Ю.М. Мозг – текст – культура – искусственный интеллект / Ю. М. Лотман / Лотман Ю.М. Избранные статьи в трех томах. – Таллин : «Александра», 1992. – Т. I. Статьи по семиотике и топологии культуры. – С. 25-33.

<sup>62</sup> Там само. – С. 27.

<sup>63</sup> Там само. – С. 27.

#### IV. Полемічна трибуна

вибуховий перехід від стану Природи до стану Культури»<sup>64</sup>. Коли навколо літературного твору складається така комунікативна ситуація, його текст стає джерелом дискурсивності.

Саме в процесі розгортання літературного дискурсу, біля витоків якого стоїть текст великої трагедії Шекспіра, в інтелектуально-духовному просторі тієї чи іншої культури формується певна модель гамлетизму. Безперечно, німецький гамлетизм початку ХІХ ст., основу якого складало усвідомлення спорідненості німецького національного характеру з гамлетівським (Ф. Шлегель, Л. Берне, Ф. Фрейліграт, Г. Гервінус, Г. Граббе, Л. Тік та ін.), суттєво відрізнявся від російського гамлетизму 1860–80-х років. Якщо німецькі романтики акцентували увагу на трагічності розриву між думкою і волею, то на російському ґрунті гамлетизм набуває відверто негативної семантики.

Апогеєм критичної рецепції гамлетизму як соціального явища в Росії можна вважати статтю талановитого критика М. Михайловського «Гамлетизированные поросята», де саркастично висміюються намагання безвольної і безініціативної посередності удавати з себе Гамлета, виправдовуючи тим самим власні лінощі, пасивність та бездіяльність. Автор, зокрема, пише: *«Гамлетик – тот же Гамлет, только поменьше ростом. Как и тот, большой Гамлет, он не соответствует складом ума, характера, вкусов тому практическому делу, которое по обстоятельствам считает своим кровным делом. У него тоже раздвоенная душа, из нее тоже рвутся горькие вопли самобичевания за слабость, неспособность к деятельности, недостаток энергии. Но по относительной малости своего роста он стремится под тень великорослого Гамлета, ищет и находит утешение в*

---

<sup>64</sup> Там само. – С. 28.

*своём с ним сходстве. Понятно, однако, что в такой копии уже не может быть цельной искренности покаяния оригинала. Гамлет страдал от сознания своей тряпичности безутешно. У гамлетика есть утешение, и утешение состоит в том, что был на свете датский принц с большим умом, тонкими чувствами, поэтической речью, который тоже болел неспособностью к делу и тоже ругательски себя за это ругал. Гамлет, вполне сознавая свое превосходство, в то же время искренно презирал себя за позор бездействия. Роясь в своей душе когтями могучего анализа, беря свои раны, он ловит и казнит себя на каждом шагу, искренно считает себя человеком более ничтожным, чем странствующий актер, который умеет зажечься исполняемой им ролью. Гамлетик же, узнавая черты своей физиономии в великом шекспировском зеркале, но не обладая страшными когтями анализа, роется в своей душе уже в двояком смысле или, вернее сказать, добывает в своей душе двоякого сорта вещи: с одной стороны, бездействие и неспособность к делу позорны; с другой, однако, стороны, так же бездействовал и так же неспособен к делу был Гамлет, поэтический, умный, интересный Гамлет; и было у него перо на шляпе, и ходил он в черной бархатной одежде...»<sup>65</sup>.*

Специфіка цієї чи іншої моделі гамлетизму детермінується характером кореляції смислових валентностей гетеросимволічного образу Принца Данського з тим соціокультурним контекстом, в якому відбувається сприйняття й інтерпретація трагедії та розгортання гамлетівського дискурсу. В процесі рецепції художнього феномену, зазначає В. Маринчак, «актуалізується в

---

<sup>65</sup> Михайловский Н.К. Гамлетизированные поросята. [Электронный ресурс] / Н. К. Михайловский. – Режим доступа : <http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9C/mihajlovskij-nikolaj-konstantinovich/gamletizirovannie-porosyata>

#### IV. Полемічна трибуна

першу чергу ціннісно значиме»<sup>66</sup>. В ціннісно-смісловому універсумі трагедії Шекспіра, як наголошує Ю. Черняк, наявний ряд аксіологічно-маркованих концептів: звихнутого часу, кризи ідентичності, Гамлетових вагань, розщепленої свідомості та невідворотності смерті<sup>67</sup>. Тож у тексті твору реципієнт свідомо чи несвідомо виокремлює передовсім ті концепти, що суголосні його власним смисложиттєвим пошукам, і співвідносить їх з викликами свого часу. При цьому в образі протагоніста його цікавлять насамперед ті символічні риси, які дозволяють йому впорядкувати власний онтологічний досвід. Смісловий резерв образу Гамлета є настільки потужним, що у нових культурних континуумах, взаємодіючи з семіотичним оточенням, цей образ може вступати у несподівані зв'язки, набувати нових характеристик і навіть продукувати власні проєкції в житті й мистецтві.

Вельми показовою в контексті вищенаведених теоретичних розмислів є історія українського гамлетизму, в якому знаходили відображення як ключові соціально-політичні, ідеологічні та естетичні конфлікти, так і особливості національної ментальності. Цілком слушним у цьому контексті є наступне спостереження Ю. Черняка: «Рецепція «Гамлета» в Україні супроводжується не лише спробами осягнути складну ідейно-сміслову поліфонію твору, але й настійним бажанням кожного нового покоління інтерпретаторів скористатися когнітивними резервами трагедії для осмислення власного буття. При цьому через гамлетівський дискурс культура-реципієнт означає важливі для неї екзистенційні проблеми,

---

<sup>66</sup> *Маринчак В.А.* Интенциональное исследование ценностной семантики в художественном тексте / В. А. Маринчак. – Харьков : Фолио, 2004. – С. 143.

<sup>67</sup> *Черняк Ю.І.* Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : дисертація на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «порівняльне літературознавство» / Ю. І. Черняк. – К., 2011. – С. 161.

метафорично кодуючи ті месиджі, які в її власній парадигмі мають незаперечну аксіологічну цінність і значущість»<sup>68</sup>.

Ще на ранньому етапі розгортання шекспірівського дискурсу в Україні сформувалися дві різноспрямовані тенденції сприйняття образу Гамлета і, відповідно, дві протилежні інтерпретації гамлетизму. Вже у перших українських перекладах трагедії<sup>69</sup> спостерігаються певні розбіжності у розумінні характеру героя. Приміром, у перекладі М. Старицького (1882), який з'явився всупереч обмеженням валуєвського циркуляру (1863) та Емського указу (1876), Гамлет не виглядає пасивним очікувачем. Орієнтований на сценічне втілення цей переклад самим фактом своєї появи кидав виклик імперській владі, яка забороняла україномовні постановки світової класики на українській сцені.

Симптоматично, що провладні сили всіляко намагалися дискредитувати творчу спробу М. Старицького. З цією метою, приміром, поширювалися анекдотичні чутки про те, що нібито в українському перекладі найвідоміший монолог Гамлета починається словами: «Бути чи не бути, ось де заковика», а одна з проімперських малоросійських газет надрукувала ганебний пасквіль під назвою «Гамлет у постолох»<sup>70</sup>. Насправді ж, М. Стариць-

---

<sup>68</sup> Черняк Ю.І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : автореф. дис. на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «порівняльне літературознавство» / Ю. І. Черняк. – К., 2011. – С. 17.

<sup>69</sup> Перша спроба перекласти «Гамлета» українською мовою була здійснена у 1865 році Павлином Свенціцьким, який опублікував першу дію трагедії. У 1872 році Ю. Федькович написав переспів Шекспірового твору гуцульською говіркою. Першими повноцінними українськими перекладами «Гамлета» стали тексти М. Старицького (1882) та П. Куліша (1899).

<sup>70</sup> Аналогічною, до речі, виявилася і рецензія на переклад М. Старицького у часописі «Одесский вестник», автор якої стверджував, що всю велич і глибину шекспірівських текстів засобами української мови відтворити не

#### IV. Полемічна трибуна

кий, на відміну від свого попередника Ю. Федьковича (який у 1872 р. переповів трагедію геніального англійця гуцульською говіркою), унікав будь-якого «одомашнення» першотвору. І запропонована ним версія початку славнозвісного монологу звучить так: «Жити чи не жити – ось що стало руба».

У перекладі П. Куліша (1899), де відчувається значний вплив російської рецепції гамлетизму, протагоніст Шекспірової трагедії постає людиною, яку обтяжує і гнітить власна місія: «Час вийшов із уторів, о проклята / Судьба, що я родивсь його наладить»<sup>71</sup>. У Кулішевій інтерпретації Гамлет – це знервований інтелігент, якому бракує енергії та рішучості для розв'язання тих завдань, що покладені на нього долею. Його вагання спричинені саме нестачею духовних сил, і це робить його близьким до тих гамлетизуючих героїв російської літератури 1880–1890-х років, які втілювали специфічний хворобливий стан психіки, позначений зневірою і апатією (чеховський Іванов, персонажі оповідань В. Гаршина).

Закладене перекладом П. Куліша сприйняття образу Гамлета згодом, в умовах посилення тоталітарних тенденцій у 20–30-ті роки ХХ ст. зазнало певної деформації. У поемі М. Бажана «Смерть Гамлета», приміром, герой постає як нерішуча роздвоєна особистість, занурена в безплідні розмисли:

Я знаю вас, Гамлете, снобе двуличності,  
Я знаю ваш звичний і змучений грим,

---

можливо. Дет. див.: *Шаповалова М.С.* Шекспір в українській літературі / М. С. Шаповалова. – Львів : Вища школа, 1976. – С. 84-85.

<sup>71</sup> Порівняймо з тогочасними російськими версіями перекладу цього дворянка.

У М. Вронченка (1828) він звучить так:

*Наш век расстроен; о несчастный жребий!  
Почто же я рожден его исправить?*

У А. Соколовського (1894) читаємо:

*Весь мир кругом расстроен, и ведь надо ж  
Беде случиться было, что меня  
Назначил рок бороться с злобой дня.*



#### IV. Полемічна трибуна

По-друге, здійснює низку смислових підмін. «Проблема екзистенційної відповідальності, – пише український дослідник, – підміняється прокомуністичною критикою інакодумання, конфлікт між внутрішньою свободою та зовнішньою несвободою інтерпретується як банальна лякливість, а Данське королівство, в якому «звелась гнилизна», перетворюється на таку собі «Ельсінорську землю», де вже більше немає місця «блідим гамлетикам», натомість є «лави, де кожен робочий, / Де кожен засмаглий в боях рудокоп / Навчить вас дивитись ворогу в очі, / Навчить вас застрелити ворога в лоб»<sup>75</sup>. По-третє, український радянський поет кардинально змінює закладену в тексті Шекспірової трагедії семантику концепту «звихнутого часу», оприявнюючи «ідеологічно заданий буттєвий модус протистояння «правильного» (свого, нового, спрямованого у світле майбутнє) і «хибного» (чужого, старого, пов'язаного з минулим або з сучасним буржуазним суспільством)»<sup>76</sup>.

Слід зауважити, що перетворення образу Гамлета на політично заангажовану емблему нерішучого «гнилого інтелігента», який не поспішає ставати «коліщатком та гвинтиком» нової політичної системи, призвело до цікавого ефекту. Попри те, що М. Бажан своєю поемою намагався сформулювати вкрай негативне ставлення до гамлетизму як уособленню рефлексивної налаштованості індивідуума, пейоратизований ним Гамлет парадоксальним чином зберіг аксіологічну сутність, притаманну протагоністу шекспірівської трагедії. І це зумовлювалося не стільки взаємодією символічної складової Гамлета як надтипу (рефлектуючий інтелектуал, що зволікає з дією) з

---

<sup>75</sup> Черняк Ю.І. Специфіка актуалізації ціннісної семантики «Гамлета» В. Шекспіра в українському шекспірівському дискурсі : дисертація на здобуття наукового ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.05 «порівняльне літературознавство» / Ю. І. Черняк. – К., 2011. – С. 168.

<sup>76</sup> Там само. – С. 170.



бажанівським текстом (поема «Смерть Гамлета»), скільки характером тієї комунікативної ситуації, в якій народжувався і сприймався твір Бажана.

Саме на початку 1930-х років сталінському режимові вдалося остаточно перетворити літературу на поле ідеологічної боротьби з притаманними їй стратегіями маніпулювання масовою свідомістю. До реалізації таких стратегій активно залучалися діячі культури, зокрема й письменники – «інженери людських душ». Кожна творча особистість була поставлена перед складним морально-етичним вибором (у Бажана читаємо: «між новим і старим – не лягли мости. / На два стани розпався вік»). Цей вибір для багатьох супроводжувався болісними ваганнями і нерідко закінчувався еміграцією (В. Барка. Т. Осьмачка), екзистенційною катастрофою (М. Рильський, В. Сосюра) чи навіть фізичним знищенням («розстріляне відродження»). «Вписування» митця у соцреалістичний іконостас іноді, як, приміром, у випадку з П. Тичиною, що зробився однією з центральних його постатей, призводило до «корозії таланту»<sup>77</sup>, до втрати духовної цілісності, а зрештою, і до естетичної деградації. Для Тичини це стало, по суті, своєрідною передчасною поетичною загибеллю<sup>78</sup>, адже, як сказав про нього Василь Барка – сучасник і колега по письменницькому цеху, – в подібних ситуаціях «живцем руйнується творча сфера генія»<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> Це метафоричне визначення належить Михайлині Коцюбинській. Цит. за: Хархун В.П. Соцреалістичний канон в українській літературі: генеза, розвиток, модифікації: монографія / В.П. Хархун. – Ніжин: ТОВ «Гідромакс», 2009. – С. 56.

<sup>78</sup> Цікаво, що згодом В. Стус, аналізуючи збірку П. Тичини «В космічному оркестрі» та виявляючи ті духовно-естетичні метаморфози, що відбулися з автором, назве його «пігмеєм», «мертвим співцем». Див.: Стус В. Феномен доби (Сходження на голгофу слави) / Василь Стус. – К.: Товариство «Знання» України: Знання, 1993. – С. 45.

<sup>79</sup> Барка В. Хліборобський Орфей, або Клярнетизм / Василь Барка. – Мюнхен; Нью-Йорк, 1961. – С. 17.

#### IV. Полемічна трибуна

Певну рятівну функцію в контексті такого трагічного вибору спроможна була виконувати саме рефлексивна налаштованість творчого індивідуума, яка надавала йому шанс зберегти самототожність, не перетворитися на «людину маси». Тож гамлетизм в умовах посилення тоталітарних тенденцій в радянському суспільстві став однією з форм духовного спротиву. Показовим у цьому плані є вірш-відповідь М. Бажанові, написаний невдовзі після поеми «Смерть Гамлета» Євгеном Плужником:

Ходить... Все ходить... Забувшись. Забутий.

Рипить під ногами настіл жорстви...

Принце. Вам нудно! Вагаєтесь ви, –  
Буть чи не бути?

...Господи – Боже! Которий вік?

Принце, повірте мені, – забагато!

Кажуть, ви стали фашистом ... (sic!)  
(Бажан, сторінка така-то).

Принце, візьміть себе в руки! Ну!

Швидше продовжте монолог забутий!

...Господи – Боже! Ніяк не збагну, –  
Бути чи не бути?<sup>80</sup>

Автор не випадково вживає слова, пов'язані з концептом пам'яті («Забувшись. Забутий», «монолог забутий»), нагадуючи у такий спосіб про генетичну спорідненість сучасних гамлетів з шекспірівським героєм, високий моральний статус якого, вочевидь, не ставиться ним під сумнів. Нервовий ритм, створюваний за рахунок коротких речень, повторів і вигуків, підкреслена медитативність поетичного наративу, експлікація інтертекстуальних зв'язків як з трагедією Шекспіра, так і з поемою М. Бажана, а також очевидні алюзії на драматизм сучасної авторові дійсності («Рипить під ногами настіл жорстви...», «Принце, візьміть себе в руки! Ну!») – усе

<sup>80</sup> Плужник Є. Ходить... Все ходить... Забувшись. Забутий / Є. Плужник // Плужник Є. Поезії. – К. : Радянський письменник, 1988. – С. 316.

це робить вірш Є. Плужника розгорнутою метафорою тогочасного українського гамлетизму.

Отже, проголошена Бажаном смерть Гамлета («Вмирай, чорний Гамлете, принце лякливості, / Щоб в боях народивсь чоловік!») маніфестує не тільки відмову від рефлексії, але і втрату антропоспроможності – здатності людини зберігати власну ідентичність, протистояти спокусі розчинення у натовпі («омасовлення»). В такому онтологічному контексті гамлетизм постає усвідомленою альтернативою для тих, хто не готовий за вказівкою влади, не вагаючись, «застрелити ворога в лоб». Тобто для тих, хто за стилем мислення, за своєю внутрішньою природою є антиподом “*homo totalitaricus*” – «нового гуманіста», створюваного ідеологією партії більшовиків. .

Показово, що у програмному вірші «декларація обов’язків поета і громадянина», який відкриває збірку Максима Рильського «Знак терезів» (1932), соціальне служіння проголошується не лише пріоритетною, а ледь не єдиною функцією-місією митця. За спостереженням В. Хархун, «У «Декларації...» немає рефлексій, тільки готові рішення. «Рима дешева? Дарма!» – естетичне втрачає ціннісні орієнтири. Ув’язнена естетика, зрозуміло, передбачає упокорення й самого поета, який уже не має прав, а лише обов’язки, зафіксовані у формі параграфів»<sup>81</sup>.

Гамлетизм як модус буття радянського поета в умовах жорстоких екзистенційних випробувань суттєво відрізняється від усіх попередніх моделей гамлетизму. Це налаштованість на пошуки шляхів протистояння злу і усвідомлена жертвовність, це настійливе прагнення зберегти право на свободу слова і думки, на самотність, це небажання розчинятися у натовпі та перетворюватися на слугу й співця режиму. Тож не випадково, що у вірші-

---

<sup>81</sup> Хархун В.П. Цит. вид. – С. 179.

#### IV. Полемічна трибуна

відповіді М. Бажану, який було написано Леонідом Первомайським вже після хрущовської відлиги (1966 р.), гамлетизм асоціюється з дієвістю і шляхетністю духу:

Не боячись ні шпаги, ні отрути,  
Весь вірність, саможертва й чесний чин,  
На власний запит: бути чи не бути?  
Загибеллю відповідає він<sup>82</sup>.

Слід зазначити, що українська версія гамлетизму у вельми цікавому ракурсі була представлена і в житті та творчості таких яскравих особистостей, як Лесь Курбас і Йосип Гірняк, Сава Голованівський і Дмитро Павличко, Зіновій Красівський і Василь Стус та ін<sup>83</sup>. Тож на часі, як бачиться, проведення системного і комплексного дослідження специфіки гамлетизму як стилю мислення, що став стилем життя цілого покоління українських митців в умовах драматичного переплетення тоталітарних, пост-геноцидних та постколоніальних тенденцій розвитку суспільства.

---

<sup>82</sup> *Первомайський Л.* Гамлет // Твори : в 7 т. / Л.С. Первомайський / [упоряд. С. Пархомовського; передм. А. Новиченка]. – К. : Дніпро, 1985. – Т. 1. : Поезії. – С. 289.

<sup>83</sup> Про специфіку гамлетівських алюзій і ремінісценцій в українській радянській поезії див.: *Makaryk I.R.* Periphery Against Centre: Hamlet in Early Soviet Ukrainian Poetry / Irena R. Makaryk // *Living Record. Essays of Memory Constantine Bida* / edited by Irena R. Makaryk. – Ottawa : University of Ottawa Press, 1991. – P. 281-293; *Torkut N., Cherniak Y.* Ukrainian Hamlet and «hamletizing» Ukraine: «Will you play upon this pipe?» / Nataliya Torkut, Yurii Cherniak // *Ренесансні студії* / гол. ред. Торкут Н. М. – Запоріжжя : КПУ, 2014. – Вип. 22. – С. 98-115.

УДК: 821.111:82-2

**Михед Тетяна**  
(Київ)

**Топос “liberty / freedom” як семантичний  
оптимізатор художнього простору  
«Бурі» Вільяма Шекспіра**

*Об'єктом аналізу в статті є п'єса В. Шекспіра «Буря», що розглядається крізь призму функціонування засадничого для реалізації концептуального комплексу твору топосу свободи, уформованого за допомогою полісемантичних іменників liberty / freedom. У роботі йдеться про етимологію цих синонімічно близьких понять, збіги й відмінності у їхній семантиці, а також модуси функціонування в художньому просторі «Бурі». При аналізі топосу свободи концептуально значущими, такими, що присутньо доповнюють і поточнюють традиційний для шекспірознавства домінуючий дискурс влади, представлені опозиція воля – неволя, ймовірні моделі їхнього побутування та інсценізація варіантів «ув'язнення», до яких вдається Просперо. Просторово вони структуровані за принципом паноптикону І. Бенґама: ув'язнені перебувають під постійним наглядом і контролем невидимих Просперо / Арієля чи у стані контрольованого сну як форми неволі. Низка мікросцен поневолення, варіативно-різноманітних і водночас повторюваних, потрактовується як засіб своєрідної «каталогізації» знакових для драматургії Шекспіра сюжетів, що зазнають переосмислення в контексті топосу свободи як форми художньої рефлексії над ренесансним концептом homo faber.*

*П'єса Шекспіра «Буря» розуміється як автотелічний текст, котрий, відгукуючись на виклики нового часу, кожного разу автономно продукує нові смисли в кожному новому історико-культурному контексті.*

**Ключові слова:** Шекспір, п'єса «Буря», топос свободи, паноптикон, каталогізація, автотелічний текст.

#### IV. Полемічна трибуна

Тема свободи, як і будь-яка інша з багатьох, що визначили ледь не безмежну амбівалентність рецепції концептуального потенціалу п'єси Шекспіра «Буря», віддавна перебуває в полі уваги дослідницького загалу. Пояснення постійного повернення шекспірознавців до цієї проблеми варто шукати у сукупності різнорівневих факторів, які навряд чи можна належно ієрархізувати. В першу чергу, що зрозуміло, це зумовлено самим феноменом Шекспірової творчості. Як на мене, його найприсутніше пояснення належить Р.В. Емерсону, який шукав тих причин потенційної звабності творчості Шекспіра, що дозволили її ефективну інтеграцію в американську (і, сьогодні це очевидно, в світову) культуру. За Емерсоном, загадка криється в Шекспіровій геніальній спроможності створювати нове зі старого матеріалу: успадкувавши й засвоївши потужну культурну традицію Старого Світу, драматург інфікував її новими, неповторно-унікальними модуляціями та обертонами, що резонували водночас і в ехокамері «старої» моделі, і, вивільняючись (цитуючи головнього героя «Бурі» Просперо, «*set me free*»), візуально-фонічно окреслювали обриси нової, втіленої в хисткому мареві жаданого Brave New World<sup>1</sup>. Палімпсестова матриця творчості Шекспіра виявляє себе в автотелічності витвореного тексту, що в кожному новому соціокультурному контексті автономно продукує нові актуальні смисли, демонструючи потенційну спроможність відповісти на виклики й запити нового часу і, що найважливіше, уповні вдовольнити їх. У цьому, зокрема, переконує неймовірна кількість сучасних театральних та кіно-версій «Бурі», що, так чи інакше, акцентують Шекспірове потрактування свободи: починаючи з вистав у в'язницях, надзвичайний емоційний вплив яких дося-

---

<sup>1</sup> Див.: *Vaughan V.M., Vaughan A.T. Shakespeare in American Life / Virginia Mason Vaughan & Alden T. Vaughan. – Washington, D.C. : Folger Shakespeare Library, 2007. – P. 30.*

гається ідентичнісним ототожненням в'язнів-виконавців з персонажами<sup>2</sup>, і закінчуючи реконструкціями / реконтекстуалізаціями, спрямованими на утвердження прав різних етносів та меншин<sup>3</sup>. З іншого боку, цим же зумовлена й популярність Шекспірового тексту як такого в апологетів будь-яких (власне усіх) новітніх соціо-гуманітарних методологій і практик – від нового історизму до антропологічних, гендерних, феміністичних, зосібна постколоніальних<sup>4</sup> та еко-студій та ін. Кожна нова дослідницька оптика апробує себе й прагне довести свою валідність, вишукуючи оригінальні ракурси інтерпретації та перепрочитання Шекспіра. А другий, не менш значимий і потужний фактор, що виокремлює саме «Бурю» як об'єкт самодостатнього інтересу, це художньо відрефлексований у її тексті феномен свободи – та філософська категорія, над універсальною сутністю якої віддавна розмислюють гуманітарії, і та природна потреба, відсутність якої чуттєво сприймає і переживає людність. Свобода, на загальне кажучи, потребує своєї реалізації в змагальності з волею інших людей, спільнот чи соціальних інституцій, в утвердженні права рівності у виборі своїх вчинків, що можливо за відсутності обмежень, змоги діяти з власної волі, не перебуваючи під дозовано-контрольованим наглядом чи у рабстві – як різновиді абсолютизованого нагляду. У потрактуванні проблеми свободи, принагідно «Бурі», дослідники зде-

---

<sup>2</sup> Див. наприклад, документальний фільм “Shakespeare Behind Bar” (Philomath Films, 2005).

<sup>3</sup> Див. зокрема: *Cartelli Th. Prospero in Africa: The Tempest as Colonialist Text and Pretext / Thomas Cartelli // Shakespeare Reproduced: The Text in History and Ideology*, ed. Jean E. Howard and Marion F. O'Connor. – New York & London: Methuen, 1987. – P. 95-115.

<sup>4</sup> Детальний огляд науково-критичної літератури, присвяченої «Бурі», див. <sup>^</sup> *Skura A.M. Discourse and the Individual: The Case of Colonialism in The Tempest / Ann Meredith Skura // Shakespeare Quarterly*. – 1990. – V. 41. – P. 1-28.

#### IV. Полемічна трибуна

більшого акцентують увагу на авторитарності Просперо, аналізуючи різноманітні ракурси оприявнення владного дискурсу<sup>5</sup>.

Віддаючи належне зробленому і приймаючи більшість виказаних думок, ми ставимо за мету з'ясувати індивідуальне розуміння й шляхи досягнення свободи персонажами п'єси Шекспіра крізь форми побутування дихотомічного топосу *liberty/freedom* у художньому просторі «Бурі», його роль семантичного оптимізатора різнорівневих складових тексту як вирішального чинника, що забезпечив цілісність задуму твору та його реалізації.

Почну з останнього, позаяк цілісність «Бурі» і сьогодні бачиться доволі сумнівною – занадто строка-тими й різнорідними (навіть за стилістикою) виглядають фрагменти п'єси, що їх, як і персонажів, котрі з волі Просперо опинилися на острові, владно зібрав Шекспір у єдиний художній простір, використавши його для «каталогізації» значимих для нього сюжетів. Викажу припущення, що Шекспір у цій (підсумковій?) метадрамі переосмислює ледь не всі ключові мотиви своєї творчості – влади та її узурпації, божевілля й кохання, скоєних потаємних злочинів і змови і т. ін., власне Просперо матеріалізує у серії міні-сценок потаєні інтенції драматурга як *homo faber*. І Шекспір, і його герой ревізують / переформатовують своє минуле – творця, владаря, мислителя, всемогутнього мага чи пересічної слабкої людини, наративізуючи / драматизуючи його під кутом зору однієї авторитарної особистості. Дискурс свободи, що дискретно маркує художній простір «Бурі», спершу окреслюється як редуковано опозиційний до владного (Просперо – Аріель), з появою Калібана набуває

---

<sup>5</sup> *Leininger L.J. Cracking the Code of The Tempest / Lorie Jerrel Leininger // Shakespeare : Contemporary Critical Approaches, ed. Harry Garvin. – Lewisburg, Pa. : Bucknell UP, 1980. – P. 121-131.*



статусу агоністичного, з включенням у дію інших персонажів стає рівноцінним (Міранда – Фердінанд, король – вельможі) і, зрештою, переможно домінантним – свободу, так чи інакше, отримують усі, про неї благає Просперо, звертаючись до глядачів в останньому рядку Епілогу: «*set me free*». Топос «свобода» у п'єсі Шекспіра маркується, з одного боку, за принципом нагромадження драматичних мікро-ситуацій «не-свободи», з іншого, на лексичному рівні, через постійний узус лексем «*liberty / freedom*» та їхніх похідних, що функціонує як семантичний оптимізатор різнорідних ситуативних елементів п'єси, забезпечуючи цілокупність твору.

Каталізатором, що ініціює процес розгортання топосу «*liberty / freedom*» у Шекспіровій «Бурі», стають слова Арієля: «*My liberty*<sup>6</sup> / Хочу волі<sup>7</sup>», якими він декларує своє заповітне бажання. Це його відповідь не на недбалозверхньо кинуте «українським» Просперо питання: «Чого від мене хочеш?»<sup>8</sup>, але, судячи з формулювання автентичною мовою – «*What is't thou canst demand?*», це радше настійливо повторювана духом повітря вимога. Дієслово «*to demand*» відпочатково утримує значення права на цю вимогу і органічну потребу в тому, що вимагається. Семантично виразним є й ужитий Шекспіром іменник, що має примітний смисловий відтінок саме у контексті англійського мовного узусу. Так, іменник *liberty* етимологічно пов'язаний зі старофранцузьким *liberté*, що, своєю чергою, походить від латинського *libertatem* (номінатив

---

<sup>6</sup> *Shakespeare W. The Tempest / Ed. by David Lindley. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. – I.2.246.* Подальші поклики на це видання в тексті – дія, сцена, строфа.

<sup>7</sup> *Шекспір В. Буря / Переклав Микола Бажан. // Шекспір В. Твори в шести томах. – К. : Дніпро, 1986. – Том 6. – С. 366-437.* При перекладі певні присутні значення топосу «*liberty / freedom*» зазнали неунікних семантичних деформацій і зсувів, що вплинуло на редукцію його смислу в українській репрезентації.

<sup>8</sup> Там само. – С. 378.

#### IV. Полемічна трибуна

*libertas*, а також власне ім'я давньоримської богині Свободи), яке ґрунтувалося на означенні *liber*, тобто тієї засадничої ознаки, що у Стародавньому Римі виокремлювала клас вільних людей. До категорії *libere nati* (*ingenui*) належали вільні від народження, свобода була їхнім природним правом і суспільним станом – на противагу лібертінам (*liberti*), які отримували свободу внаслідок тієї чи іншої форми «відпущення на волю». Лексема *liberty*, активно вживана в англійській мові з кінця XIV ст., як семантичне ядро концепту *liberty* і сьогодні продукує широке поле конотативних смислів – від «свободи як громадянського права, відсутності будь-яких обмежень і заборон» до «можливості діяти на власний розсуд, не зважаючи на правила та моральні принципи»<sup>9</sup>, що є далеким відлунням пошанування давньоримських богів Лібера й Лібери (принагідно згадаймо англійських та французьких ліберте(і)нів XVIII–XIX ст.). Якщо зазирнути в словники синонімів англійської мови, то вони пропонують у якості ледь не абсолютних синонімічних відповідників до лексеми *liberty* поняття *freedom*, *emancipation*, *independence*. Позаяк останні два відсутні в лексичному полі «Бурі», обмежимося зіставленням *liberty* / *freedom*.

Лексема *freedom* пов'язана зі староанглійським етимомом *freodom*, в якому визначальною, у фреймі набуття свободи, відсутності обмежень і контролю, є категорія «самоконтролю, самовладарювання, можливості формувати власні правила й закони»<sup>10</sup>, що програмує емоційно-афективний узус та рецепцію концепту *freedom*. Таким чином, з владної вимоги Аріеля до Просперо (жертви / чарівника / наглядача / визволителя / узурпатора) про повернення йому безмежної волі / *liberty*, що є

<sup>9</sup> Liberty // Thorndike-Barnhart High School Dictionary. Fifth Edition. Scott, Foresman and Company. – 1968. – P. 563.

<sup>10</sup> Freedom // Ibid. – P. 394.

органічною потребою буття духа повітря, починається експлікація подієвого дискурсу «Бурі», і закінчується благанням Просперо про милосердя й звільнення / *set me free (freedom)*, тобто надання змоги бути вільним у власних думках, вчинках та діях, з яким він звертається до уявного Іншого / глядача. Тобто, виходячи з їхнього позиціонування в тексті, можна говорити про інтенційний характер авторського маркування фрейму «свобода» засобами цілеспрямованої гри смислами синонімічно близьких і заразом акцентовано відмінних у конотаційних відтінках лексем *liberty* та *freedom*.

Тож, до вже зазначених вербальних маркерів свободи додаю наступні. Три дії п'єси закінчуються згадкою про свободу. Так, наприкінці першої дії про волю / неволю розмислює Фердінанд (“...*all corners else o' the earth / Let liberty make use of...*”, I.2), а Просперо обіцяє звільнення Арієлю (“*Thou shalt be free*”, I.2). Друга дія завершується маніфестацією звільнення Калібана, який сам обирає собі господаря, вигукуючи: «...Гей! Гей, свобода!»<sup>11</sup> (“*Freedom, high-day!*”, 2.2.184-187). Дію 4 підсумовує Просперо, вкотре обіцяючи Арієлю свободу після виконання чергового завдання: «...тоді повітрям волі / Дихнеш і ти...»<sup>12</sup> (“...*thou / Shalt have the air at freedom...*”, 4.1). Про волю йдеться і в третій дії: Фердінанд говорить про щастя бути рабом, якщо це заради Міранди (“...*as bondage e'er of freedom...*”, 3.1.89). Знову ж таки звернемо увагу на показовий епізод. Для Калібана воля – це вибір пана (Стефано) на власний розсуд і можливість не працювати на Просперо, зокрема тягати дрова, про що він говорить в кінці другої дії. Своєю чергою, третя дія починається з появи Фердінанда, який несе колоду до печери Просперо. В обох випадках фізична праця розумілася як застосована магом форма насильства, яку

<sup>11</sup> Шекспір В. Буря... – С. 404.

<sup>12</sup> Там само. – С. 426.

#### IV. Полемічна трибуна

полонений коханням Фердинанд, з власної волі, перетворює на служіння дамі. Так у топосі «свободи» поступово увиразнюються два його можливих модуси реалізації – свобода фізична як свобода тіла і свобода духовна як свобода думки.

Їхнім ідеальним і довершеним синтезом має слугувати образ Просперо як людини буцімто абсолютно вільної, принаймні в межах острову, воля якого домінує над природою і людністю. Бажання повернути підступно узурповану братом владу, тобто ту свободу (*freedom*), котру він мав як законний герцог Міланський, парадоксально супроводжується посиленням влади Просперо – він послідовно відбирає свободу (в обох її формах) у всіх, хто опинився на острові.

Першим об'єктом його експерименту з «духовного поневолення» стає дочка, якій він авторитарно нав'язує власну версію минулого. Про це свідчить розмова з Мірандою, спогадам якої Просперо не йме віри: «...Та як могла ти їх запам'ятати?»<sup>13</sup> Закладаючи в її свідомість бажаний варіант історії, Просперо закріплює його маркерами уваги, вимагаючи її цілковитого послуху: «Ти слухаєш?», «Уважно слухай, щоб запам'ятать!», «Ти слухаєш мене?»<sup>14</sup> Наслідком цієї ретельно вилаштуваної оповіді й тієї дозованої інформації, яку Просперо адресує Міранді, є, по-перше, вербалізація його версії минулого як виправдання нинішніх насильницьких дій і, по-друге, акцентована інтимізація стосунків має викликати в дочки почуття любові як запоруки добровільної «духовної неволі»: «Ти, мов ангел, / Мене порятувала. ...Ти мій розпач / Розвіяла». Зауважу, що Просперо водночас говорить Міранді про виявлену нею, трирічною, мужність на противагу його слабкості й зневірі: «Ти всміхалась, / Бо небеса дали тобі відвагу, / А я тим часом

<sup>13</sup> Там само. – С. 372.

<sup>14</sup> Там само. – С. 373.

лив у море сльози / І нарікав на долю»<sup>15</sup>. Так, маніпулюючи любов'ю й турботою, Просперо намагається створити ті невидимі пута, які утримають Міранду в полі його влади. Він уже має успішний досвід такого різновиду поневолення, про що свідчить наступна за епізодом з Мірандою сцена з Аріелем. Причому, знову ж таки, Просперо вдається до апробованого засобу – наративізації минулого з необхідної для його мети перспективи. Через те він детально переповідає про ув'язнення Аріеля, всупереч твердженню останнього, що він нічого не забув: «Тобі я мушу / Щомісяця нагадувать про те, що скоїла з тобою Сікоракса...»<sup>16</sup> Аріель – помічник, служник, власне та єдина магічна сила, що підвладна Просперо, і котрий найміцніше прив'язаний до нього, як Міранда, почуттям вдячності і так само, як Міранда, потребує його любові: «Пане, любий я для вас?»<sup>17</sup> (мова оригіналу виразно передає це жадання і непевність Аріеля: “*Do you love me, master? No?*”, 4.1.48). Тож стан абсолютної неволі, в якому на початку дії перебуває Аріель, про що свідчать його діалоги з Просперо, в яких йому дозволені лишень короткі репліки, поступово прибирає форми добровільного служіння. Більше того, саме Аріель, за зізнанням Просперо, сприяє тому, що він стає «добріший», під його впливом наказує: «Звільни їх, Аріелю! / Я чари з них зніму, верну їм розум, – / Хай стануть знов вони самі собою!»<sup>18</sup> Тобто Просперо цілком свідомий обраної ним форми покарання для короля Неаполітанського та його вельмож – це відсутність можливості діяти раціонально й вільно. Цього принизливого поневолення unikнув тільки «старий чесний радник» Гонзало, вдячність до якого і стримала

---

<sup>15</sup> Там само. – С. 375.

<sup>16</sup> Там само. – С. 379.

<sup>17</sup> Там само. – С. 418.

<sup>18</sup> Там само. – С. 427.

#### IV. Полемічна трибуна

Просперо. Власне, він теж не чужий «поневоленню вдячністю», тому, свідомий сили цього почуття, ефективно маніпулює ним заради своєї мети.

Інакша ситуація з Калібаном, який пройшов шлях від приязні («Тоді вас полюбив я...»<sup>19</sup>) до ненависті («Бодай / Чума червона вас обох вхопила, / Та й мову вашу з вами!»<sup>20</sup>). У Просперо немає рівноцінних аргументів, які б заперечили правду Калібана: «Цей острів – мій, його мені лишила / Моя матуся Сікоракса. Ви / Його підступно в мене відібрали».<sup>21</sup> Тож Просперо, потребує виправдання власних дій, вдається до дієвої форми вербального насилля і створює гіперболізовано-відразливий образ Калібана: згадує про гіпотетичне насильство щодо Міранди, вживає низьку лексику («виродку безтямний, гидка потворо»<sup>22</sup>, «дикун», «мов дикий звір», «натура підла»<sup>23</sup> і т. п.), звинувачує в брехні й загрожує фізичними муками: «Брехливий рабе, / На тебе діє лиш батіг...»<sup>24</sup> Просперо потрактовує і події, і людську сутність (Міранда включає Калібана до числа людей) свавільно, на свій власний розсуд, тобто, як видається, саме він утілює ту абсолютну безмежну свободу людини, що вабила гуманістів Ренесансу можливістю активно впливати на світ, зрештою, примусити живу природу служити собі (випадок Просперо – Аріель). Про це, до слова, й утопічні візії Гонзало, неможливість здійснення яких зумовлена відсутністю свободи у природі. Шекспір ледь не до Епілогу підтримує ілюзію абсолютного всевладдя й могутності Просперо – він маніпулює стихіями, почуттями, долями, часом і прос-

---

<sup>19</sup> Там само. – С. 381.

<sup>20</sup> Там само. – С. 382.

<sup>21</sup> Там само. – С. 381.

<sup>22</sup> Там само.

<sup>23</sup> Там само. – С. 382.

<sup>24</sup> Там само. – С. 381.

тором. Це право забезпечене його долученістю до гнозису, того книжного знання, що наснажує його магію. «Книги Просперо» – Каліббан був єдиним, хто сягнув таємниці джерела влади й неволі. Попередньо висновуючи, можна сказати, що суспільні й приватні історії Просперо викладає у лінійній перспективі, що дає йому змогу підпорядкувати минуле, керувати ним і у такий спосіб впливати на майбутнє.

Владного дискурсу, на рівні лексики та нездійснених, хоч і обіцяних погроз, для Просперо виявилось замало, щоб досягти мети («...вони покаялись... і більш на них не буду / Лютитися»<sup>25</sup>). Він потребує візуального утілення несвободи і, уповні користаючись силою магічного знання, знову ж таки горизонталізує простір, у цьому випадку фізичний. За допомоги Арієля він вилаштовує низку відверто театралізованих сцен, що, як зазначалося, по-перше, певним чином покликаються на творчість Шекспіра, і, по-друге, об'єднані однією сюжетною моделлю. Кожна з таких мікросцен поневолення варіює ситуацію «ув'язнення», максимально насичуючи візуальний простір відчуттям фізичної й духовної несвободи. Прикметно, що картографію острівної неволі, яка досягається тотальним, неослабним контролем, драматург пророчо змодельював за принципом «паноптикону» І. Бентама: члени кожної виразно ізольованої групи (Алонзо – Себастьян – Антоніо – Гонзало; Трінкуло – Стефано – Каліббан; Міранда – Фердінанд) перебувають під постійним наглядом невидимих Просперо / Арієля, або у стані сну (Міранда; матроси корабля) – як однієї з форм контролю. Зауважу, що Шекспір, виходячи з декларованих Просперо інтенцій, геніально передчув і мету Бентамового «прозорого» для пильного нагляду покарання. За словами Б. Рассела, І. Бентам мріяв про

---

<sup>25</sup> Там само. – С. 427.

#### IV. Полемічна трибуна

створення такої «соціальної системи, котра б автоматично робила людей добродішними», чого прагне й доволі незначною мірою досягає Просперо, використавши прийом «поневолення».

Отже, опинившись у замкненому і авторитарно контрольованому локусі, загрузнувши в ньому фізично (Трінкуло – Стефано – Калібан) чи ментально (Алонзо – Себастьян – Антоніо), ув'язнені мають «працювати», аби повернути собі свободу. Дуже звабливо, чого нині здебільшого тримаються дослідники, потрактовувати фізичну свободу, відібрану Просперо у всіх без винятку мешканців зачарованого острова, крізь постколоніальну призму або у парадигмі взаємин «пан – служник – раб» (як можливий варіант «наставник / master – учень»). У такому разі свобода, як універсалія, неминуче звужується до її «негативного», заперечливого модусу – свобода / *freedom* від фізичного та морального гноблення, експлуатації та приниження як способу демонстрації авторитарної влади. Наявність цих негативних факторів виключає можливість вільного вибору, зовнішнє домінування й насильство змушують поневоленого діяти всупереч власним цілям і бажанням. Показовий у цьому сенсі той «об'єм свободи», який Просперо визначив ув'язненим – у кожного він свій. На перший погляд видається, що найменший «об'єм» у Калібана, фізичний простір і свободу дій якого цілковито експропріював Просперо. Та не зміг поневолити його думку, як і свободу думок, і навіть учинків Міранди. Калібан не лише самовільно обирає собі владаря, а й мові, якої навчив його Просперо, свавільно знаходить інше застосування.

Маємо підстави говорити, що у підсумку «театральний проект» Просперо обернувся на подвійний злочин: по-перше, він створив умови для втілення злочинних намірів Антоніо, Калібана, Стефано, Трінкуло і, по-друге, злочинно зазіхнув на свободу як природний стан людини.



Не випадково у фіналі він усім повертає свободу, відновлюючи, відповідно до параметрів міфологічної світобудови, відпочаткову гармонію буття. Втім, сам Просперо залишається бранцем витвореної і позірно приступної йому ситуації. Позаяк єдине, що він не зумів контролювати, це він сам, його власні почуття.

У такому контексті особливого сенсу прибирають його слова про Калібана, його визнання, котре й нині є предметом дискусій шекспірознавців: “*This thing of darkness I...*”. Останнє слово, яким закінчується рядок, буквально урівнює / ототожнює Просперо з Калібаном. Завершення речення – “*Acknowledge mine*” (5.1.275-276) – транспонує Калібана зі стану Іншого в стан свідомості Просперо, як маркер тієї частини його психе, що, невизнана, свідчить про неможливість абсолютної свободи індивіда<sup>26</sup>. Зауважу, що крім звичного прочитання епоніму Калібан як анаграми «канібала» (як же без Монтеня?), в корені цього аморфного імені (як і загалом пластичного образу) ховається латинський термін “*caligo*”, одне з буквальних значень якого – темрява / *darkness*, а у переносному сенсі – це моральна й інтелектуальна неспроможність, що посутньо розширює семантичне поле всього твору, продуковане, підкреслю, лише одним власним іменем. До всього, якщо згадати прикінцеву поведінку Калібана, Себастьяна й Антонію, Стефано й Трінкуло, то влаштований Просперо «паноптикон» видається не таким уже й успішним. Особиста трагедія Просперо, а з ним і загальнолюдська, в тому, що, зрозумівши межі своєї влади, він нехить осягнув обмеженість власної свободи: “*As you from crimes would pardoned be / Let your indulgence set me free*”. То чим же для Просперо, ренесансного всевладного деміурга, обернеться його свобода? Від чого він звільниться? Ймовірно,

---

<sup>26</sup> Girard R. A Theatre of Envy: William Shakespeare / Rene Girard. – South Bend, IN : St. Augustine’s Press, 1991. – P. 345-348.

#### **IV. Полемічна трибуна**

від обов'язку вирішувати ті нерозв'язні проблеми, які ставали все виразнішими з наближенням реальності нового часу, викликаючи відчуття неминучої катастрофи: кожна театралізована мікросцена, за всієї їхньої варіативності, ситуативно відтворює модель фрустрації, що повторюється з новими персонажами (*libere pati*), які ведуть настійливу боротьбу за свободу (*freedom*), власне те, що отримати від когось неможливо.

## **V. Перекладацькі та інтермедіальні проекції ренесансних творів**

УДК: 801.675.1

*Тарасенко Кирило  
(Запоріжжя)*

### **Білінгвальна інтерпретація шекспірівських сонетів у версії Георгія Пилипенка**

*У запропонованій науковій розвідці представлено порівняльний аналіз 110-го, 66-го і 91-го сонетів В. Шекспіра та їхніх перекладів українською і російською мовами, виконаних Г. Пилипенком. Показано, що обрана українським перекладачем стратегія білінгвальної інтерпретації дозволяє краще відтворити поетичну енергетику шекспірівських сонетів, глибше зрозуміти багатогранність їхніх смислів та повніше передати красу естетичної аури. Перекладач надає перевагу описовому перекладу, модуляції, цілісному перетворенню висловлювання, транспозиції, додаванню, намагаючись зберігати структуру оригіналу як у граматичному, так і в лексичному плані.*

**Ключові слова:** *Г. Пилипенко, білінгвальний переклад, перекладознавча компаративістика, сонет.*

Ім'я Вільяма Шекспіра протягом довгого часу функціонує у світовій культурі, як символ найвищої драматургічної майстерності й неперевершеного поетичного таланту. Творами Великого Барда захоплюється кожне нове покоління читачів і театральних глядачів, незалежно від віку чи національної приналежності. У

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

літературних тестах письменників різних епох і народів читач знаходить чимало алюзій та ремінісценцій на п'єси й сонети англійського генія (згадаймо, приміром, романи Г. Філдінга, Й.-В. Гете, Дж. Джойса, А. Мердок, Дж. Апдайка, Дж. Фаулза, повісті І. Тургенєва і А. Чехова, п'єси Т. Стоппарда, Б. Акуніна, вірші Б. Пастернака, М. Бажана, В. Висоцького та ін.). А творчі надбання цього майстра слова повсякчасно отримують надзвичайно високі, іноді дуже близькі за змістом, оцінки. Так, видатний німецький письменник Й.-В. Гете свого часу жалівся, що Шекспір «добре розумівся на людській природі, її глибинах і висотах, усе вичерпав, і йому, нещасному наступникові, робити вже, власне, нічого»<sup>1</sup>. Йому вторить і відомий сучасний культуролог Г. Блум, який наголошує, що після В. Шекспіра «надто проблематично бути оригінальним у найбільш важливих ланках літературного письма»<sup>2</sup>.

Звісно, що у будь-якій країні твори Великого Барда постають надзвичайно привабливим об'єктом перекладацьких інтерпретацій, що робить їх своєрідною «живильною ланкою» у складному процесі міжкультурної комунікації. В Україні, приміром, до перекладу його сонетів разом із професійними перекладачами (Григорій Кочур, Дмитро Паламарчук, Ірина Селезінка, Віктор Марач, Наталія Бутук та ін.) свого часу долучилися такі видатні майстри слова, як Пантелеймон Куліш, Юрій Федькович, Іван Франко, Павло Грабовський, Максим Рильський, Юрій Клен, Дмитро Павличко та ін. Доволі активно перекладали Шекспіра і представники української еміграції, зокрема Максим Славінський, Ігор

---

<sup>1</sup> Блум Г. Західний канон. Книги на тлі епох / Гарольд Блум. – К. : Факт, 2007 – С. 15.

<sup>2</sup> Эккерман И.П. Разговоры о Гете / И. П. Эккерман. – Ереван : «Айастан», 1998 – С. 453-454.

Костецький, Святослав Гординський, Остап Тарнавський, Яр Славутич, Олег Зуєвський тощо.

Серед вітчизняних видань шекспірівського сонетарію особливе місце посідає білінгвальний (український і російський) переклад, здійснений одеситом Георгієм Пилипенком. У передмові до видання 2008 р. перекладач зазначає, що сонети Шекспіра цікавлять його більше, аніж п'єси, оскільки вони пов'язані з приватним життям англійського поета, відображають органічну картину його творчості. Першочерговою задачею у своїй роботі над перекладами шекспірівських сонетів Г. Пилипенко вважає відтворення їхньої поетичної енергетики, тоді як передача сюжету залишається для нього лише важливою необхідною складовою такої роботи<sup>3</sup>.

Спроба білінгвальної інтерпретації поезії Шекспіра є безпрецедентною для українського художнього перекладу і, безперечно, потребує поглибленого наукового осмислення. Про це, до речі, під час проведення Міжнародної шекспірівської конференції «Шекспірівський код у лабіринті світової культури: між покликом і викликом» (Запоріжжя, 2014) сказав і сам Г. Пилипенко, який висловив сподівання, що його переклади сонетів будуть зрештою відрефлектовані вітчизняними науковцями.

Отже, **актуальність** цієї публікації визначається, потребою осмислення естетичної цінності такого цікавого літературного явища, як перший в Україні білінгвальний переклад сонетів В. Шекспіра, здійснений Г. Пилипенком.

**Мета** статті полягає у тому, щоб шляхом аналізу українських і російських перекладів шекспірівських сонетів виявити особливості стратегії білінгвального перекладу, обраної Г. Пилипенком.

---

<sup>3</sup> Пилипенко Г.П. Предисловие-эссе / Г. П. Пилипенко // Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – С. 4-6.

**Об'єктом** дослідження у статті постають перекладацька стратегія та художні засоби, які допомагають Г. Пилипенкові передавати поетичну енергетику, смислову багатогранність та естетичну ауру шекспірівських сонетів.

**Предметом** дослідження є українські і російські переклади сонетів В. Шекспіра № 110, 66 та 91, здійснені Г. Пилипенком. Вибір сонетів є не випадковим, оскільки саме в них найбільш рельєфно представлена ціннісна парадигма ліричного героя. Обрані сонети належать до різних тематичних груп: 66-й – відображає меланхолію та стан відчуження і зневіри, 110-й – розробляє тему дружби, а 91-й – демонструє переваги духовних цінностей над матеріальними.

**Методологічна** база цього дослідження вибудовується в річищі перекладознавчої компаративістики та ґрунтується на працях таких відомих вітчизняних фахівців з теорії перекладу, як Р.П. Зорівчак<sup>4</sup>, Л.В. Коломієць<sup>5</sup>, М.О. Новикова<sup>6</sup>, В.Д. Радчук<sup>7</sup>, А.Р. Василик<sup>8</sup> та ін.

---

<sup>4</sup> *Зорівчак Р.П.* Реалія і переклад (на матеріалі англomовних перекладів української прози) / Р. П. Зорівчак. – Львів : Вид-во при Львів. ун-ті, 1989. – 216 с.

<sup>5</sup> *Коломієць Л.В.* Концептуально-методологічні засади сучасного українського поетичного перекладу (на матеріалі перекладів з англійської, ірландської та американської поезії) / Л. В. Коломієць : Монографія. – К. : Київський центр, 2004. – 522 с.; *Коломієць Л.В.* Перекладознавчі семінари: актуальні теоретичні концепції та моделі аналізу поетичного перекладу: навчальний посібник / Л. В. Коломієць. – К. : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2011. – 527 с.

<sup>6</sup> *Новикова М.А.* Проблемы индивидуального стиля в теории художественного перевода (Стилистика переводчика) : автореф. дис. ... докт. філол. наук : 10.02.19 / М. А. Новикова. – Ленинград, 1980. – 27 с.

<sup>7</sup> *Радчук В.Д.* На жертovníку мистецтва / В. Д. Радчук // «Хай слово мовлено інакше ...». Проблеми художнього перекладу. – К. : Дніпро, 1982. – С. 19–27.

<sup>8</sup> *Василик А.Р.* Стратегія М. Рудницького в контексті історії українського художнього перекладу ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.02.16 / А. Р. Василик. – Львів, 2012. – 20 с.

Маємо зауважити, що у смисловій палітрі обраних для аналізу сонетів відсутній образ смаглявої леді, яка фігурує у ряді сонетів В. Шекспіра (приміром, у 130-му та 144-му). І хоча в подальшому дослідженні наша увага фокусуватиметься виключно на темах кризи ідентичності та пріоритету духовних цінностей (дружби, кохання) над матеріальними, все ж таки не можна стверджувати, що образ цієї жінки повністю відсутній і на імпліцитному рівні. Безперечно, в цих сонетах немає прямих описів коханої або експлікованих згадок про неї, проте імпліцитний рівень 110-го сонету дає підстави для розмірковувань на цю тему.

Згаданий сонет є зізнанням ліричного героя в тому, що він накоїв чимало помилок на своєму життєвому шляху. Його ламентатії репрезентовано у контекстуальній структурі сонету:

*Alas, 'tis true I have gone here and there  
And made myself a motley to the view,  
Gored mine own thoughts, sold cheap what is most dear,  
Made old offences of affections new*<sup>9</sup>.

Попри розчарування у власному житті, ліричний герой не втрачає надії на те, що все ще можна виправити, а головне, він не втрачає сенсу життя, визнаючи всю безглуздість скоєних вчинків:

*Most true it is, that I have looked on truth  
Askance and strangely; but by all above,  
These blenches gave my heart an other youth*<sup>10</sup>.

Прагнення виправити свої помилки є другим смисловим блоком сонету, який можна назвати і ключовим, адже визнання помилки – це перший крок до її виправлення.

---

<sup>9</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка. – Одеса : Сімекс-прінт, 2014 – С. 234.

<sup>10</sup> Там само.

Наступні катрени сонету викликають чимало нарікань з боку перекладачів. Головною проблемою останніх рядків є невизначеність адресата:

*And worse essays proved thee my best of love.  
Now all is done, have what shall have no end,  
Mine appetite I never more will grind  
On newer proof, to try an older friend,  
A God in love, to whom I am confined.  
Then give me welcome, next my heaven the best,  
Even to thy pure and most most loving breast<sup>11</sup>.*

Оскільки цей сонет прийнято відносити до етапу «відновлення дружби», то цілком вірогідно, що Шекспір у ньому звертається саме до свого друга. Однак деякі перекладачі, зокрема С. Маршак і Н. Гербель, схилилися до думки, що адресатом тут могла бути та сама смаглява леді. Щоправда, така інтерпретація викликає чимало заперечень. Існує переконання, що перекладач не має права вирішувати, кого саме мав на увазі автор оригіналу, що читач повинен це зрозуміти самостійно. Можна погодитись із такою думкою, адже в оригіналі сонету дійсно не містить жодних чітких доказів того, чи то Шекспір звертається до жінки, чи до друга.

Ключовий конфлікт 110-го сонету полягає у внутрішній кризі людини, яка заплуталась у власній ідентифікації. Однак, криза ця – не фінал життя ліричного героя, вона є лише «переломним моментом», кроком до переосмислення життєвого шляху. Звісно, Шекспір говорить і про те, що внутрішню кризу та докори сумління можливо подолати лише тоді, коли людина має підтримку, має іншу людину, яка тримає її у цьому житті.

Переходячи до перекладацької інтерпретації згаданого сонету, зазначимо, що перші катрени не викликають особливих труднощів і нарікань при перекладі. Щоправда, не можна оминати увагою певні розбіжності в

---

<sup>11</sup> Там само.



інтерпретації вигуку «*alas*». Н. Бутук, приміром, пропонує такий варіант:

*Гай-гай, я справді швендяв: там і тут бував,  
Поводився на людях наче блазень*<sup>12</sup>.

Таку версію важко назвати вдалою. Хоча вигук «*гай-гай*» і слугує в нашій мові для вираження жалю і співчуття, проте він привносить у переклад класичного твору Шекспіра суто український колорит, що є небажаним, оскільки призводить до зайвої доместифікації тексту.

Більш нейтральним у цьому сенсі видається варіант, запропонований О. Тарнавським:

*На жаль, це так! Ходив я тут і там,  
На показ блазня з себе я робив*<sup>13</sup>

Тут вигук «*alas*» репрезентується описовим перекладом. Короткий вигук перекладач замінює на ціле речення, пояснюючи читачеві увесь той жаль, який хоче висловити ліричний герой.

У перекладі Г. Пилипенка згаданий вигук відсутній взагалі. Ймовірно, перекладач просто не звернув уваги на таку незначну частку мови та свідомо уник складнощів перекладу заради збереження ритмомелодики вірша. Втім, як думається, емпатику йому все ж таки вдалося зберегти: «*Це правда, де я тільки не бродив...*»<sup>14</sup>.

У тому ж таки першому рядку сонета в оригіналі стоїть «*have gone...*». Загальновідомо, що у перекладі дієслово «*to go*» має безліч інтерпретацій, які залежать від контексту. Цікаво, що О. Тарнавський вирішує не суперечити мові Шекспіра та обирає найпростіший варіант «*ходив*»<sup>15</sup>, тоді як Н. Бутук надає перевагу

<sup>12</sup> Shakespeare's Sonnets. Шекспірові сонети / Пер. Н. Бутук. – Дрогобич : Коло, 2011.

<sup>13</sup> Шекспір В. Сонети / Пер. О. Тарнавського. – Філадельфія : Мости, 1997. – С. 231.

<sup>14</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка. – Одеса : Сімекс-прінт, 2014 – С. 235.

<sup>15</sup> Шекспір В. Сонети / Пер. О. Тарнавського... – С. 231.

емоційно більш насиченому дієслову «швендяв»<sup>16</sup>. Втім, і цього разу звернення перекладачки до розмовного стилю української мови видається не зовсім правомірним, адже в контексті наближення шекспірівського тексту до розмовного регістру певною мірою нівелюється його висока поетична аура. У Г. Пилипенка переклад згаданого словосполучення є більш вдалим – «бродив»<sup>17</sup>. Цей варіант, як думається, досить повно відображає як внутрішній стан героя, так і його пошуки сенсу буття. Така контекстуальна заміна лише доповнює картину відчаю героя сонету.

На особливу увагу заслуговують переклади Г. Пилипенком перших рядків «*I have gone here and there / And made my self a motley to the view*». В українській версії вони звучать так: «... де я тільки не бродив, / І грав, і блазнював на забавляннях...»<sup>18</sup>, а в російській – «Я был шутом, хотя и неплохим»<sup>19</sup>. На нашу думку, саме в україномовному варіанті краще передано ауру шекспірівського сонету. Отже, в даному випадку можна вести мову про досить вдале використання перекладачем прийому контекстуальної заміни.

До такого прийому вдається і О. Тарнавський, опускаючи значення дієслова «to gore» при перекладі третього рядка цього сонета. Очевидно Шекспір прагнув показати всю безвихідь ситуації, коли говорив, що «простромлював власні думки», тобто суперечив сам собі в діях, не слухаючи свого серця: «*Gored mine own thoughts, sold cheap what is most dear*»<sup>20</sup>. Діаспорний перекладач, схоже, не звертає на це уваги і передає

<sup>16</sup> Shakespeare's Sonnets. Шекспірові сонети / Пер. Н. Бутук...

<sup>17</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка. – Одеса : Сімекс-прінт, 2014 – С. 235.

<sup>18</sup> Там само.

<sup>19</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка. – Одеса : Друкарський дім, 2008. – С. 226.

<sup>20</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 234.

відчуття розпачу наступним чином: «*Міняв думки, й за безцінь цінний крам*»<sup>21</sup>. Натомість, Н. Бутук прагне точніше передати ауру оригіналу і пропонує більш адекватну, на нашу думку, версію: «*Думки кривавив, найдорожче продавав*»<sup>22</sup>.

У Г. Пилипенка взагалі використовується цілісне перетворення висловлювання в обох варіантах перекладу: «*повторив старі гріхи у свіжих упадіннях*»<sup>23</sup>, «*прис-трасьях новых прежние грехи*»<sup>24</sup>. Ймовірно, що перекладач використовує тут подібний прийом заради збереження ритмомелодики вірша, однак при цьому певною мірою змінює сенс, закладений в оригіналі. Думається, що таке «дописування» за Шекспіра, смисловий розвиток його думок мали, за задумом Г. Пилипенка, посприяти розкодовуванню імпліцитного смислу сонета та надати більшої філософічності перекладу.

І все ж таки, апогеєм з перекладацької точки зору, є останні рядки аналізованого сонета, де герой у відчай звертається чи то до друга, чи то до коханої жінки.

*On newer proof, to try an older friend,  
A god in love, to whom I am confined.  
Then give me welcome, next my heaven the best,  
Even to thy pure and most most loving breast*<sup>25</sup>.

І Н. Бутук, і О. Тарнавський інтерпретують ситуацію як справжню дружбу, відмінність лише у тому, що доволі простий у граматичному плані вираз «*an older friend*» представник діаспори перекладає досить ускладнено: «*Щоб звірити, чи справжня дружба ця*»<sup>26</sup>. Тут відчутна контекстуальна заміна: відкидаючи словниковий відпо-

<sup>21</sup> Шекспір В. Сонети / Пер. О. Тарнавського... – С. 231.

<sup>22</sup> Шекспір В. Сонети (у перекладі Н. Бутук)...

<sup>23</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 234.

<sup>24</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка. – С. 226.

<sup>25</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 234.

<sup>26</sup> Шекспір В. Сонети / Пер. О. Тарнавського... – С. 231.

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

відник прикметника «old», перекладач проводить власну асоціацію та змінює шекспірівського «давнього друга» на «справжню дружбу». Такий вибір можна пов'язати з наступним ланцюгом асоціацій: старий друг – міцна, а отже справжня дружба.

Н. Бутук у цьому випадку не вибудовує будь-яких асоціацій та пропонує наступний варіант:

*Чуттів моїх не буду піддавати  
Новим випробуванням: друг старий, вважай,-  
В любові Бог, якого щастя мати<sup>27</sup>.*

Як бачимо, перекладачка не враховує граматичної особливості шекспірівського виразу, адже «an older» – це не просто «старий», а порівняльний ступінь прикметника, тобто старший, старіший, колишній. Англійський поет, очевидно, не даремно застосував ступінь порівняння прикметників, додавши закінчення «-er». Можливо, у такий спосіб він хотів підкреслити не стільки вік свого друга, скільки термін їхньої дружби, існування дружніх стосунків між ними в минулому.

У Г. Пилипенка читаємо:

*В тобі, любове, певен до вінця.  
Лише тобі, як Богу присягаю.  
Впусти гостинно до небесних віх,  
Бо рай у грудях міститься твоїх<sup>28</sup>.  
Я верю и на верность присягаю,  
Тебе любовь молюсь как божеству!  
Все прежнее оставлю позади.  
Мой рай с тобою – на твоей груди<sup>29</sup>.*

Думається, що перекладач свідомо уникає конкретизації, хто є гіпотетичним другом: він замінює лексему «friend» на «любов», застосовуючи прийом модуляції, тобто смислового перетворення. До речі, єдиним маркером у цьому

<sup>27</sup> Шекспір В. Сонети (у перекладі Н. Бутук)...

<sup>28</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 235.

<sup>29</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка. – С. 226.

перекладі є вказівка на те, що герой може знайти втіху в жіночому товаристві: «рай у грудях міститься твоїх», «мой рай с тобою на твоєй груді». Втім, не виключено, що перекладач має на увазі й чоловіка.

Зовсім в іншій іпостасі постає внутрішня криза особистості у 66-му сонеті Шекспіра, де ліричний герой страждає через аморальність соціуму, в якому змушений жити. Цей широковідомий сонет розробляє тематику «випробовування дружби». Мова в ньому йде від першої особи, тобто читач може сприймати його як особисту сповідь Поета:

*Tired with all these, for restful death I cry,  
As to behold desert a beggar born<sup>30</sup>.*

Сонет звучить як монолог людини, що втомилася від злиднів, нікчемності та безнадійності життя, яке перетворилося для неї на важке існування:

*And needy Nothing trimmed in jollity,  
And purest faith unhappily forsworn,  
And gilded honour shamefully misplaced,  
And maiden virtue rudely strumpeted<sup>31</sup>.*

Немаловажним у даному випадку видається номер сонету, адже за часів Шекспіра нумерології приділялася особлива увага. Число 66 символізувало апогей життя людини в цьому світі. Саме воно вважалося «порталом» між світом живих і світом мертвих<sup>32</sup>. Цим, можливо, й можна пояснити надзвичайно критичне сприйняття Поетом свого існування.

Дуже цікавою є структура аналізованого сонету, в якому можна виокремити два тематичних блоки. Першим

---

<sup>30</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 146.

<sup>31</sup> Там само.

<sup>32</sup> Александров А. Даты и судьбы. Большая книга нумерологии. От нумерологии – к цифровому анализу. / А. Александров. – М. : Рипол Классик, 2006. – С. 546.

із них постає саме вираження героєм обурення, відчаю, осягнення нікчемності соціуму:

*Tired with all these! For restful death I cry,  
As to behold Desert a beggar born,  
And needy Nothing trimm'd in jollity,  
And purest Faith unhappily forsworn,  
And gilded Honour shamefully misplac'd,  
And maiden virtue rudely strumpeted,  
And right Perfection wrongfully disgraced,  
And Strength by limping Sway disabled,  
And Art made tongue-tide by Authority,  
And Folly (doctor-like) controlling skill,  
And simple Truth miscall'd Simplicity,  
And captive Good attending captain ill<sup>33</sup>.*

Підкреслюючи всю безглуздість буття, Шекспір використовує іменники з негативною семантикою, що контрастують з іменниками позитивного забарвлення, експресію і смисловий тон яким надають влучно підібрані прикметники, а саме «purest faith», «gilded honour», «maiden virtue», «simple truth» тощо.

Другий тематичний блок сонету складає фінальний двовірш:

*Tired with all this, from these would I be gone  
Save that, to die, I leave my love alone<sup>34</sup>.*

Тут Шекспір ніби «грає» на нервах читача: попередні рядки наближають того до стану «глибокої депресії», і лише в останній момент, у фінальному рядку автор дає йому надію на життя. Поет досить вчасно нагадує про любов (цього разу, на думку науковців, мова йде друга, світлоокого юнака), ніби підтверджуючи відому істину, що людина живе доти, доки має для кого жити.

В останніх рядках сонета можна помітити також і виправдання Шекспіра перед своїм читачем. Автор

---

<sup>33</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 146.

<sup>34</sup> Там само.

висловлює невтримне бажання померти, закінчити це безглузде життя, але ж є людина, яка не зможе без нього жити, тому він має залишитись... Можливо, у цих словах дехто відчує певний страх, побоювання невідомості, яка очікує людину після смерті. Звичайно, в цьому житті все жахливо, в цьому світі «нічого ловити», але ж ніхто не певен, що «там», у потойбіччі, буде краще. Подібна інтерпретація думок Шекспіра, вочевидь, має право на існування. Тим більше, що Великий Бард метафорично виражає не лише роздуми про життя та смерть, але і розмірковування про сміливість думок та скованість дій людини. Адже нерідко до кожного з нас приходять думки, що все набридло, що треба прокинутись та змінити цей світ, але прокидаючись, ми завжди знаходимо виправдання власному бездіянню.

Отже, провідними у 66-му сонеті є теми внутрішньої кризи людини, роздумів про суспільну несправедливість, самогубство та рятівну силу любові, яка і є найпотужнішим стимулом життя.

Розглянемо тепер перекладацькі інтерпретації 66-го сонету Шекспіра, здійснені Д. Паламарчуком, Д. Павличком і Г. Пилипенком. Варто зазначити, що займенник як частина мови підкреслює в цій сонеті всю значущість іменників (Nothing, Faith, Honour, Perfection, Strength etc), а також відповідність граматичного і стилістичного складу. Г. Пилипенко, як і більшість перекладачів (Н. Бутук, І. Костецький), у своїй інтерпретації зберігає повтор займенника «і» на початку речення:

*Бо як прийняти гідність у злидоті,  
І ряджену нікчемну **круговерть**,  
І **зраду** віри як уклін мерзоті,  
І **марнославства** золотий вінець,  
І покутців цнотливої принади,  
І **досконалість**, зведену внівець<sup>35</sup>.*

<sup>35</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 147.

*Отказываюсь видеть блеск убогих,  
И пустоту нарядной круговерти,  
И ложь, что правдою слывет у многих.  
И ордена, что раздают друг другу,  
И непорочность в лапах сладострастья,  
И совершенство, загнанное в угол*<sup>36</sup>.

Цікаво, що англійський поет застосовує прийом градації у своєму сонеті. Він описує усі неподобства життя з використанням 15 іменників (a death, a beggar born, needy Nothing, jollity, purest faith, gilded honour, maiden virtue, right perfection, strength, art, Folly, simple-Truth, Simplicity, captive, Captain ill). У Н. Бутук можна знайти 13 іменників, у І. Костецького – 10, а у Г. Пилипенка – 12 (в українському перекладі) та 11 (в російському).

При перекладі шостого рядка «*And maiden virtue rudely strumpeted*» Павличко вживає епітет «поганьблена дівоча врода»<sup>37</sup>, а Паламарчук – метафору «честь дівоча втоптана у бруд»<sup>38</sup>. Натомість, Пилипенко, в українському варіанті використовує описовий переклад: «покупці цнотливої принади». У російській же версії він зберігає смисл шекспірівських рядків, щоправда, застосовуючи прийом опущення, втрачає концепт «дівочості»: «непорочность в лапах сладострастья»<sup>39</sup>. Думається, що український варіант є більш вдалим, оскільки він суттєво розширює інтерпретаційне поле та створює цікавий художній образ для читача.

Варто звернути увагу також і на переклад слова «strumpet», що означає «повія». Шекспір трансформує цей іменник у дієприкметник та отримує «strumpeted». Але для висловлення крайнього обурення йому необхідно

<sup>36</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка. – С. 138.

<sup>37</sup> William Shakespeare. Sonnets. Вільям Шекспір. Сонети. / Пер. Д. Павличко. – Львів : Літопис, 1998. – С. 81.

<sup>38</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір [пер. з англ. Д. Паламарчука] // Шекспір В. Твори в шести томах. – К. : Дніпро, 1986 – С. 651-652.

<sup>39</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка. – С. 138.



ще і «rudely strumpeted». Таку дику суміш слів Поет адресує дівочій гідності, що зникла як поняття. Але цей нюанс, на жаль, у перекладах Г. Пилипенка втрачено.

Цікаво, що І. Костецький при перекладі здійснює заміну частин мови: «*I грубе скурвлення дівочих цнот*»<sup>40</sup>. Він досить точно відтворює все те, що мав на увазі автор оригіналу, замінивши дієприкметник «strumpeted» на іменник «скурвлення». Отже, правомірно говорити, що аура відчаю ліричного героя найкраще відчувається саме в інтерпретації І. Костецького, адже у версіях Г. Пилипенка, Д. Паламарчука та Д. Павличка цей пасаж представлений у більш м'якій формі. Костецькому ж поталанило підібрати найбільш вдалий словниковий відповідник.

Прикметно, що більшість перекладачів намагається зберегти при перекладі повторення фрази «*Tired with all these...*» на початку першого і передостаннього рядків сонету. І. Костецький, приміром, перекладає згадані рядки так:

*З усього стомлен, кличу безрух-смерть*

...

*З усього стомлен, я в ніщо пішов...*<sup>41</sup>.

У Д. Паламарчука читаємо:

*Стомившись, вже смерті я благаю...*

...

*Стомившись тим, спокою прагну я...*<sup>42</sup>.

Натомість Д. Павличко у своєму перекладі ігнорує цей нюанс та використовує контекстуальну заміну:

---

<sup>40</sup> Цит. за: Торкут Н. Світоглядна парадигма постмодернізму і онтологічний статус художнього перекладу (до постановки проблеми) / Н. М. Торкут // Вісник Сумського державного університету. Серія Філологічні науки. – 2004. – № 4(63). – С. 184.

<sup>41</sup> Цит. за: Торкут Н. Цит. вид. – С. 184.

<sup>42</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір [пер. з англ. Д. Паламарчука] ... – С. 651-652.

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

*Я кличу смерть – дивитися набридло...*

...

*Я від всього цього помер би нині...<sup>43</sup>.*

Що стосується Г. Пилипенка, то він в обох випадках орієнтується на англомовний оригінал:

*Втомився жити я і кличу смерть...*

...

*Втомився я, і вже б зійшов з путі...<sup>44</sup>.*

*Устал я от всего и жажду смерти...*

...

*Устал я от всего. Не стал бы жить...<sup>45</sup>.*

Цікавим є і запропонований Г. Пилипенком варіант перекладу четвертого рядка «*And purest Faith unhappily forsworn*». Перекладач використовує трансформацію транспозиції, тобто перехід із однієї частини мови в іншу: «*І зраду віри як уклін мерзоті*»<sup>46</sup>. У російській версії він здійснює заміну лексеми «Faith» на «*Ложь, что правдою слывет у многих*»<sup>47</sup>. Ймовірно, що у такий спосіб перекладач намагається розкодувати певні імпліцитні смисли шекспірівського сонету, прагнучи віднайти більш досконалу форму перекладу<sup>48</sup>.

Отже, аналіз кількох варіантів інтерпретації 66-го сонету засвідчив, що всі перекладачі намагалися насамперед максимально повно передати всі смислові нюанси оригіналу. Аура цього твору досить складна, він породжує відчуття невизначеності та скорботи, що доволі

<sup>43</sup> William Shakespeare. Sonnets. Вільям Шекспір. Сонети. / Пер. Д. Павличко. – С. 81.

<sup>44</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 147.

<sup>45</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка... – С. 138.

<sup>46</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 147.

<sup>47</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка... – С. 138.

<sup>48</sup> Тележкіна О. Переклад сонетів Вільяма Шекспіра: пошук досконалої форми / О. Тележкіна // Лінгвістичні дослідження. Зб. наук праць ХНПУ ім. Г.С. Сковороди. – 2011. – Вип 32. – С. 256-261.

успішно вдалося відтворити і Г. Пилипенкові, і І. Костецькому, і Д. Павличкові, і Д. Паламарчуку.

Внутрішня криза ідентичності, що постає центральною проблемою у розглянутих вище 66-му та 110-му сонетах, є характерною рисою процесу індивідуалізації, соціально-психологічного становлення особистості. Від того, який шлях розвитку обере людина, залежить її подальше життя. Саме про це йдеться у 91-му сонеті, однією з ключових проблем якого постає визначення пріоритету серед загальнолюдських цінностей. У ньому Шекспір наголошує, що для кожної людини існують власні пріоритети, і те, що є важливим для одних, може бути позбавленим сенсу для інших.

Сонет адресований другові Поета, тож його відносять до так званого «чоловічого циклу». Вперше він був опублікований у 1609 році, але і в наші дні його центральні ідеї не втратили актуальності. Ключовою є думка про те, що природа людини не дозволяє їй вести просте «існування», а підштовхує до пошуків «ідеального життя». Усвідомлення людиною свого призначення та сенсу житті підводить її до загальнолюдських цінностей, які вона формує в собі на певних етапах особистого розвитку.

На початку сонета Шекспір пропонує перелік усіх тих чеснот і матеріальних благ, якими можуть пишатися люди, починаючи від знатного роду і закінчуючи одягом:

*Some glory in their birth, some in their skill,  
Some in their wealth, some in their body`s force,  
Some in their garments though new-fangled ill,  
Some in their Hawks and Hounds, some in their Horse*<sup>49</sup>.

Далі він висловлює своє розчарування в тому, якими нікчемними речами пишаються люди навколо нього.

*And every humor hath his adjunct pleasure,  
Wherein it finds a joy above the rest,*

<sup>49</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 196.

*But these particulars are not my measure,  
All these I better in one general best.  
Thy love is better than high birth to me,  
Richer than wealth, prouder than garments' cost,  
Of more delight than hawks or horses be;  
And having thee, of all men's pride I boast*<sup>50</sup>.

Поет підкреслює примітивність тих людей, які шукають сенс життя лише у речах, у матеріальному, приміром, в одязі. При цьому його обурення і нерозуміння оточуючих значною мірою увиразнюються за рахунок особливої побудови граматичних конструкцій, зокрема завдяки використанню лексичної анафори:

*Some glory in their birth, some in their skill,  
Some in their wealth, some in their body's force,  
Some in their Hawks and Hounds, some in their Horse*<sup>51</sup>.

Багаторазове повторення фрази «*Some in their...*» має налаштувати читачів на сприйняття узагальненої картини. Автор свідомо уникає будь-якої конкретизації в описі людей, що знаходять щастя і гордість у грошах, коштовних речах та титулах.

У цьому сонеті ми зустрічаємо і приклад алітерації: «*Some in their Hawks and Hounds, some in their Horse*». Повторення приголосного в іменниках Hawks, Hounds, Horse сприяє посиленню виразності мови та створює бажаний ефект «непотрібності» речей.

Найбільш яскраво зневажливе ставлення до речей представлено у 6-му та 7-му рядках:

*Wherein it finds a joy above the rest,  
But these particulars are not my measure*<sup>52</sup>.

Лексема «particulars» тут, вочевидь, стосується кожного іменника з попередніх катренів. Її семантика включає і походження (a birth), і майстерність (skill), і багатство

---

<sup>50</sup> Там само.

<sup>51</sup> Там само.

<sup>52</sup> Там само.

(wealth), і силу (body`s force), і пишний одяг (a garment), і різноманітних птахів або тварин, які становлять предмет гордості аристократів (Hawk, hound, horse).

Наступний рядок розкриває другу концептуальну ідею 91-го сонету: «*All these I better in one general best*». Шекспір акцентує значення кохання у житті кожної людини, зокрема і у житті ліричного героя. Цікавим моментом є подальше залучення паралельної структури: «*Richer than wealth, prouder than garments` cost*». Її особливістю є ступінь порівняння прикметників з закінченням -er (richer та prouder).

Отже, Шекспір у 91-му сонеті використовує чимало лексичних та граматичних засобів, які дозволяють йому підвищити емоційну напругу та привернути увагу читача до проблематики свого твору.

Слід зауважити, що цей сонет є доволі складним, але водночас і надзвичайно цікавим об'єктом для перекладача. Пасаж «*Some in their...*» розпочинає тут чотири перші рядки. Закладена в ньому невизначеність змушує іншомовного інтерпретатора застосовувати різноманітні перекладацькі прийоми, аби зробити зрозумілішим хід думки англійського поета. Г. Пилипенко, приміром, обирає шлях трансформацій:

*Хтось приндиться походженням своїм,  
Шаліє від багатства до безтями,  
Хтось одягом пускає в очі дим,  
Годує кіньми, ловчими хортами.  
І кожен чувається, як бог,  
І кожен, наче раб свого маніра,  
А в мене кращі радощі на двох<sup>53</sup>.  
Один своим богатством очень горд,  
Другой – лишь тем, что силой знаменит,  
А кто-то тем, что он достойный лорд,*

---

<sup>53</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 197.

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

*А хто-то – псами или лошадьми.  
Все – счастливы. У каждого из них*<sup>54</sup>.

Замість шекспірівського «some in their» ми бачимо «хтось», «кожен», «кто-то». Залучаючи такі лексичні конструкції перекладач зберігає відчуття зневажливості, яке прагнув передати Шекспір. При цьому він аж ніяк не порушує мелодійного сприйняття тексту читачем.

Близькою за характером є й репрезентація першого катрену В. Марачем:

*Хто хвалиться походженням, хто вмінням,  
Хто силою, хто з погребя вином,  
Хто одягом, хто дорогим камінням,  
Хто соколом, хортами, скакуном*<sup>55</sup>.

У цьому випадку залучення займенника «хто» є, на нашу думку, нейтральним і виправданим.

Варто звернути увагу також і на переклад тих восьми чеснот, якими нехтує автор сонету. Це birth, skill, wealth, body`s force, garment, hawks, hounds, horse. Говорячи про першу з них, маємо зауважити, що Шекспір у слово «birth» вкладає більш широкий сенс, ніж просто народження. Цей нюанс, до речі, вдається передати українським перекладачам.

В. Марач:

*Хто хвалиться походженням, хто вмінням...*<sup>56</sup>.

Н. Бутук:

*В тих славний рід, ці – в ремеслі успішні...*<sup>57</sup>.

Г. Пилипенко:

*Хтось приндиться походженням своїм...*<sup>58</sup>.

<sup>54</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка... – С. 188.

<sup>55</sup> Шекспір В. Сонети. Переклад В. Марача [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://shakespeare.zp.ua/texts.item.109/>

<sup>56</sup> Там само.

<sup>57</sup> Шекспір В. Сонети (у перекладі Н. Бутук)...

<sup>58</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 197.

Як бачимо, усі автори перекладів досить успішно підібрали контекстуальну заміну англійському слову «birth» та розширили його значення. Втім, не можна назвати вдалим звернення Г. Пилипенка до розмовного та зниженого стилю, коли він в україномовному варіанті використовує лексему «приндитися». До творчої невдачі можна віднести і лексему «пси» в російськомовному варіанті перекладу, яка певною мірою спотворює естетичну ауру шекспірівського сонету та вносить звуковий дисонанс у його ритмомелодику.

Перехідними у цьому сонеті можна вважати 5-й і 6-й рядки, адже за їхньої допомоги Шекспір здійснює переакцентацію з потреб і прагнень інших людей на власне бачення та сприйняття матеріальних і духовних благ:

*And every humour hath his adjunct pleasure,  
Wherein it finds a joy above the rest*<sup>59</sup>.

У перекладах Г. Пилипенка це звучить так:

*І кожен почувається, як бог,  
І кожен, наче раб свого маніра*<sup>60</sup>.  
*Все – щасливі. У кожного из них  
Єсть чувство превосходства над другим*<sup>61</sup>.

Втім, більш повною і точною в концептуальному плані, як думається, є версія В. Марача:

*З них кожен має й інші вподобання,  
Але знаходить радість в чімсь однім*<sup>62</sup>.

Останні рядки 91-го сонету сповнені любові та надії на прощення. При цьому, говорячи про свою любов, поет не підкреслює гендерної приналежності адресата:

*Wretched in this alone, that thou mayst take  
All this away and me most wretched make*<sup>63</sup>.

<sup>59</sup> Там само. – С. 196.

<sup>60</sup> Там само. – С. 197.

<sup>61</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка... – С. 188.

<sup>62</sup> Шекспір В. Сонети. Переклад В. Марача...

Відповідним чином інтерпретують фінальний двовірш В. Марач («*Ти можеш все забрати, чим володію. – / О, як тоді одразу ж я збіднію!*»<sup>64</sup>) та Г. Пилипенко:

*Одна біда – як все це відбереш,  
То бідності моїй не буде меж*<sup>65</sup>.

*В одном беда: коль ты откажешь мне,  
Я стану самым нищим на земле*<sup>66</sup>.

Отже, можна сказати, що на сьогоднішній день український читач має у своєму розпорядженні низку талановитих перекладів, які досить адекватно відтворюють оригінали шекспірівських сонетів. Поява кожної нової перекладацької версії є важливою культурною подією, що наближає нас до більш глибокого розуміння текстів Барда та сприяє збагаченню інтелектуально-духовного простору української нації.

Аналіз білінгвальної версії перекладів, здійснених Г. Пилипенком, показав, що перекладач віддає перевагу описовому перекладу, модуляції, цілісному перетворенню висловлювання, транспозиції і додаванню, а також намагається зберегти структуру оригіналу як у граматичному, так і в лексичному плані. При цьому він керується бажанням насамперед «відтворити енергетику» шекспірівських сонетів, оскільки, за його словами, «твір зворушує тільки тоді, коли йде від серця»<sup>67</sup>. Ще однією особливістю перекладацької стратегії Г. Пилипенка є залучення в процесі роботи історичної складової, що дозволяє краще зрозуміти сюжети і основні ідеї шекспірівських сонетів.

Узагальнюючи, можна сказати, що запропонований Г. Пилипенком білінгвальний переклад сонетів В. Шекс-

---

<sup>63</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 196.

<sup>64</sup> Шекспір В. Сонети. Переклад В. Марача ...

<sup>65</sup> Шекспір В. Сонети / В. Шекспір / Пер. Г. Пилипенка... – С. 197.

<sup>66</sup> Сонети Вільяма Шекспіра / Перекл. з англ. Г.П. Пилипенка... – С. 188.

<sup>67</sup> Пилипенко Г. Предисловие-эссе... – С. 4.



піра досить повно передає всю багатогранність смислів та красу їхньої естетичної аури, зберігаючи при цьому властиву їм поетичну енергетику. Тож не дивно, що три його перекладацькі версії були включені до глобальної антології «William Shakespeare's Sonnets»<sup>68</sup> (2009), де представлені найкращі зразки перекладів шекспірівських сонетів 72 мовами світу.

---

<sup>68</sup> William Shakespeare's Sonnets for the First Globally Reprinted A Quatercentenary Anthology // Ed. by Manfred Pfister and Jurgen Gursch. – Dozwil TG Switzerland: Edinon SIGNAThUR. – 2009. – 752 p.

УДК: 81'42.82-2:792.071.2.027

*Holger Klein*  
(Salzburg, Austria)

## **The Dramatist, the Text, and the Director: reflections on an ever-intriguing triangle<sup>1</sup>**

**Кляйн Хольгер.** Драматург, текст і режисер: роздуми про вічно інтригуючий трикутник.

Автор статті розмірковує над сутністю переосмислення текстів п'єс великого англійського драматурга у численних театральних постановках та кіноверсіях. При цьому він висловлюється проти нівелювання понять «автор» і «текст п'єси», що нерідко спостерігається у наукових розвідках ХХ–ХХІ століть. Таке розмивання концептів авторства та драматичного тексту властиве, зокрема, і деяким режисерським роботам – театральним та кінематографічним інтерпретаціям шекспірівських творів.

До основних режисерських рішень, які засвідчують вільне поводження з першоджерелом, належать: скорочення певних сцен або епізодів, вербальні та невербальні додавання, зміни у послідовності подій і промов, надмірне акцентування окремих деталей (приміром, кольору), використання деяких предметів, голос за кадром тощо. Як підкреслює автор статті, у вільній країні режисер керується натхненням і може вільно репрезентувати власну інтерпретацію драматичного твору.

**Ключові слова:** драматург, текст, режисер, сцена, вистава, інтерпретація, презентація, порівняння, конкретизація.

### **I. Comparisons**

Far from being 'odorous' (Dogberry in *Much Ado* 3.5), or rather 'odious' (John Fortescue in *De laudibus legum*

---

<sup>1</sup> This article is based on a lecture delivered at the X-th Shakespeare Festival in Gyula, July 2014.

*Angliae*, Ch. 19, begetting a proverb maliciously taken up in Donne's "The Comparison"), comparisons are part of our existence, are normal in daily life. In general we compare what is for us the first embodiment of anything with whatever we have known before. Thus in *The Tempest*, Act 1 Scene 2, Miranda says of Ferdinand "I might call him / A thing divine; for nothing natural / I ever saw so noble". Thinking of Prospero and Caliban, her reaction would not surprise even if Ferdinand were only average.

In Plato's *Republic*, Chapter 10 builds on comparisons. The concept or *idea* of bed or table is, according to Socrates, the only real bed, real table; what a joiner makes is a partial, and therefore incomplete and imperfect imitation of that real thing. The same goes for all objects and actions, as well as, by permissible extrapolation, for stones and plants, for animals and people.

What a painter paints, or a poet describes (e.g. Homer's famous description of Achilles' shield in the *Iliad* XVIII.478.608)<sup>2</sup> results in the partial imitation of a partial imitation. One may view Shakespeare's – or any other dramatist's – plays, and their productions in the light of the Platonic model. The text is the equivalent of the idea, each production of the text on stage or screen is a partial imitation of it. However, a better term than 'imitation' in this connection is Roman Ingarden's 'concretisation'.<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> See esp. Lessing in *Laokoon* [1767], Ch. XVIII, ed. [and transl.?] William A. Steel (London: Dent / New York: Dutton 1930, repr. 1970), p. 67f.;; important modern studies include Wolfgang Schadewaldt, "Der Schild des Achilles" in *Homer: Die Dichtung und ihre Deutung*, ed. Joachim Latacz (Darmstadt: WBG 1991), pp. 173-199 and Andrew Sprague Becker, *The Shield of Achilles and the Poetics of Ekphrasis*, Lanham, MD / London: Rowman & Littlefield 1995.

<sup>3</sup> See: Ingarden, *The Literary Work of Art* [origin. in German, 1931], transl. George Grabowicz (Evanston: Northwestern UP 1973), § 57, p. 317ff. and § 62, p. 333ff.

## II. Shakespeare the Dramatist

Since Delia Bacon in 1857 advanced the view that the works of Shakespeare were really written by Sir Francis Bacon, the claims for alternatives to the glover's son of Stratford have multiplied. Yet there is no serious alternative to Will Shakespeare. The search for others arose from the erroneous assumption that someone with a patchy education could not write such plays,<sup>4</sup> that geniuses are in all respects people like you and me.

A more serious and invidious questioning of the dramatist has emerged through various attempts at dismantling the concept of authorship in the wake of Julia Kristeva and Roland Barthes (one remembers particularly Barthes' "The Death of the Author", 1967), combined with assertions of the primacy of the stage. Thus, for instance, Holderness and Loughrey describe the dramatist as solely an "authorial function" within the framework of a "highly collaborative cultural form".<sup>5</sup> Already some fifty years earlier, Brecht had imagined Shakespeare and his fellow-actors at the Globe jointly experimenting with the texts every day.<sup>6</sup>

Early modern drama was undoubtedly collaborative in many respects. And this has continued to our times, as among others Brown highlights.<sup>7</sup> The concept is only invidious when it is used to level the author, to deny the dramatist his or her creative gift and originary role.

Now whether you call him – or her – "authorial function" or, with Barthes, "scriptor", or use any other fancy

---

<sup>4</sup> See the hilarious fun Richard Armour makes of this in *Twisted Tales from Shakespeare* (London: Hammond 1958, repr. 1966), pp. 153-156.

<sup>5</sup> *The Tragicall Historie of Hamlet Prince of Denmarke*, ed. Graham Holderness / Bryan Loughrey (Hemel Hempstead: Harvester Wheatsheaf 1992), p. 16.

<sup>6</sup> Bertolt Brecht, *Der Messingkauf* [origin. 1939/40] in *Schriften zum Theater*, Vol. 5, ed. W. Hecht (Frankfurt / Main 1963), p. 124.

<sup>7</sup> J.R. Brown, *Shakespeare's Plays in Performance* (London: Arnold 1966, repr. Harmondsworth: Penguin 1969), passim, esp. 15.

term, without the dramatist, there would be no text, reducing the theatre to pantomime and improvisation – an unattractive option. The primacy of the dramatists and their texts must be upheld. Texts may not *only* be a precondition to performance<sup>8</sup>, but they certainly are that.

This issue touches another, that of conflicting claims of page and stage. Differences of opinion between a literary and a theatre-oriented view of Shakespeare's plays have long existed; thus, for instance, in 1955 Alexander reproached Granville-Barker for considering the texts "Raw material for acting".<sup>9</sup> And the conflict continues. In 1988 Charney (sharpening up Brown's stance of 1966),<sup>10</sup> surmised that the playwright thought his script "a blueprint for performance".<sup>11</sup> And Orgel argued: "One indisputable fact about the plays is that they were written not for publication but for performance: they are, in their inception at least, not books but scripts, designed to be realized on the stage. So the authentic text in this case is the acting text, at least if we are going to take Shakespeare's intentions into account".<sup>12</sup>

There are good reasons to question someone's knowledge of Shakespeare's intentions. And the trouble with calling the acting text the authentic text is that there is no such thing as *the* acting text – there have been very many of

---

<sup>8</sup> Peter Holland, "Hamlet: Text in Performance" in *Hamlet*, ed. Peter J. Smith / Nigel Wood (Buckingham / Philadelphia: Open UP 1996), p. 63 formulates it more, indeed far too, negatively: "the written play is a very imperfect technical basis for a theatre production".

<sup>9</sup> Peter Alexander, *Hamlet Father and Son* (Oxford: Clarendon Press 1955), p. 1. He gives no reference; in the obvious place, Harley Granville-Barker's Preface to *Hamlet* (London: Batsford 1930, repr. 1963), I could not find this precise formulation, but there are similar ones in that fascinating book.

<sup>10</sup> John Russell Brown, *Shakespeare's Plays in Performance* (London: Arnold 1966, repr. Harmondsworth: Penguin 1969), *passim*, but see esp. p. 15.

<sup>11</sup> Maurice Charney, *Hamlet' Fictions* (New York / London: Routledge 1988), p. 51.

<sup>12</sup> Stephen Orgel, "The Authentic Shakespeare", *Representations* 21 (Winter 1988), p. 6.

them and there will be more; are they all authentic? Hardly. Besides, Orgel could not have chosen, as his prime example, a more unsuitable and text than the Dering MS of *Henry IV*. Moreover, particularly Erne has convincingly argued that Shakespeare must have regarded not only his poems but also his playtexts as literature.<sup>13</sup>

Above all, there is no need to decide and choose. The plays were written to be performed, yes; at the same time, they represent a grand body of dramatic literature that has engaged, fascinated and delighted not only countless viewers but also readers all over the globe. And, *pace* Hawkes, there is no 'dwindling'<sup>14</sup> involved in the dual use to which the world has put these texts.

### III. The Text

The word 'texts' does, as we know, in its turn throw up grave difficulties. With regard to most plays a great measure of common consent has been reached, though some things remain unresolved. As my argument does not hinge on disputed textual details I use the term 'text' here pragmatically to mean what one can read in any reliable modern edition. To give some examples: When Franco Zeffirelli in his 1968 film *Romeo and Juliet* has Laurence Olivier speak the prologue to Act 1 and the play's last four lines as voice-over (whereas John Gielgud does appear on stage in Alvin Rakoff's 1978 film) and when Zeffirelli cuts the prologue to Act 2, this is not the text; and when in the 2010 production of the play at the Globe Theatre both prologues are spoken, but divided up between three speakers, this is not the text either. These particulars and others are not in the text, but many are compatible with it in these fascinating concretizations.

---

<sup>13</sup> Lucas Erne, *Shakespeare as Literary Dramatist*, Cambridge: Cambridge UP 2003.

<sup>14</sup> Terence Hawkes, *That Shakespeherian Rag* (London / New York : Methuen 1986), p. 86.

#### **IV. The Director**

'The director' here stands for the theatre and its technical potential, for the actors, the stage manager, the prompter, the technicians, and indeed all the people working together to put a play on stage. The term recommends itself not only for its shortness but also because many directors have guided their players towards drastic reworkings of texts, often in ways I would consider incompatible with them.

Thus in 1.5 (1.4 having been cut) of *Hamlet*: the Ghost in Leander Haußmann's 2013 Berlin *Hamlet* production, eager to tell his tale, comes upon Hamlet having sex with Ophelia. It remains an open question whether or not Ophelia's sexual allusions in 4.5 point to experience or to disordered fantasy. Haußmann clearly inclines to the first interpretation, and so does Kenneth Branagh: in his 1996 *Hamlet* Ophelia's and Hamlet's sexual encounters flash upon her mind during Polonius's harangue in 1.3. However, at the point at which Haußmann introduces this motif on stage it cannot be squared with the text.

Another such case of a director's violently going off the text occurred in Sebastian Hartmann's 2007 Vienna Burgtheater production of *Romeo and Juliet*. Here Friar Laurence was first seen from behind, his naked bottom frantically moving up and down on a stretched-out female 'ghost of History' (dreamt up by Hartmann) before rising, putting his habit in order and ruminating on the medicinal powers of his simples as in the text's Act 2 Scene 3.

Of course any director can do with a Shakespeare text whatever she likes and can persuade the actors to go along with: adhere closely to the text, or place new emphases, re-order it, cut it up, or turn historical tragedy into a farce (as an unrepentant Claus Peymann did *Richard II* in Berlin in 2000) and so forth. Moreover, at times external factors decisively alter the perception of a play. To mention only the darkest case: after Auschwitz *The Merchant of Venice* can never be

whatever it was before.<sup>15</sup> To sum up: the director can in a free country freely follow his or her own inspiration and interpretation (Peter Brook's *Hamlet* of 2000, filmed 2002, is a particularly impressive example, honestly called an adaptation). And different, or indeed conflicting interpretations of any play are witnesses to its power and attraction.

Whether regarded as successful or not, directorial operations can do no harm either to the audience or to Shakespeare and his texts. And one can learn something about a Shakespeare play from any and every production or adaptation, from Nahum Tate's *King Lear* of 1682 to the *Marowitz Hamlet* of 1965 and beyond, no matter what one thinks of it. However, spectators in their turn can do with any production whatever they like, clap, praise and cherish, or boo, whistle (something happening far too rarely these days), and condemn.

## V. The Plays on Stage and Screen

Presenting a number of aspects the concretisations of which can be compared in different productions returns us to the Platonic model. Not as used, paradoxically, by Orgel (p. 12): "The play is conceived here as a platonic idea, only imperfectly represented by its text", but as used by Charney, who writes: "The Platonic idea of the play<sup>16</sup> must have a slightly different manifestation at each performance ...".<sup>17</sup> One should add: in each *production*, and not just "slightly different" but often *markedly* so. Kott seems to point in the same direction as Charney: "One can only perform one of several *Hamlets* potentially existing in this arch-play. It will

---

<sup>15</sup> Zeno Ackermann and Sabine Schülting are working on the post-war reception and productions of *The Merchant*. See for their project: <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/shylock/>. A book is in progress.

<sup>16</sup> A notion rather too easily dismissed by Holland (p. 70).

<sup>17</sup> *Hamlet's Fictions* (see note 11 above), again p. 51.



always be a poorer *Hamlet* than Shakespeare's *Hamlet* is; but it may also be a *Hamlet* enriched by being of our time."<sup>18</sup>

For practical purposes I exclude 'Shakespeare Offshoots' (Ruby Cohn), also productions in far-away countries with very different theatrical traditions. And I only discuss single elements, not entire productions. The borderline between Dessen's 'rescripting' and 'rewriting'<sup>19</sup> is surely elastic; my simple selection of aspects embraces both. Lastly, for my purpose here differences between theatrical and cinematic concretizations are immaterial.

The first aspect are cuts. They are practically universal and have a venerable tradition, the plays normally being too long for stage or screen (though Deborah Warner and Peter Stein have shown it can be done). Leaving aside the elimination of characters, I wish to consider three questions: the dimensions of the cuts, their effect on the play's balance, and their impact on the impression created at climactic moments.

Zeffirelli's *Romeo and Juliet* (1968) can serve as a starting point for all three. His cuts are numerous. And some do affect the play's balance by eliminating two comic episodes: Act 2, Scene 1, Mercutio and Benvolio's vain search for Romeo, which in the text prolong the separation of the lovers' highly emotional first meeting in 1.5 from the equally emotional and romantic balcony scene 2.2. And in 4.5 the loss of the earthy, humorous musician episode with Peter, which in the text relaxes tension by separating the tragic (if mistaken) lament of Juliet's family and Romeo's lament in Mantua. By comparison, some longer cuts in the 2009 Globe production of *As You Like It*, especially the forester scene 4.2 and the pages scene 5.3 seem innocuous; though these cuts,

---

<sup>18</sup> Jan Kott, *Shakespeare Our Contemporary* [origin. in Polish 1964], transl. Boleslaw Taborski (London: Methuen 1965), p. 47.

<sup>19</sup> See Alan C. Dessen, *Rescripting Shakespeare: The Text, The Director, and Modern Productions*. Cambridge: CUP 2002.

involving songs, diminish the holiday atmosphere of the play, its overall balance is not upset. That does happen, however, when in Tony Richardson's *Hamlet* film of 1969 and Gregory Doran's production of *Hamlet* 2008 (filmed 2009) the story ends with Horatio's "flights of angels" (5.2.352),<sup>20</sup> leaving the rest untold.

Some of Zeffirelli's cuts do affect the impression created at climactic moments. For instance, he eliminates forebodings:<sup>21</sup> Romeo's prior to entering the Capulet's palace for the ball "I fear, too early; for my mind misgives..." (1.4.106) and Juliet's "O God, I have an ill-divining soul!..." (3.5.54) as Romeo leaves her the morning after. Zeffirelli also cuts Juliet's soliloquies, her love-fired invocation of night in 3.2 which intensifies the contrast between her expectant mood and what follows, and also her fears before drinking the potion in 4.3, both of which the 2009 Globe production with Ellie Kendrick movingly presents.

The gravest instance of changed effect in Zeffirelli occurs at the end. The Prince repeats, as a shout, "All are punish'd" (5.3.294 – pronouncing it, presumably for the sake of emphasis: "punishèd") before disappearing, and the Capulet-Montague reconciliation is left out.

A second, rarer aspect are additions. Often they concern non-verbal elements. In 1.5 Zeffirelli introduces a singer who draws the whole party into a circle around him, so that Romeo and Juliet meet unobserved. There is much modern music at both ends of the Globe *Romeo and Juliet*, particularly remarkable at the end: The Prince's last speech is followed by a dirge, then the corpses revive, get up, and all join singing in a modern stamping dance (somewhat similar

---

<sup>20</sup> For easy reference all quotations from Shakespeare reproduce the text as given in *The Complete Works*, ed. Peter Alexander (London / Glasgow: Collins, 1951, repr. 1960).

<sup>21</sup> See as an early study of this device Wolfgang Clemen, "Anticipation and Foreboding in Shakespeare's Early Histories", *ShS* 6 (1953), pp. 25-35.

to Michael Cacoyannis's 1964 film *Alexis Sorbas*). The Globe proceeds similarly with *As You Like It*. Jaunty jazz at the beginning, a long concert between Act 3.2 and 3.3 to mark what they call the Second Part. And before Rosalind's epilogue all actors join in a measured kind of country dance, which abruptly changes to another bout of modern music and wild stamping, the same as initially, so that as with *Romeo and Juliet*, jazz frames the performance.

Also visual inserts are common in productions; one remembers Hamlet's arrival from Wittenberg, galloping on a white horse in Kozintsev's film of 1964; another instance is the silent bedroom scene in Zeffirelli's 1967 film *The Taming of the Shrew*. It follows Petruchio's line 4.1.164: "Come, I will bring thee to thy bridal chamber" and climaxes in Katherine's stunning Petruchio with a frying pan.

Verbal additions are less common. There are short instances in 2.1 of Klaus Maria Brandauer's 2002 Vienna *Hamlet* and in 2.5 of the Globe *As You Like It*. A long, intertextual (and unfitting) case of addition is found in Haußmann's *Hamlet*, 1.3. There Polonius inserts into line 123 the soliloquy ending scene 1.2 of *Troilus and Cressida*, in which Cressida decides not to be easily won.

A third aspect is the sequence of speeches and events. In the Globe *As You Like It* the end of 5.2 is combined with dialogue from 5.4.5ff. And in Richardson's *Hamlet* the King's 3.3 soliloquy is inserted between the sending away of Hamlet in 4.3 and the coastal scene 4.4. However, the non plus ultra in the frequency and magnitude of re-ordering seems achieved both by Brook's 2000 *Hamlet* and by Haußmann's.

A large if very diverse area are significant details of presentation. One such detail is colour. In the 2009 Globe production of *As You Like It* the God Hymen is black, setting off an immortal from the mortals. By contrast, in the Globe production of *Romeo and Juliet* Romeo's being black quickly acquires the air of normalcy, he is just a good-looking, strong

and lively youngster. In *Othello*, on the other hand, colour is a discriminatory factor, is used against him by Brabantio and Iago. Trevor Nunn's 1989 RSC production showed Willard White as Othello, a real black man as opposed to the blackened faces of white actors, particularly in earlier concretisations, for instance Olivier's at the National Theatre in 1964. By contrast, Anthony Hopkins in the 1981 BBC *Othello* film is definitely white, but for everyone on stage he is black, and one quickly comes to accept this.

Voice-over is another detail, mainly of film technique. Famous examples are Olivier's "To be or not to be" soliloquy (3.1.56-88) in his film (1949), and Kozintsev's Hamlet silently walking through the festive crowd in 1.2 while we hear "Oh that this too, too sullied flesh would melt" (lines 129ff.). In Olivier's as in Kenneth Branagh's 1996 film (and mostly in Doran's), Hamlet's "Now might I do it pat, ..." (3.3.73) is given thus in order to increase verisimilitude. Hamlet's being close behind Claudius (as opposed to Rodney Bennett's 1980 BBC film, where he remains at a sizeable distance) strains our suspension of disbelief when he speaks aloud; yet Brook shows with Adrian Lester that this can also be effective.

In some cases objects symbolize an important element of the play. Gert Voss as Lear in Luc Bondy's 2004 Vienna production tore the map of Britain into strips – a fitting symbol of what will happen to the country (more effective than Olivier indicating borderlines with his sword on a map on the floor in Michael Elliott's 1983 film). Already at the opening of Doran's *Hamlet* a surveillance camera indicates the play's pervasive spying. And in 4.5 Ophelia is seen in front of the glass Hamlets bullet cracked when he shot Polonius in 3.4. In Olivier's *Hamlet* the sight and sound of the surging sea serves as a *leitmotif*, perhaps sparked off by Gertrude's remark 4.1.7: "Mad as the sea and wind ...".

Lastly, there are many ways – all of them partial – of presenting a vital moment. For instance, Hamlet's exit in 4.3. Doran has David Tennant pushed out, strapped to a wheelchair, which makes his "But come, for England" (line 49) merely pathetic; similarly Branagh is violently dragged off. This is not suggested by the text, which has Hamlet, at the external nadir of his fortunes, seizing command of the situation even in his leaving, as is indicated by Claudius's words to Rosencrantz and Guildenstern: "Follow him at foot; tempt him with speed aboard" (line 54). Olivier, Neil Williamson in Richardson, and Derek Jacobi in Bennett showed precisely this.

## **VI. Coda**

In view of the material presented and of countless other manifestations of Shakespeare's presence in today's world, one can only say that Jonson's assertion in 1623: "He was not of an age, but for all time!" has proved a gloriously fulfilled prophecy. And Shakespeare criticism, especially during the last hundred years have produced an amazing mass and scope of new approaches, of new or reshaped and resharpened questions asked, aspects and qualities seen, connections established, and conclusions drawn. And numerous modern productions of his plays have demonstrated many worthwhile possibilities of concretization. One very persuasive explanation of the Shakespeare phenomenon was formulated by Goethe in 1813: "About Shakespeare so much has already been said, that it may seem as if there were nothing left to say, and yet it is the property of the spirit that it for ever animates and inspires the spirit."<sup>22</sup>

---

<sup>22</sup> My translation of the original; cf. "Shakespeare und kein Ende" in *Werke*, Vol. 12, ed. Herbert von Einem / Hans Joachim Schrimpf (Hamburg: Wegner 1953, repr. 1960), p. 287.

УДК: 821.111:82-2:778.5

**Корнелюк Богдан**  
(Запоріжжя)

## **Стратегії творення художнього універсуму в екранізації «Річарда III» Р. Лонкрейна: модернізація чи політемпоральний синтез?**

*Стаття присвячена виявленню ключових стратегій творення художнього світу екранізації Шекспірового «Річарда III», здійсненої Р. Лонкрейном. Креативною знахідкою творців стрічки став своєрідний синтез декількох темпоральних кодів, які мають різні шляхи актуалізації. Так, код «Середньовіччя» апелює до фонових знань реципієнта щодо Річарда III як історичної особистості. Темпоральний код «Ренесанс» має нарративну природу і реалізується через використання текстів епохи Відродження (шекспірівського «Річарда III» та уривку з поеми К. Марло «Пристрасний пастух – своїй коханій»), які входять до художнього універсуму стрічки в оригінальному немодернізованому вигляді. Код «Європа 30-х років» має візуальний характер і втілюється через предметний антураж екранізації, який правомірно визнати гіпердеталізованим. Темпоральний код «сучасність» реалізується на рівні естетики – завдяки постмодерністській оптиці художній образ Річарда III розглядається як знак семіосфери сучасної культури, що іманентно наділений здатністю інспірувати необмежену кількість інтерпретацій та може бути актуалізований у потенційно необмеженій кількості контекстів. Специфічний тип взаємодії темпоральних кодів у стрічці визначено як політемпоральний синтез, що, на думку автора, і є основною стратегією творення художнього універсуму цієї екранізації.*

**Ключові слова:** екранізація, історична хроніка, Р. Лонкрейн, темпоральний код, модернізація, політемпоральний синтез.

Історична хроніка В. Шекспіра «Річард III» (1592?) стала знаковим явищем у творчій біографії англійського драматурга: в цьому творі з надзвичайною силою втілилася здатність драматурга створювати рельєфні образи, які вражають своєю амбівалентністю, відкриваючи широкий простір для інтерпретації та аналізу. Не в останню чергу саме завдяки цій хроніці англійський король з династії Йорків Річард III на багато століть став втіленням абсолютної зловісності, хитрого підступу та кривавого аферизму.

Втім, цей монарх постає у п'єсі не лише як харизматичний злодій або затятий убивця, що вперто просувається шляхом духовної деградації. Образ аморального інтригана у хроніці англійського драматурга наділений майже трансцендентною здатністю викликати співчуття та співпереживання глядачів, мимовільне захоплення цим вмілим махінатором людських доль, який до того ж мав талант артистичного перевтілення. Надзвичайна широта рецептивного потенціалу твору, його тематична універсальність, загадковість постаті та глибина рефлексій самого Річарда в усі часи приваблювали не лише читацький загаль та науковців в галузі літературних студій, але і митців-кінематографістів.

Фільмографія шекспірівського «Річарда III» має навдивовижу довгу історію – ще у 1912 році в Сполучених Штатах з'явилася німа екранізація п'єси. Цікаво, що сьогодні ця стрічка вважається найстаршим американським фільмом, який зберігся до наших днів<sup>1</sup>. Прикметно, що сучасні кіноверсії цієї історичної драми незрідка мають відверто експериментальний характер. Так, приміром, стрічка «У пошуках Річарда» (1996), в якій відомий американський актор Аль Пачіно виступив

---

<sup>1</sup> *Levine N. The State of Art. Screen Richards / Nina Levine // Richard III. A Critical Reader / [ed. by Annaliese Connoly]. – London : Bloomsbury, 2013. – P. 90.*

як режисер і виконавець головної ролі, є своєрідним синтезом художнього фільму та документального кіно-розслідування. У кримінальній драмі «Король Ріккі» (2002, реж. Дж.Г. Бедфорд), яка відома також під назвою «Вуличний король», англійський монарх перетворюється на американо-іспанського мафіозі. Однією з найбільш вдалих спроб надання Шекспіровій п'єсі більш модерного звучання правомірно вважати екранізацію, здійснену 1995 року британським режисером Річардом Лонкрейном. Фільм одержав позитивну оцінку кінокритиків – про це свідчать як численні схвальні відгуки на стрічку<sup>2</sup>, так і міжнародні кіновідзнаки, отримані авторами екранізації, зокрема «Срібний ведмідь» Берлінського кінофестивалю та премія ВАФТА, а також дві номінації на премію Оскар.

**Метою** статті є визначення стратегій творення художнього універсуму у фільмі-екранізації «Річард III» режисера Р. Лонкрейна.

**Актуальність** обраної теми зумовлена помітним поживленням інтересу сучасної гуманітаристики до взаємодії літератури і кіномистецтва. Останнім часом з'явилося чимало наукових праць (розвідки О. Ліпкова<sup>3</sup>, Е. Дейвіса<sup>4</sup>, С. Кроула<sup>5</sup>, Л. Гюнтнера і П. Дрекслера<sup>6</sup>,

---

<sup>2</sup> *Crowdus G.* Richard III by Richard Loncraine, Ian McKellen / Gary Crowdus // *Cinéaste*. – 1996. – № 22. – P. 34–37.; *Loehlin J.* “Top of the World, Ma”: Richard III and Cinematic Convention / J. Loehlin, L. Boose, R. Burt // *Shakespeare, the movie: Popularizing the plays on film, TV, and video* / ed. by L. Boose, R. Burt. – London : Routledge, 1997. – P. 67–79.; *Coursen H.R.* From Play-script to Screenplay / H. R. Coursen // *The Cambridge Companion to Shakespeare on Film* / ed. by Russel Jackson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – P. 99–116.

<sup>3</sup> *Липков А.И.* Шекспировский экран / Александр Иосифович Липков. – Москва : Искусство, 1975. – 352 с.

<sup>4</sup> *Davies A.* Filming Shakespeare's Plays: The Adaptations of Laurence Olivier, Orson Welles, Peter Brook and Akira Kurosawa / Anthony Davies. – Cambridge : Cambridge University Press, 1990. – 236 p.

<sup>5</sup> *Crowl S.* Shakespeare Observed: Studies in Performance on Stage and Screen / Samuel Crowl. – Athens, OH : Ohio University Press, 1992. – 208 p.



М. Сковманда<sup>7</sup>, Дж. Лоеліна<sup>8</sup>, Р. Джексона<sup>9</sup>, М.Т. Бернетта<sup>10</sup>, П. Кука<sup>11</sup>, Н. Торкут<sup>12</sup> та ін.), присвячених вивченню того потужного резонансу, який спричинила творчість Великого Барда у світовому кінематографі.

**Наукова новизна** роботи полягає в тому, що в ній у науковий обіг вітчизняного літературознавства та компаративістики вводиться поняття «політемпоральний синтез» на означення специфічної стратегії творення фікціонального універсуму мистецького артефакту.

**Об'єктом** дослідження виступає екранізація шекспірівського «Річарда III», здійснена у 1995 році британським режисером Річардом Лонкрейном.

Матеріально-предметний світ фільму виявляється зануреним у модернізований хронотоп. Прикметно, що модернізація часопростору реалізується вже з перших кадрів кінонарративу, однак не за допомогою візуальних засобів, а завдяки використанню звуко-шумових ефектів. Стрічка розпочинається титрами – на чорному фоні з'являється текст, написаний яскраво-червоними літера-

---

<sup>6</sup> Guntner L. Drexler P. Recycled Film Codes and the Study of Shakespeare on Film / L. Guntner, P. Drexler. // Shakespeare Jahrbuch. – 1993. – P. 31-41.

<sup>7</sup> Skovmand M. Screen Shakespeare / Michael Skovmand. – Aarhus : Aarhus University Press, 1994. – 148 p.

<sup>8</sup> Loehlin J. "Top of the World, Ma": Richard III and Cinematic Convention / J. Loehlin, L. // Shakespeare, the movie: Popularizing the plays on film, TV, and video / ed. by L. Boose, R. Burt. – London : Routledge, 1997. – 277 p.

<sup>9</sup> Jackson R. From Play-script to Screenplay / Russel Jackson // The Cambridge Companion to Shakespeare on Film / ed. by Russel Jackson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2000. – P. 15-34.

<sup>10</sup> Burnett M. Shakespeare, Film, Fin de Siecle / M. Burnett, R. Wray. – London : Palgrave Macmillan, 2000. – 264 p.

<sup>11</sup> Cook P. Cinematic Hamlet: The Films of Olivier, Zeffirelli, Branagh, and Almereyda / Patrick J. Cook. – Athens, OH : Ohio University Press, 2011. – 272 p.

<sup>12</sup> Торкут Н.М. "Анонім" Роланда Еммеріха в контексті антистретфордської полеміки / Наталія Миколаївна Торкут. // Держава та регіони. Сер. Гуманіт. науки. – 2013. – Вип. 1. – С. 4-10.

ми: Кадр 1: Civil war divides the nation<sup>13</sup>. Кадр 2: The King is under attack from the rebel York family, who are fighting to place their eldest son, Edward, on the throne<sup>14</sup>. Кадр 3: Edward's army advances, led by his youngest brother (далі слідує пауза, після якої на екрані проявляється ім'я) Richard of Gloucester<sup>15</sup>.

Звуковим супроводом до цих кадрів слугує шум механізму, схожий на автоматну чергу та/або на звук автомобільного двигуна. Автоматичної зброї, як і автодвигунів, за часів боротьби Йорків і Ланкастерів, звісно, не існувало, тому ця асоціація, що створюється завдяки апелюванню до слухової пам'яті глядача, має анахроністичний характер. Вона від самого початку стрічки налаштовує реципієнта на сприйняття не белетризованого історичного епізоду війни Троянд, а, насамперед, милітаризованої історії, співзвучної із сучасними для нього військовими конфліктами.

Після титрів на екрані глядач бачить механізм, що і послужив джерелом ритмічного шуму, – електронний телеграф, який починає друкувати нове повідомлення. На тонкій паперовій стрічці з'являються слова: «RICHARD GLOUCESTER IS AT HAND HE HOLDS HIS COURSE TOWARD TEWKSBURY»<sup>16</sup>. Думається, що такий вибір першого кадру візуального наративу є не випадковим – наявність телеграфної машини на військовій базі Ланкастерів у Т'юксбері одразу ж чітко вказує на те, що події у стрічці відбуватимуться не у XVI ст., а значно пізніше. При цьому Річард як дійова особа не з'являється в кадрі, для глядача він все ще залишається текстом –

<sup>13</sup> Громадянська війна розділила націю.

<sup>14</sup> Король зазнає атак від повсталого сім'ї Йорків, які б'ються за те, щоб посадити на трон свого старшого сина Едварда.

<sup>15</sup> Едвардова армія наступає, її веде його наймолодший брат – Річард Глостер.

<sup>16</sup> Річард Глостер наближається. Він тримає курс на Т'юксбері.

ім'я протагоніста було останнім словом титрів, воно ж стає першим словом телеграми. Тут, як думається, творці фільму актуалізують постмодерністську тезу про «Світ як текст», висловлену французьким мислителем Жаком Дерридою<sup>17</sup>. Зауважимо, що сама особистість Річарда III може сприйматися потенційним реципієнтом на різних рівнях:

- історичному – Річард III як реальна історична особа, англійський монарх доби пізнього Середньовіччя;
- художньому – Річард III як літературний образ, створений Шекспіром;
- текстуальному – Річард III як текстуальний конструкт – саме в такій формі він входить до дискурсивного поля сучасної культури, стаючи знаком культурної семіосфери сучасності.

Думається, що творці екранізації апелюють саме до третього рівня, підкреслюючи статус Річарда III як знака семіосфери, вони констатують належність цього образу до гіперреальності (термін Ж. Бодріяра). У гіперреальності втрачається зв'язок знака із його безпосереднім референтом (історичним королем Річардом III), а тому він, з одного боку, симулякризується, а з іншого боку, стає своєрідною універсальною пояснювальною матрицею, яка може бути спроектована на будь-яку епоху. У фільмі маємо проекцію Річарда-матриці, Річарда-знаку на Європу 1930-х років, втім, статус знака семіосфери передбачає необмежену кількість потенційних проекцій.

Цікаво, що у вступному епізоді ім'я головного персонажа фільму з'являється на екрані тричі – у початкових титрах він «наймолодший брат Едварда Йорка, Річард Глостер», у загрозливій телеграмі він

---

<sup>17</sup> *Скоропанова И.* Мир как текст [Електронний ресурс] / Ирина Скоропанова // Мини-словарь постмодернистской терминологии // Филолог. – № 6. – 2005. – Режим доступу до ресурсу: [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_6\\_141](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_6_141).

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

згадується просто як «Річард Глостер», в останніх же кадрах, які слідують за вбивством короля Ланкастера, на екрані великими червоними літерами виводиться його монарше ім'я – «Річард III». Думається, що ці три варіанти імені протагоніста хроніки мають асоціюватися із трьома іпостасями, які Річард послідовно змінює у творі – наймолодший син королівського сімейства, що обділений любов'ю близьких; герцог Глостер, який, інспірувавши смерть обох братів та принців-престолонаслідувачів, стає лордом-протектором; король Річард III – останній монарх із династії Йорків.

Варто також зауважити, що літери назви фільму з'являються на екрані по дві, їх поява супроводжується пістолетними пострілами. Назва фільму «Richard III» налічує десять символів – сім літер та три римські цифри. Ритмічна поява цих символів та характерний звуковий супровід (два символи і одночасно два постріли – пауза) навіюють асоціації із ямбічним пентаметром (п'яти-стопним ямбом) – розміром білого вірша, яким написана шекспірівська п'єса. Римська цифра III відповідає і кількості пострілів, які здійснив Річард у вступному епізоді – дві Річардові кулі поцілили у принца Ланкастера, одна ж стала смертельною для короля. Таким чином, у вступному епізоді спостерігаємо випадок семантизації чисел та ритмічних шумів.

Зауважимо, що символічне тлумачення числових комбінацій – це характерна риса Середньовіччя (доби, в яку відбуваються, події Шекспірового «Річарда III») та Ренесансу (доби, коли Великий Бард створив цю хроніку). Використання ж подібного прийому у фільмі, знятому наприкінці ХХ століття, немов кидає місток між Середніми віками, раннім Новочассям та сьогоденням. Для сучасного реципієнта цей прийом не несе провіденційного змісту, адже у постмодернізмі числові коди незрідка функціонують як ігрові прийоми. Подібна

гра, як думається, розрахована на уважного глядача, який, інтерпретуючи числові комбінації, вже не отримує інформацію провіденційного характеру, однак долучається до ігрового дискурсу фільму, відчуває інтелектуальну насолоду від розкодування авторських імплікацій.

Ще одна стратегія, яку реалізують творці кінострічки, полягає у контамінації візуальних та візуально-звукових контрастів. Тяжіння до поетики контрастів втілювалося, зокрема, в інтер'єрі військової ставки у Т'юксбері. Тут примхливим чином поєднані прикмети мирного життя і військових буднів, предмети сучасності й антикварні раритети, мистецькі артефакти і повсякденні дрібнички. Так, приміром, на стінах кімнати можна помітити кілька художніх полотен – це лісові пейзажі, виконані в темних холодних тонах. Простір же між картинами зайнятий військовою топографією – великим мапами Англії із відповідними позначками. Військова мапа зі стратегічними помітками розкладена і в центрі кімнати. До стелі прикріплена витончена люстра з незапаленими свічками. Натомість кімната освітлена численними ламповими світильниками, які звисають зі стелі на тонких електричних дротах. Дроти можна побачити і на стінах, вони під'єднані до телеграфу – за одним із столів постійно здійснюється прийом повідомлень, за іншим же працює спеціаліст із їх передачі. Крім того, в кадрі можна помітити дорогий підлоговий годинник, дерев'яний робочий стіл, камін, в якому палає вогнище, та досить велику бібліотеку. Цікаво, що якраз через стіну з каміном та книжковими полицями до ставки вривається танк Річарда. Самій природі цього персонажу чужі добробут і домашній затишок, які він вочевидь асоціює із нестерпно нудним мирним існуванням («weak piping time of peace» [I,1]<sup>18</sup>).

---

<sup>18</sup> *Shakespeare W. King Richard III / W. Shakespeare, [ed. by A. Hammond]. – London : Routledge, 1990. – (The Arden Shakespeare). – P. 126.*

В екранізації дія історичної хроніки переноситься у 30-ті роки ХХ століття. Завдяки модернізації хронотопу створюється історична дистанція, яка на момент виходу стрічки у 1995 році становила близько шести десятиліть – отже, реципієнт, який сприймає візуальний символічний код «Європа 30-тих років», розглядає події, показані у фільмі, як такі, що могли відбуватися у недалекому минулому, у вимірі новітньої історії. Цілком вірогідно, що подібним же чином події Шекспірової хроніки сприймалися і елизаветинськими глядачами. Ця п'єса, як вважається, вперше була поставлена наприкінці 1591 року<sup>19</sup>, тобто трохи більше, ніж через 100 років після смерті історичного Річарда III (1485 рік). Через таку відносно невелику хронологічну дистанцію англійці ХVI століття могли ідентифікувати зображені в ній колізії як події новітньої історії.

Думається, що модернізація з одночасним збереженням історичної дистанції, з одного боку, дозволяє стрічці не перетворитися на таку-собі сатиричну пародію на актуальний стан справ у політиці. З іншого боку – перенесення колізій Шекспірового «Річарда III» більш як на чотири століття, в історичне середовище Європи 1930-х років демонструє смислову універсальність цієї п'єси, художня цінність якої полягає не в історичній точності, а насамперед у позачасовій актуальності та широкому потенціалі реактуалізації її смислів у будь-яку епоху.

Творці фільму постійно підкреслюють, що події відбуваються саме в європейській країні у 30-ті роки ХХ століття. Візуальний універсум стрічки покликаний створити детальну копію-репліку зазначеного часу. Так, герої їздять на оригінальних автомобілях тогочасся, батальні сцени та сцени прибуття принца Йоркського до

---

<sup>19</sup> *Hammond A. Introduction to "Richard III" / A. Hammond // King Richard III / W. Shakespeare, [ed. by A. Hammond]. – London : Routledge, 1990. – (The Arden Shakespeare). – P. 62.*

Лондона зняті у британських залізничних музеях, тож у кадрі з'являється автентичний залізничний транспорт, який використовувався у перші десятиліття ХХ століття. Кожний предмет, що потрапляє в кадр має викликати чіткі темпоральні асоціації: типовими для 30-х років є телефон у робочому кабінеті Річарда, фотоапарат зі спалахом, яким користується Кларенс, ретро-мікрофон, який бачимо у сцені святкового балу. Сукні леді Анни та королеви Єлизавети пошиті за викройками, взятими із модних журналів тих років. Особливу увагу дизайнери стрічки приділяють аксесуарам – відвідуючи світські заходи, герої неодмінно вдягають капелюшки, окуляри та прикраси, характерні для перших десятиліть минулого століття. Прикметно, що іноді у фільмі точно відтворюються навіть ті деталі, які, на перший погляд, мають другорядне значення. Так, приміром, протагоніст палить популярні у ті часи цигарки «Абдулла», які на момент виходу стрічки вже кілька десятиліть не вироблялися: кінематографістам із величезними труднощами вдалося придбати нерозпечатану пачку на аукціоні<sup>20</sup>.

Подібна гіпердеталізація фікціонального часопростору характерна для мистецтва доби постмодернізму. Так, приміром, Дж. Фаулз стилізує свій твір «Коханка французького лейтенанта» під вікторіанський роман, наповнюючи хронотоп предметністю, яка маркує специфічний код – «Англія ХІХ століття». Однак введення елементів постмодернізму (метатекстуальність, наявність двох альтернативних фіналів) змушує читача з іронією ставитися до детальної стилізації, розглядати її як один із засобів гри з читачем. Аналогічне явище спостерігаємо і в романі У. Еко «Ім'я рози», де автор надзвичайно ретельно відтворює колорит Середньовіччя, однак

---

<sup>20</sup> *McKellen I. Loncraine R. Richard III. Screenplay [Електронний ресурс] / I. McKellen, R. Loncraine. – 1995. – Режим доступу до ресурсу : <http://www.mckellen.com/cinema/richard/screenplay/002.htm>.*

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

гіпердеталізованість породжує ефект іронічної стилізації, що, як думається, має ігровий характер і покликана залучити реципієнта до інтелектуальної гри із культурним кодом «Середньовіччя».

Постмодерністська гра, вочевидь, мотивувала і творців аналізованої кіноверсії «Річарда III». Глядач отримує інтелектуальну насолоду від упізнавання візуального коду «Європа 30-х років». Втім, постмодерністська іронія, яка мотивує гіпердеталізацію, не укорінює наратив у модернізованому часопросторі, а навпаки, постаючи в якості художньої стилізації / інтелектуальної гри, розмикає часопростір та показує потенційну прецедентність, позачасову універсальність колізій шекспірівської п'єси. Тож реципієнт розуміє, що історія «останнього Йорка», відтворена через візуальний код «Європа 30-х років» – це лише ймовірна версія, один із численних варіантів наративу, який потенційно здатний реактуалізуватися у різні часи та в різних локусах.

Атмосферу 30-х років допомагає створити також і музичне оформлення стрічки. Саундтрек, що написаний південноафриканським композитором Тревором Джонсом, складається переважно із джазових мелодій, які стилізовані під класичний свінг – жанр, популярний у перші десятиліття ХХ століття. Втім, уже в першій пісні цього фільму реалізується інтенція його авторів до змішування епох, до такої-собі політемпоральності. Композиція «Some live with me» лунає під час балу на початку стрічки, тобто ще до того, як актори починають виголошувати шекспірівські рядки. Її текст – це уривок із пасторальної поеми «Пристрасний пастух – своїй коханій», написаної Крістофером Марло, відомим сучасником Вільяма Шекспіра, англійським літератором доби Відродження. Ренесансний поетичний твір поєднується у фільмі з музичним аранжуванням у дусі 1930-х років – співачка виконує пісню під акомпанемент свінг-бенду.



Цікаво, що на пюпітрах виконавців міститься монограма **WS**, яка, на нашу думку, слугує іронічним відсиланням до Вільяма Шекспіра (анг. **William Shakespeare**).

Таким чином, творці екранізації вдаються до своєрідного поєднання темпоральних кодів «Відродження» та «30-ті роки»: ще до того, як глядач почне сприймати Шекспірів текст (пісня передує першому монологу Річарда), занурений у нове, модернізоване предметне середовище, йому пропонується поетичний текст іншого митця доби Відродження, покладений на музику, що стилізована під джазові стандарти 30-тих років ХХ ст. При цьому відбувається темпоральний синтез – ренесансний текст і новочасна музика формують органічну єдність.

Основна інтенція авторів екранізації полягала, вочевидь, у тому, щоб органічно поєднати текст Шекспірової хроніки та модернізований візуальний універсум. Талановита реалізація цієї інтенції і визначила, як думається, успіх стрічки. Попри певну умовність, викликану використанням білого вірша (адже всі репліки персонажі у шекспірівській хроніці виголошують саме білим віршем), глядач фільму досить швидко звикає до такої манери подачі тексту і перестає асоціювати його виключно із добою його написання (Відродженням).

Звукове оформлення екранізації часом суперечить її візуальній складовій, завдяки чому реалізується поетика контрастів, характерна для цієї стрічки в цілому. Так, приміром, весела свінгова мелодія лунає, коли Річард у танці проноситься у військовому шпиталі повз поранених, радіючи перемозі над леді Анною. Контраст настроїв тут набуває гротескової сили, за допомогою такого дисонансу звукового і візуального компонентів, акцентується моральна неповноцінність Річарда – глядач розуміє, що протагоніст живе у власному світі, де немає місця для співчуття іншим, він максимально фокусується

на власних емоціях та власній перемозі. Весела свінгова мелодія лунає і тоді, коли Річард переглядає фотографії страченого Гастінгса, при цьому протагоніст сам ставить платівку, а потім, зручно влаштувавшись на канапі, починає мугикати у такт музики. Як бачимо, Річард має спотворене сприйняття естетичного – бравурна мелодія в його свідомості вдало komponується із жорстокими та відразливими світлинами. Більше того, таке поєднання несумісного викликає у нього очевидне збочене задоволення, своєрідну химерну насолоду: адже у кадрі глядач бачить Річарда, який усміхається, співає і, схоже, цілком задоволений собою.

Прикметно, що смерть Річарда також супроводжується оптимістичною піснею «I'm on the top of the world», яка, на перший погляд може здатися недоречною, однак, у контексті поезики звуко-візуальних контрастів, що характерна для цієї стрічки, використання цієї пісні видається не лише логічним, але і виправданим.

Шекспірів текст у стрічці не зазнає змін, натомість візуалізація словесного наративу тут часто має непередбачуваний характер. Кіномитці, які працювали над цією екранізацією, створюють унікальні образи, здійснюючи детальну візуалізацію вербальних пасажів Великого Барда. Так, приміром, у фільмі має місце перенесення дії в оніричний простір, яке відсутнє у тексті-першоджерелі – автори коноверсії пропонують візуальне втілення кабана (гербовий символ Річарда Глостера), якого бачить у сні лорд Стенлі. До речі, антропонімізованого кабана грає Ієн МакКеллен, який виконує і роль Річарда III. Саме тому глядачі, що незнайомі із геральдиком, можуть легко впізнати у цій фікційній тварині риси зовнішності протагоніста. Крім того, епізод із людиною-кабаном стилізований під сцену з фільму жахів – ця огидна істота з'являється на екрані всього на кілька секунд і її поява супроводжується високим різким звуком, при цьому

змінюється баланс кольорів на екрані – різкий перехід від зображення темної спальні Стенлі до світлого фону, на якому постає кабан, має, як думається, налякати глядача. Слід зауважити, що подібна стилізація під фільми жахів є типовою для цієї екранізації: у такому ж ключі реалізовано і сцени вбивства брата королеви Єлизавети Ріверса (чоловік кохається у готелі, коли раптово його тіло проколює лезо меча з-під ліжка), лорда Гастінга (візуалізація повішення в естетиці нуар-кінематографу) та маленьких принців (задушення куском червоної тканини).

Автори кіноверсії модифікують художній світ Шекспірового твору і завдяки згаданим вище креативним стратегіям синтезують в рамках стрічки декілька кіножанрів. Подібне злиття жанрів, з одного боку, характерне для доби постмодернізму, а з іншого боку, нерідко спостерігається і в історичних хроніках Великого Барда (у «Річарді III», приміром, поєднано елементи монодрами, трагедії та мораліте).

Отже, правомірно говорити, що в смисловому континуумі «Річарда III», екранізованого Р. Лонкрейном, відбувається своєрідний синтез декількох темпоральних кодів, які знайомі європейському глядачеві. Зокрема, код «Середньовіччя» актуалізується через зв'язок фікціонального Річарда III із Річардом як історичною особистістю. Можливість проведення таких паралелей зумовлюється наявністю у реципієнта специфічних фонових знань про «останнього Йорка» як реального англійського монарха доби пізнього Середньовіччя. Очевидно, що цей код працює лише для окремої групи реципієнтів. Темпоральний код «Ренесанс» реалізується через використання текстів епохи Відродження (історичної хроніки В. Шекспіра «Річард III» та уривку із поеми К. Марло «Пристрасний пастух – своїй коханій»). Слід зауважити,

що ренесансні тексти входять до художнього універсуму стрічки в немодернізованому вигляді.

Наступний темпоральний код – «Європа в 1930-ті роки» втілюється через матеріальне наповнення фільму, при цьому авторами застосовується прийом гіпердеталізації, тобто відтворення предметного антуражу в найменших дрібницях. Темпоральний код «актуальна сучасність» реалізується за рахунок залучення елементів естетики постмодернізму. Завдяки постмодерністській оптиці локалізація Шекспірового наративу у Європі 1930-х років сприймається, насамперед, як версія, тобто, як один із можливих варіантів імплементації історії «останнього Йорка» у якості пояснювальної матриці. При цьому образ Річарда III як знак семіосфери сучасної культури та пояснювальна матриця може бути актуалізований у потенційно необмеженій кількості ситуацій. Здатність цього художнього образу функціонувати в різних хронотопах та універсальність смислів шекспірівської хроніки «Річард III» виводять реципієнта на новий рівень темпоральності – позачасовість. Тож ключовою стратегією творення художнього універсуму у фільмі Р. Лонкрейна постає не модернізація, а своєрідна взаємодія темпоральних зрізів, яку пропонуємо називати політемпоральним синтезом. У рамках політемпорального синтезу різні часові коди органічно поєднуються в мистецькому артефакті, дозволяючи глядачеві продукувати відмінні рецептивні візії твору, залежно від обраної темпоральної фокалізації. Крім того, політемпоральний синтез незрідка призводить до розмикання часових рамок твору та виходу його смислів і образів у площину позачасовості.

УДК: 821.111:82-2:7.094

**Sokolova Boika**  
(London, England)

## **A Very Modern Tragedy: Ralph Fiennes' Adaptation of Shakespeare's *Coriolanus* (2011)<sup>1</sup>**

**Соколова Бойка. Дуже сучасна трагедія: адаптація шекспірівського «Коріолана» (2011) Ральфа Файнса.**

У статті розглядається екранізація шекспірівської п'єси «Коріолан», здійснена Ральфом Файнсом, а також вплив на неї історичної спадщини тих місцевостей, де відбувалися зйомки. Аналізуються аспекти, пов'язані з часом і місцем дії, підбором акторів, гендерними відносинами та змінами в п'єсі Шекспіра, внесеними в процесі осучаснення. Особлива увага приділяється тому, яким чином у фільмі створюється атмосфера воєнізованого світу, як представлений політичний процес і як у цьому контексті зображена сім'я військового. Відзначається, що візуальні ефекти у фільмі Файнса образно відсилають до впізнаваних образів сучасних європейських катаклізмів у багатовимірному вихорі історичних змін.

**Ключові слова:** Коріолан, Ральф Файнс, Ванесса Редгрейв, Джеральд Батлер, Балканські війни, політичний переворот, Шекспір, сім'я військового.

The first decade of the 21<sup>st</sup> century saw the big screen debut of two of Shakespeare's Roman tragedies. In 1999, Julie Taymor's *Titus* translated *Titus Andronicus*' baroque atrocities into an expressionistic stylized narrative set at old

---

<sup>1</sup> Special thanks are due to several people from Notre Dame Global Gateway programme, who helped with this project: to Alice Tyrell, for providing a library lifeline and much else, to Christina Pehlivanos, who makes the world a better place and who helped with the translation of Mikis Theodorakis' 'Sta Pervolia', to Steve Whitnall, who has seen battle and who watched the film for me with the eye and wisdom of a professional soldier.

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів

and new historical sites of violence, its events observed through the eyes of a modern child.<sup>2</sup> In 2011, Ralph Fiennes produced, directed and acted the principal part in the first big-screen version of *Coriolanus*, Shakespeare's most political text. Unlike Taymor's, his Rome is set in a recognizable present, shot at times with the gritty immediacy of a documentary, splicing genuine and created TV footage, and letting rip visuals of violence familiar to the viewer from daily exposure to the media. As Samuel Cowl notes, it is a daring film and one that needs to attract more attention.<sup>3</sup> Speaking on a Canadian TV channel, the director expressed what *Coriolanus* means to him: "Shakespeare asks hard questions of us as a civic society, about our own social political dysfunction. He doesn't deliver any nice, compact, reassuring message. The play shows us the pain and the waste of what it is to be human tribes. It is a tragedy, as tragedies end in a sense of waste".<sup>4</sup> Tribalism and political dysfunction as products of and breeding grounds for violence are major lines of exploration in the film.<sup>5</sup> We watch a conflict in a

---

<sup>2</sup> In the following decade, the stage life of the play considerably intensified, with major productions by state-funded and pocket-sized British companies, as well as with productions in countries where it hadn't been shown before. In 2013, the Gdansk Shakespeare Festival was dedicated to it, with productions from across the world, workshops and discussions. Violence, inhumanity, the collapse of civilized behaviour, tribalism, are major concerns which this Shakespearean text seems to bear out with a particular strength. The critical discourse around *Titus*, too, is considerable. See: Judith Buchannan, *Shakespeare on Film*, Longman, 2005; Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin, eds., *The Roman Plays*. Shakespeare on Film, PRUH, 2009.

<sup>3</sup> Samuel Cowl, *Coriolanus*. Film review, *Shakespeare Bulletin*, 30. 2, 2012, pp. 145-147. Reference on p. 145.

<sup>4</sup> Richard Crouse in conversation with Ralph Fiennes, 'Coriolanus' at the Toronto Film Festival, 2011: <http://www.youtube.com/watch?v=ixhpllg3jCU>.

<sup>5</sup> For the composition of the crowd scenes and for the transformation of the Volscis into freedom fighters Fiennes reached back to Gillo Pontecorvo's 1965 *Battle of Algiers*, a devastating narrative about the Arab liberation movement against the French. According to Philip French, that "film was screened in 2003 at the Pentagon to instruct senior military men and their civilian advisers how

reeling empire, destabilized by economic unrest and paralysed by internal strife. On what appears to be its fringes, ethnic opposition is fomenting war. Violence goes both ways with ever increasing intensity, in a world suffused with arms and media ratcheting up tension. Rome is a political system in flux, breaking, slowly and bloodily under the push of powerful forces coming from below and from abroad, of political realignments, demagoguery, personal ambitions and sheer chance. We are in a modern place where everyone is a player-plaything of history and reviewers point to relevances with various contemporary conflicts.

Appearing as it did in 2011, and shot in two of the countries which comprised former Yugoslavia, Serbia and Montenegro, the film breathes with the legacy of two decades of shifts in the political landscape of Europe. In 1991, the chiliastic communist project, born of Russia's defeat in the First World War, came to an inglorious end. In its wake, the dissolution of the Soviet Union left a trail of bloody conflicts, of which, the ongoing dismembering of Ukraine is only the latest. After the collapse of the Soviet empire, not only the Communist political system propped up by it, but the territorial settlements of the first half of the 20<sup>th</sup> century were challenged: between 1991 and 1999 Yugoslavia fell apart making the supposedly unthinkable – a war in Europe – a grim reality. Czechoslovakia quietly disappeared from the map. Currently, other places are in the throes of forces dismantling maps drawn nearly a century ago by former imperial powers – Sudan split in 2011, Iraq and Syria are on the verge. Almost everywhere, new-found freedoms have been drowned in conflict, often giving rise to militaristic and totalitarian regimes. Burgeoning nationalisms have engaged millions of people in public displays of zeal, while small elites have

---

you could 'win a battle against terrorism and lose the war of ideas'.", Philip French, *Battle of Algiers*, theguardian.com, Sunday 13 May 2007.

ridden their momentum for their own advantage. The positive energies of the *vox populi*, raised in claims for justice, freedom and better life, have often been diffused, abused and squandered by the self-interest of old and new political groups. The histories of the European transitions from Communism provide multiple examples. Artificially created food crises, (like the Bulgarian 1991 winter-long one), were some of the realities behind the re-gearing to a free market. They called to the streets people who had never imagined being in the position of hungry “plebeians”, drumming on empty pots and shouting “Bread!”. Sometimes, as happened in the early 1990s in Yugoslavia, the popular protests against the establishment were high-jacked by political demagogues and fed into violently divisive nationalistic agendas. Images of heavily armed police surrounding parliament buildings against peacefully protesting citizens, sometimes meeting them with bullets, like the hundreds of Ukrainians who were mowed down during the civic protests in 2014, have become all too familiar.

Many visuals in Fiennes’ film take their cue from recognizable images of modern European cataclysms in a multi-dimensional analysis of historical change. In this paper I am interested in the way location, casting and ambience inflect the narrative, in the dynamic of Coriolanus’ family and on the linking of the different elements of the film together.

### **I. Places and Faces**

The filmic transition from ancient Rome to a modern place requires a re-imagining Rome, Corioli and Antium. Another element is the necessity to create them as both distinct and comparable places.<sup>6</sup> From the start, the credits demarcate a distancing by spelling out that the film is *based*

---

<sup>6</sup> See: Peter Holland, *ed.*, *Coriolanus*, The Arden Shakespeare, 2013. Introduction, pp. 90-93. All quotations from this edition.



on the play by William Shakespeare;<sup>7</sup> an opening frame introduces Rome as 'A Place Calling Itself Rome', a gesture of re-fictionalising Shakespeare's already fictional city for the purposes of the new adaptation.<sup>8</sup>

John Logan's screenplay unambiguously tropes the events as occurring in "our world right now", while trying to diffuse the concreteness of geographical location by suggesting that this might be either "Mexico City. Or Chechnya. Or Detroit. Or Baghdad. Or London".<sup>9</sup> Various other allusions point this way: Cominius is a general with a "West Point bearing", the Senate is a sweeping space, resembling "the Israeli Knesset or the UN General Assembly", etc.<sup>10</sup> The attempt at a global positioning of the narrative is strengthened by the international casting redolent with histories of past performances. John Kani's level-headed General Cominius, ready to compromise in the name of peace, gestures towards Nelson Mandela. Paul Jesson, who played First Citizen in Elija Moshinsky's 1983 BBC *Coriolanus*, has risen in the world to a be-suited, brazen Brutus.<sup>11</sup> In tandem with James Nesbitt's Sicinius, whose role in *Bloody Sunday* (2002) awakens memories of a tragic tribal confrontation, they make a toxic pair of manipulative *nouveaux politiciens*. Lubna Azabal's and Ashraf Barhoum's First and Second Citizen, named respectively Tamora and Cassius, have a touch

---

<sup>7</sup> Script, p 124.

<sup>8</sup> Philp French, *The Observer*, Sunday 22 January 2012, and Peter Holland in his Introduction, Op. Cit. 2013, pp. 130-133, offer comments on the connection between the film's subtitle and John Osborne's unproduced 1972 play, *A Place Calling Itself Rome*, based on Shakespeare's *Coriolanus*.

<sup>9</sup> *Coriolanus*, Screenplay by John Logan. The Shooting Script (newmarket press for itbooks: 2011), pp. 1-2.

<sup>10</sup> Ibid., pp. 11, 35.

<sup>11</sup> For an interesting discussion of the representation of the people in previous filmed versions of *Coriolanus*, see Russell Jackson, "Salus populi: Shakespeare's Roman plebeians on screen" and Nathalie Vienne-Guerrin, "The 'rougher accents' in the BBC *Coriolanus*", in Sarah Hatchuel and Nathalie Vienne-Guerrin, eds., *The Roman Plays*, pp. 143-176 and pp. 295-304.

of uncompromising radicalism with a whiff of the Palestinian-Israeli conflict from *Paradise Now* (2005),<sup>12</sup> while Ralph Fiennes's introverted, self-/destructive soldier lives behind a mask recalling his performance in *Schindler's List* (1993).

However, the film, shot on location in Serbia and Montenegro, has a distinct Balkan flavour and irresistibly calls up memories of the Yugoslav wars of the 1990s and of post-communist collapse.<sup>13</sup> The attempt to create a sense of a multi-ethnic imperial Rome, in spite of John Kani's presence and an odd black and Asian actor, is relatively weak. But the film compensates for this by quasi/documentary TV footage showing food shortages, rioting and wars, experienced by diverse populations and suggestive of the vastness of empire. In addition, the camera carefully picks out individual faces and creates a sense of the diversity of people's views and reactions, of which the scene at the marketplace is an excellent example where speaking parts are also thoughtfully distributed. What unobtrusively turns the attention to the place of shooting is the casting of local actors well beyond the crowd and battle scenes and providing them with larger parts. This move increases the sense of a particular place and balances the usually lopsided combination of western film stars and silently operating, almost invisible locally recruited actors, something which is important, not just for the politics of production, but for the allusiveness of the film. In writing about *Titus*, Judith Buchannan notes that the presence of hundreds of Croatian supernumeraries in the final scene, shot

---

<sup>12</sup> *Paradise Now*, directed by Hani Abu-Assad.

<sup>13</sup> J.R. Jones, 'Soldier of misfortune. Ralph Fiennes revives Shakespeare's military tragedy *Coriolanus*, *Chicago Reader*, <http://www.chicagoreader.com/chicago/ralph-fiennes-stars-as-shakespeares-coriolanus/Content?oid=5542220>). It is curious that the script doesn't make a single reference to that particular place, nor to that moment in history, which might, perhaps, be explained by the diplomacy around negotiating with the Serbian side which provided, among much else, access to the main chamber of its Parliament and the use of members of their armed forces.

in the Roman arena in Pula, just a few years after the Bosnian war, added “a disturbing topicality to the catalogue of horrors the film depicts”.<sup>14</sup> Similarly, in *Coriolanus*, the palpable presence of local actors, “remembers” the recent past and adds to the anti-war animus of the film.

Belgrade gives Fiennes' Rome a distinct post-communist flavour of tall 1970s apartment blocks, concrete silos, bombed buildings – industrially-produced, battered remains of a defunct project of greatness. Graffiti-covered passages lead to the sites of popular dissent. A conspicuous “Heroes 1994” dates the action. However, unlike Shakespeare's citizens who convene in the open to discuss their grievances and rejoice at the election of their Tribunes, the modern Romans are hidden in a secret apartment, away from the authorities. While in Shakespeare they directly speak with the aristocrats and mock Coriolanus in front of Menenius, here, the elected politicians communicate from TV screens or appear among the populace surrounded by bodyguards only when campaigning. The modern Romans are much more exposed to state violence – as they move towards the grain silos, rattling pots and shouting “Bread!”, they are met by riot police in full gear with Marcius in command, which suggests a state of martial law. There is nothing specifically *plebeian* about them either; rather, we see middle class people who do not *look* starved, but are angered by a dramatic change in their status. Brian Cox' Menenius – Belly speech cut – makes a televised appearance, appealing for clam and reason from those who are most affected by the new line drawn between haves and have-nots. Nor are the citizens, at this stage, prone to mindless violence. Rather, Barry Ackroyd's camera perceptively comments on how their demands are high-jacked by the selfish political interests of the Tribunes. In the sequence showing the preparation for the march on the grain depot one becomes aware of an underhand

---

<sup>14</sup> Judith Buchannan, *Shakespeare on Film*, Longman, 2005, p. 252.

game played by Tamora and Cassius. The low camera angle positions the soft-spoken Cassius above the people in the room. As Azabal's extremist Tamora enters, the camera reports the alarmed reaction on a face at her "Let's kill" him, while Cassius, as if without noticing, gently continues to talk pointing to some sticks and crowbars lying next to images of Martius, daubed with red crosses, (an image characteristic of early anti-communist protests against hated leaders). In an establishing shot of the marches, taken from above, the viewer sees an orderly silent civilian multitude. However, the level shot of the front lines reveals activists armed with crowbars and sticks who actively provoke a skirmish. Tamora is observantly alert to any sign of appeasement and ready to disrupt it. The shocked citizen from the earlier frame does his best to stop rioting, but fails; the police advances. Shown from different angles, the eruption of violence has a snappiness which, in the overall grammar of the film, marks moments of loss of control. The photography also suggests an unexpected parity between the two sides. Martius' "dissentious rogues" speech is hissed quietly in Cassius' face, while the camera shows them eyeballing each other as equals. Another, silent, but visible power is out there, too – the media and the people recording every syllable spoken by Martius on their mobile phones. Late, media power will manifest itself to a lethal effect. In a televised debate, Coriolanus' unrestrained reaction, concertedly provoked by Scinus and his supporters, goes viral, as many a vicious political engagement of the post-Communist 1990s.<sup>15</sup>

---

<sup>15</sup> One of the earliest examples comes from the 1990 protests in Sofia, which led to the resignation of the first democratically elected President, Petar Mladenov (a Communist Party 'patrician'), who was supposed to have said "Bring in the tanks". The statement which was caught by a TV camera rolling with the sound switched off was deciphered by lip readers as the above statement. He denied having said this to the end of his life (2000), but was forced to resign, because of the political hysteria which broke out. The situation bears uncanny similarity

The well-oiled collusion between the protest leaders and the Tribunes is also made apparent at the market place where Coriolanus comes to claim his right to be Consul. Every time he gets a positive response from someone, the camera swerves to one of the Tribunes, revealing their non verbal communication. The reversal of the vote is a moment of great political consequence, as the genuinely given support by the wider group of people, is reversed by the political demagogues. A grey marble plaque reading, "Rome knows the value of its own", a bitterly ironic mis-en-scene. Standing in front of it, Coriolanus, in mufti, clumsily claims, and obtains, the title of Consul. Immediately after his departure, his place is taken by a Sicinius who masterfully reverses the meaning of "value" and, with the active help of his sidekicks, overturns the popular vote. From here to the ugly crowd scenes at the TV studio and the rioting in front of the Senate, the camera provides views of now *faceless* multitudes, braying for Coriolanus' blood. Brisk photography, crowded frames, fragmented visibility, edgy editing and increased sound level characterise the style of these scenes. At moments like this the film makes some of its most disturbing political points about squandered opportunities and manipulation. There is something profoundly dispiriting in watching how a brace of shameless intrigue mongers, interested only in their own power, carry the day. These modern politicians are more sinister figures than Shakespeare's and affect their city even more profoundly.

The world outside of Rome is also familiar. Corioles, as seen through the sights of Martius' gun, offers glimpses of low houses and shabby domesticity. Massive graffiti cry in Latin (unlike those in the outskirts of 'Rome') "Non illegitimus (what?)" and it is not clear whether they are

---

to the way Coriolanus is manipulated to explode his chances, though there are hardly any similarities of character.

protests against the Romans, or vestiges of earlier invasions. In Shakespeare, the battle for Corioli involves two equally organised, strong enemies sent against each other by their respective governments; the Roman citizens turn looters and few Volscis are in sight. In the film, a highly trained Roman army clears streets and buildings, and those, in whose name the war is waged, are not part of it. On their part, the Volscis are an ethnic group, fighting for territory. Aufidius' men are guerrilla-type freedom fighters and Gerald Butler's character swears to kill Marcius not only because of personal ambition, but because of the atrocities perpetrated by the Romans. "Nor sleep, nor sanctuary, being naked, / Sick, the payers of priests, Nor times of sacrifice – shall lift up their rotten privilege and custom 'gainst / My hate for Martius" (*Coriolanus*, 1.10. 19-24) are the words of a pledge made before the bodies of a family, shot dead in their car.<sup>16</sup> In the final frames this moment will be recalled as Aufidius kneels by Coriolanus' corpse.

As in Rome, so in Corioli, the camera is interested in the nameless individual and the "collateral damage": an old woman shaking with shock, a crazed mother holding a dead body in a room, an old man, trembling on a sofa amid the bullets, bodies lying in the streets.

The screenplay requires a type of blood that looks darker red, "like oil", a striking visual, which metaphorically connects it to reasons for recent wars, and is effectively used on the hero's gore-covered face. Here, it seems, Fiennes takes his cue from another Shakespeare play. One can hardly think of a better description of his Martius in battle than that of "rugged Pyrrhus" (*Hamlet*, 2.2. 387)<sup>17</sup>. The modern soldier literally "o'ersized with coagulate gore" and heavy battle gear, is "horridly tricked / With blood", "baked and impasted

---

<sup>16</sup> Ibid., p. 17.

<sup>17</sup> References to *Hamlet* are to Q2, The Arden Shakespeare, edited by Ann Thompson and Neil Taylor, 2006.

with the parching streets”, his eyes, like the sights of his automatic rifle, glaring red, “like carbuncles” (*Hamlet*, 2.2. 400, 397, 401). This battle sequence has its Hecuba moment, too, when the camera pans on an old woman with the “alarm of fear caught up” (*Hamlet* 2.2. 448), sitting helplessly among rubble; further, it explores the momentary stillness before Pyrrhus’ onslaught on Priam. POVs are constantly reversed. Though we see the action, through the sights of Coriolanus’ gun, when he comes across an old man trembling with horror, a reverse POV shot makes us experience the man’s anguish. A shaking hand offers water in a plastic bottle. In resounding quietness, the super-human Roman killing machine, has a profoundly human moment – his parched lips take the proffered water – one human to another; he drinks and moves on. Such sequences provide graphic statements of the indiscriminate devastation caused by war, through images which “milch”, if not quite “the eye of heaven” (*Hamlet*, 2.2.455), surely that of the audience.

At a first glance, Antium, the seat of Volscis, is a place very different from Rome.<sup>18</sup> Ochre and green hills, low houses, cascading down towards the sea, it has a Mediterranean feel, some greenery, cafes, muzak. Women and children mill about while Aufidius in fatigues, though heavily guarded, walks casually in the street, greeted warmly by passersby. It is a clannish sort of life, introverted and suspicious, where allegiance to the warlord is absolute, men in khakis predominate, while women and children are a background presence. Volscian politicians inhabit underground candlelit vaults decorated with vestiges of communist statuary and Orthodox icons. The religious underbelly of the conflict is also visible in Aufidius’ tattoo of the Virgin Mary and his conspicuously worn cross. Christian they might be, fighting the Roman Eagle, but they are no less vicious. Indeed,

---

<sup>18</sup> These parts of the film were shot in Montenegro.

the very first image in the film shows Aufidius whetting a knife with a tribal pattern, an object used as a framing device to Fiennes' narrative. Conspicuously present through all scenes involving Aufidius/Coriolanus, it finally finds its sheath in Marcius' body. The moment is powerfully underscored by the sound track – the rasp of the knife against the whetstone is reprised as the whoosh of Coriolanus' body against the back of a truck in the final frame.

Both Rome and the Volscis are dangerously militaristic, with armies which obliterate the individual and turn men into machines. The high-tech Roman android-like soldiers are as horrifying as the Volscian “dragons”, a gang of inebriated goons, who, like members of a cult, undergo a shaving and tattooing ritual.

Spatial and temporal adjustment of the distance between Rome and Antium which takes Fiennes' hero two seasons to cross, suggests a huge expanse of empire. What also catches the eye, are the desolate landscapes of scorched earth that lie between the cities – black wintry deserts of upturned soil, bare trees, heaps of filth, dotted with miserable dwellings, with grimy children and barking stray dogs. Anyone with experience of the part of the world where the film was made would immediately recognize Romany villages: thus, the visuals, probably inadvertently, revealing the life of another population, marginalised by both Romans and Volscians, subsisting on the mess left by their histories.

## II. “Bred i' th' wars”: Men, Women, Children and the Eros of Destruction

In an interview accompanying the published script of *Coriolanus*, as elsewhere, Ralph Fiennes states his belief that “Shakespeare wanted to touch on the homoeroticism of combatants, of the warriors who are embraced in combat”.<sup>19</sup> In

---

<sup>19</sup> Logan, Op. cit., p. 119.



line with 20<sup>th</sup> century Oedipal readings of the play, the film additionally creates moments of intense, and un-Shakespearean, intimacy between mother and son, placing Vanessa Redgrave's Volumnia in contact with her son's naked body, which she lovingly and expertly bandages, (according to the script, a "disturbing, intimate image").<sup>20</sup> The film sustains a nuanced and complex relationship between Redgrave's Volumnia and Fiennes' Coriolanus, fraught with psychological twists and ferocious emotion. Here, however, I would like to leave some of these complications aside and look at the larger picture of the contemporary military family, which emerges, which also illuminates the role of Virgilia.

It is true that the language of Shakespeare's characters upstages their relationships with women, compared to those with men, a parallel darkly threatening gendered hierarchy. Aufidius' is enraptured more than "when [he] first [his] wedded mistress saw/ Bestride [his] threshold" (4.5.118-119) at the very moment when his enemy stands at his mercy. Coriolanus, translates the sweetness of Virgilia's kiss into the sweetness of revenge, (5.3.45); Volumnia blurs the lines between mother/son/wife/husband when she speaks of heroic death (1.3) and dangers to the body politic (3.1., 5.3). The Eros that moves the play is an Eros of destruction, the adrenalin rush that comes in battle, the release of tension as the enemy's body slumps against the blade, the interpellation of the political over the personal.

The back story which the film creates goes some way to explain Coriolanus' irascible behaviour and the complex relationship with his mother. He is the ideal army product, a son of a military family in a militaristic world, a professional soldier, conditioned to fight, serve and obey the bidding of the state. A number of deep shots reveal a story of militarism, inculcated into him from his childhood – by a mother who is

---

<sup>20</sup> Logan, Op. cit., p. 33.

herself a member of the armed forces, perhaps by a military father (?) whose weapons decorate the walls, by an academy training (traceable in a range of photographs showing him in uniform from an early age), by the political establishment to which his family belongs, wherewith his service to the state is entwined with the conservative ideologies of his class. His entire life is conditioned by the soldierly values of self-sacrifice, courage and honour, to which critic Jennifer G. Mathers has added subordination, a “quality associated more with women than men” – the disciplined obedience of a soldier.<sup>21</sup>

It is one of the film’s masterstrokes to turn Volumnia into a believable modern military woman, which – especially if higher in rank, (tough this is not clear) – partly explains her grip over her son at critical moments. In the supremely nuanced performances of Redgrave and Fiennes the interaction between mother and son is not overshadowed by that of army officers, but provides an additional dimension. Before us is a military family of a relatively recent type, where both women and men are army people. In itself, this poses questions about the effect of militarization in a world where “fathers, mothers, daughters, sons” (*Hamlet*, 2.2. 396) are soldiers.<sup>22</sup> Bound together by deep loyalty, controlled emotion, codified public and domestic behaviour, belief in absolute values, this family is the locus of more than one tragedy.

Their pillared villa, with a highly formal garden of statuesque topiaries, speaks of the extreme subjugation of the natural by the required. For the establishing shot, the frame is calculated so as to sustain perfect symmetries and hierarchies:

---

<sup>21</sup> Jennifer G. Mathers, ‘Women and State Military Forces’, in Carol Cohn, ed., *Women and Wars*, Polity, 2013, pp. 124-145. See p. 127.

<sup>22</sup> See CIA website on conscription which reveals that women are either conscripted or allowed to serve in many places in the world. <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/fields/2024.html>. Lately, the effect of military service on a woman officer, was brilliantly presented in George Brant’s *Grounded*.

against the background of a neo-classical portico, centrally positioned Young Martius (Harry Fenn) shoots cans with an air rifle, with the viewer in the line of fire, as in the scenes involving his father. Behind him on the terrace, irrelevant to the action before her, Jessica Chastain's Virgilia worriedly watches her son, her hands busy with a useless piece of embroidery. Inside, militarized domesticity is visible in the heavy bronzes striking heroic poses, the maps decorating the walls, the tanks and guns scattered on the floor of the son's room, in the way the boy is raised.

In discussing the importance of women to the military, Jennifer Mathers remarks on the latter's dependence on women to encourage their men to become soldiers. She lists the roles soldier's wives are expected to perform, among them, giving the soldier emotional support, gracefully accepting his long absences on duty, looking after him when injured, while receiving as their reward a raise in status, as he advances through the ranks. Importantly, a military wife is not supposed to question the way things are done in the army and it is considered a problem, if she does.<sup>23</sup> In the film, these "wifely" roles are performed by Volumnia, while Virgilia is reduced to an observer. Volumnia's appropriation of care for her son's wounds (a duty which she has performed all his life), is an assertion of her seniority, but also a statement of Virgilia's otherness, her distance from the military ethos, and her objectification as a mere tool for procreation. Volumnia's wish that her son becomes Consul is a part of the logic of military promotion, a reward for good service. While her powers are fully harnessed in helping her son's career and the raising of a new generation of soldiers, Virgilia's tears and unwillingness to be seen outside become signs of her inadequacy as a military wife. Gently but firmly, she is

---

<sup>23</sup> Jennifer G. Mathers, 'Women and State Military Forces', in Carol Cohn, ed., *Op. cit.*, pp. 127-8.

reprimanded by Volumnia and delicately ironized by Menenius to the delight of her son. Young Martius' extended presence in the film underlines the processes of handing down Rome's militaristic ethos. Like his father, he is surrounded by weapons, locked out of motherly gentleness as she can only kiss him while he is asleep – a moment underscored by the trumpet call associated with Coriolanus. Virgilia's tragic isolation inside her family is captured as she passes by a picture of the Roman eagle holding a hare in its claws when she silently crosses from the ambulatory where Volumnia bandages her husband's wounds to her son's bedroom, neither a space where she is allowed to leave a mark.<sup>24</sup>

In studies of women in war, critics, like Carol Cohn, have shown the diversity of women's experiences, covering the spectrum from victims, to instigators,<sup>25</sup> all of which feature in Fiennes' film. The editing invites significant connections: a distressed old woman in Corioli appears in a medium shot in the bottom left-hand corner of a frame in the exactly same position as Volumnia as she first appears. The physical and visual similarity between the two faces, underscores the different female experiences: one shaking with horror, the other, jubilant at her son's victory. (Fig.1, a/b).

In one of its most dramatic and visually complex moments, corresponding to Act Three, Scene Two, the film works out another multi-layered sense of the relationships in the family. In addition to Menenius, the film includes in the scene the head of the Senate, Cominius, and several Senators. This heightens the sense of political urgency and external

---

<sup>24</sup> The narrative of Virgilia's difference is consistent. Her mildness and her conspicuously white dresses strongly contrast with the surrounding uniforms. When we first see her, she seems to be part of the architectural facade, a necessary element in the overall structure of familial propriety and success.

<sup>25</sup> Carol Cohn, 'Women and Wars: Towards a Conceptual Framework', in *Women & Wars*, edited by Carol Cohn, Polity, 2013, pp. 1-2.

pressure on Coriolanus. When Volumnia appeals to him to go back and limit the damage, she is voicing the concerns of the Senate, not merely her personal ambitions. The scene begins in a room, connected through a set of glass doors to a study, where Virgilia tries to calm down her raging husband. Through the glass, we see Volumnia seated at a desk worthy of a statesman. The camera captures the violence with which Coriolanus, breaking away from Virgilia, crashes through the door to where his mother and the Senators busily converse. The blocking and mise-en-scene, map out subtle histories. The POV is reversed and through the closed door we see Valeria (the chaste virgin of Rome / here a nameless companion), standing demurely by a sculpted female head on a plinth, remote in its classical aloofness. Virgilia watches events standing next to a fertility figure, a female torso, without a head. In a moment repetitive of her earlier exclusion, she sees her husband's body, which has just slipped her embrace, enfolded by his mother's arms. An identical composition is used in the scene of Coriolanus' death in Aufidius' arms. The scene delves deep into the emotional landscape of the military mind: as Coriolanus denies his mother's request she pulls out an old, tattered flag, an object which visibly shakes him. Whether a proud memory of his/her battles, or his father's battles), it is a sign to which Fiennes's character is conditioned to react to unequivocally.<sup>26</sup> The effect is immediate, "Why urge you this?" (3.2. 52), asks Coriolanus in dismay. The flag, which is not mentioned in the script, gives the scene a particular emotional twist, connecting the son to his mother's (?) martial past and stirring his duty to the flag. Even then, he refuses to go back and is forced to do so, by the maternal blackmail that goes to the depths of history – guilt transfer: "At thy choice then! / To beg of thee it is my more dishonour/ Than thou of them."

---

<sup>26</sup> It next appears in Young Marcius' hands in 5.3.

(3.2. 125-126). As Coriolanus leaves the room, his internal division is visualized through his positioning between two counterpointed images – an etching of Durrer’s armoured-vehicle-like ‘Rhinoceros’ and a very domestic still life. From there he goes to the TV studio where the Tribunes frame his downfall.

All scenes involving Aufidius’ close proximity to Coriolanus’ body are cannily repetitive of those with Volumnia and Virgilia. In the hand-to-hand fight in Corioli, the two men are locked in a lethal embrace, their mouths open, “more rapt”, than in the embrace of any imaginable “wedded mistress”. Counterpointed to it is the gentle remoteness of husband and wife in their bedroom, a scene cut at the moment when Virgilia fearfully touches her husband’s chest.

Heavily scarred, like a contested map of the empire,<sup>27</sup> Coriolanus’ body is a battleground, literally and metaphorically, a contested territory between Rome and the Volscians, which in the end demarcates the frontier between the two countries. The final images show as a choreographed hand fight, a dance of death accompanied with the thrust of a knife, the rapturous embrace of a sagging body, the rasping noise of a corpse flung on a truck bed.

The end of Fiennes’ *Coriolanus* is much more pessimistic than Shakespeare’s. Modern Rome is in the hands of slippery self-serving politicians, while Menenius’ suicide signals the end of an old order. The demands of the people of Rome disappear from view. One thing is clear: the Tribunes are there to stay. And there is no end to the wars ahead. The Volscian treaty is torn up, the “dragon” army ready to prey. Rome has assisted the birth of a monstrous power and the conflict is handed down to Young Marcius and the nameless children sitting by the roads of the empire. The musical coda in an overall soundscape of alienating harsh sounds, is a very

---

<sup>27</sup> Logan, Op. cit, p. 33.

Balkan threnody, by Mikis Theodorakis, a plea to Death to release a soldier for a night, to let him embrace his mother and dance in the orchard.

We tend to think of Europe as a civilized place, and the Yugoslav wars, which are less than two decades behind us, of a past which has been laid to rest.<sup>28</sup> But the story of territorial conflict is not over: tribalism and militarism are alive and well though the geographies of conflict have migrated.

Only a year ago, on June 28, as Sarajevo remembered the beginning of The First World War whose fuse was set off there, a large group of Bosnians expressed their hope for a peaceful future by standing up at the sounds of Beethoven's Ode to Joy, performed by the visiting Vienna Philharmonic. They had gathered at the iconic building of the City Hall and Library, which were shelled to smithereens by Serb artillery during the 1992–1995 siege of the city. During the same day, their Serb neighbours unveiled a monument to Gavrilo Princip, the man who fired the fatal shot a hundred years before.<sup>29</sup> In an eroticised expression of patriotic zeal, an award-winning European filmmaker was caught on camera smacking a loving kiss on Princip's cheek.<sup>30</sup>

---

<sup>28</sup> *During one of the shooting sessions, the Serbian Defense Minister visited the set. After grabbing some photo opportunities with the actors, he gave an interview in which, if the translation is correct, he praised Fiennes' decision to work in Serbia, because such undertakings help raise the country's profile and ... encourages army recruitment.*

<sup>29</sup> The film team would have been rather surprised to learn that such might be the effect of their anti-war film.

[http://www.nytimes.com/2014/06/30/arts/music/the-vienna-philharmonic-recalls-world-war-i-in-sarajevo.html?\\_r=0](http://www.nytimes.com/2014/06/30/arts/music/the-vienna-philharmonic-recalls-world-war-i-in-sarajevo.html?_r=0)

<sup>30</sup> The Sofia Globe, <http://sofiaglobe.com/2014/04/23/kusturica-reveals-monument-to-gavrilo-princip/>. Independent Balkan News Agency, April 23, 2014.

## V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів



The legacy of past wars, collapsing empires and militaristic regimes is all around us. Fiennes' *Coriolanus* is a passionate reminder of its dangers.



## **VI. З майстерні художнього перекладу**

Рубрика «З майстерні художнього перекладу» продовжує знайомити наших читачів з новітніми перекладами творів світової класики рідною мовою. У цьому випуску читацькій увазі пропонується україномовна версія прологу з «Кентерберійських оповідок» – визначної літературної пам'ятки англійського Середньовіччя, що належить перу Джеффри Чосера – «батька англійської поезії», яскравого представника проторенесансу. Переклад здійснений одним із найталановитіших фахівців художнього перекладу – Максимом Стріхою, завдяки якому вітчизняний читач зміг долучитися до поетичного світу таких видатних майстрів слова, як Данте, Шекспір, Вордсворт, Вітмен, Кіплінг, Йейтс та ін.

**Джеффри Чосер**

### **Кентерберійські оповідки**

#### **Пролог**

Коли вже Квітень зливами рясними  
Напоїть ниви, що були сухими  
У Березні, щоб кожне в них стебло  
Весняним квітом буйно процвіло,  
Коли Зефір повіє легковійно,  
Щоб кожен ліс чи поле чудодійно  
Змінилися, і Сонце молоде  
За половину Овна перейде,  
Коли вже птаство сповнить співом ночі  
І спати вже ніхто тоді не схоче –  
(Сама Природа всіх бере у бран!) –

10

## VI. З майстерні художнього перекладу

Тоді вервечка чимала прочан  
Рушать збереться у краї чужинні,  
Там визначній вклонитися святині;  
Від дальніх Англії усіх кінців  
До Кентербері путівець їх вів,  
Святий де мучень дивну силу має  
І людям хворощі усі зціляє.

Такого весняного дня якось  
У «Габарді» в Савтверку довелось 20

Мені заночувать, як, вірний слову,  
На прощу в Кентербері рушив знову;  
Туди ж зайшов, як ліг нічний туман.  
Гурт дев'яти ще й двадцятьох прочан,  
Що встиг уже здружитися в дорозі  
І разом вирішив собі по змозі  
Святинь Кентерберійських досягти.

В заїзді можна завше тім знайти  
І місць у стайнях, і кімнат доволі, 30  
Тож, захід щойно згас на видноколі,  
Я був уже знайомий з усіма,  
Мов з ними разом вирушив притьма;  
Й поклав собі, що до ватаги тої  
Пристану в прощі до мети святої.

Та, поки є часинка відітхнуть  
Перш, ніж пуститися у дальшу путь,  
Оповісти здається тут доречно  
Про кожного, із ким спізнався гречно:  
Якого був хто стану і звання, 40  
Чим хліб хто заробляв собі щодня,  
І хто в які з них убирався шати;  
Із Лицаря я маю розпочати.

Той ЛИЦАР був найвизначніший з них  
І, в обладунках всівшися міцних  
На румаку, по-лицарськи достоту  
Ніс гідність, вірність, милість і чесноту.  
І в війнах, що його володар вів,  
Він поміж перших завше був бійців;

З ним християни бились і погани –  
Усюди був він смілий без догани. 50  
Александрія підкорилась нам, -  
І поміж перших був він, звісно, там;  
І незрівнянний був він поміж Прусів;  
Серед Литви ніколи й серед Русів  
Його ніхто з хрещених не здолав.  
І Альджезір коли в Гранаді впав,  
Він був на мурах, був на Грецькім морі,  
Як берег Африканський вліг в покорі.  
В Атталію сурмили як похід,  
Вождеві, звісно, рушив він услід. 60  
В п'ятнадцятьох він битвах був смертельних,  
За віру гинув у пісках пустельних,  
Хоч джура не один в боях упав, -  
Сам був він завше серед перших лав.  
Колись він сміло бився під Мілетом, -  
Поганець-Турок нині вже живе там.  
Його окрила слава голосна;  
Та скромний і, мов дівчина ясна,  
Люб'язний був він, і лихого слова  
Його ніколи не містила мова; 70  
Хто разом з нами їхав путівцем,  
Усіх чеснот був лицарських взірцем.  
І, хоч були і коні добрі в нього,  
Убрання не вдягав він чепурного,  
А плащ його був темний і брудний,  
На нім лишилися сліди війни, -  
З походу повернувшись додому,  
Подався лицар дякувать святому.  
І юний син, СКВАЙР-джура, був із ним,  
Він жвавим виглядав і показним, 80  
Мов завите, було його волосся;  
Мав літ із двадцять – так мені здалося.  
Мав стан він дужий і середній зріст,  
З усього видко, мав бійцівський хист  
І юність, пребагату на події

## VI. 3 майстерні художнього перекладу

- В долинах Фландрії та Пікардії, -  
Звитягу виявити він спішить,  
Щоб нею ласку дами заслужить.  
Гаптовані були на ньому шати,  
Мов поле влітку, на квітки багате. 90
- Мав звичай: чи співай, чи награвай! –  
Ну, словом, як травневий був розмай.  
Плащ куций з довгими мав рукавами,  
А вершник був – не розказать словами.  
А ще умів пісні компонувать,  
Писати, малювати, танцювать.  
Так порадіть любовній міг пригоді,  
Що ще їй не спав – а світло вже на сході.  
Отож, чесноти мав він чималі,  
Їй прислужував отцеві при столі. 100
- Ще ЙОМЕН подорожував при ньому,  
(Більш не велів він їхати нікому), -  
Каптур і плащ зеленого сукна  
Носив той хлопець, мав ще їй стріл сповна  
В сагайдаку, - а пера в них яскраві, -  
Тож убирався він як йомен бравий;  
І пера ті трималися як слід;  
Ще їй лука ніс він, грізного на вид.  
Чоло у зморшках мав і смаглий лиця,  
Міг змайструвати все, що знадобиться. 110
- Від тятиви зап'ясток захищав  
Браслет міцний; меча їй щита він мав  
При однім боці, ще їй ножа – при другім,  
Його ніхто б не визнав недолугим;  
При серці висів срібний Христофор,  
А ріг мисливський ніс тонкий узор  
І був готовий завше засурмити.
- ІГУМЕНЯ у гурт сей знакомитий  
Теж приєдналася, їй божба її  
Була така: «Клянусь святим Лої!» 120  
А прозивалась «пані Еглантина».  
І службу Божу гарно і картинно,

Як і годиться, промовляла в ніс;  
Французчини найважливіших рис  
Вона у школі в Стретфорді навчилась,  
І в них до парижан не долучилась.  
Трималась вишукано при столі:  
З вуст не ронила кусники малі  
І пальців не встромляла у підливу.  
А кожен кусень так несла дбайливо 130  
До вуст, аби він долі не упав;  
З лиця їй чемний вираз не збігав.  
Губу собі ретельно так втирала,  
Що та на чашці й сліду не лишала  
Масного, і потраву взять собі  
Поважно намагалась далєбі.  
В поводженні вона була приємна  
І приязна, і завше вельми чемна,  
Триматись прагла так, мов при дворі,  
І у великій гідності й добрі 140  
Поводилася мило і статечно.  
Її натура лагідна і гречна  
Була настільки повна співчуття,  
Що плакала, коли не до пуття  
Втрапляла в пастку на погібель миша.  
Для песиків її звичайна їжа  
Були м'ясце, вершки і білий хліб;  
Ридала, як один у наглий штиб  
Сконав із них, дрючком лихим діставши;  
Було то серце, співчутливе завше. 150  
Серпанок гойно прикривав навскіс  
Зелені очі й витончений ніс,  
Вуста маленькі, мов ясні коралі.  
Шнурочки-брови варті згадки далі  
Й високе гордо знесене чоло, -  
В ній поєднання всіх чеснот було.  
Носила пані та чудові шати,  
Браслет червоний на руці багатий,  
А на разку зелених намистин -

## VI. 3 майстерні художнього перекладу

- Кулончик щирозлотний; напис він 160  
Містив: «А» у вінцеві чепурному,  
І «*Amor vincit omnia*» потому.  
ЗАКОННИЦЯ ще їхала при ній,  
І трьох святих отців поважний стрій.  
МОНАХ там був, - красою вирізнявся,  
Він відав справами й на ловах знався;  
Із нього, певно б, добрий був абат.  
У стайнях кілька добрих мав лошат,  
Дзвеніла при їзді у нього збруя 170  
Дзвіночками, що кожен з них вторує  
На тій капличці дзвону, де монах  
В найвищих перебував святих правах.  
Законам Бенедикта у покорі  
Він не влягав, - були ж бо засуворі  
Для нього, й приписи минулих днів  
Задля сучасності він залишив.  
Тож уважав не вартим він нічого  
Той аркуш, що вістив: мовляв, святого  
Не вийде із мисливого вовік, 180  
Ну а чернець, з обителі що втік, -  
То риба без води, без мурів стеля, -  
Він устриці б не дав за мудрагеля.  
Сей висновок із ним я поділяв:  
Що міг він вичитать між тих оправ,  
Що шафи монастирські прикрашали?  
Що може взяти чоловік бувалий  
Від Августина? Як сповнять обіт?  
Хай Августин той сам рятує світ!  
Він знав: монаху полювать годиться; 190  
Його хорти летіли, наче птиця,  
І насолоду верхи зайця гнать  
За жоден скарб не зміг би він віддать.  
Тож хутром рукави його підбито  
Найрідкіснішим знизу знаменито;  
Й на каптурі увагу приверта  
Всім застібка кунштовна золота

Із візерунком – штучка небувала!  
Мов скло, потилиця його блищала;  
Коли б сюди додати й сала плат,  
Із нього був би видатний прелат. 200  
Його очиці бігали неспинні,  
Неначе в грубі вогники пломінні;  
Взуття міцне, чудовий жеребець, -  
Він справді був прелатам всім взірець!  
Йому блідому бути не до речі, -  
Тож був рум'яний, наче лебідь з печі;  
І личила булана масть коню.  
Був ще ЧЕРНЕЦЬ веселий, що пеню  
Його з округи послано збирати. 210  
В Законах чотирьох не розшукати  
Такого красномовного, як він.  
І вдарив багатом до шлюбу дзвін,  
Бо він їх наділяв дарами споро; -  
Він Ордену своєму був опора!  
В своєму графстві за невтомний труд  
Його любив по селах вільний люд,  
Та над усе – в містах шляхетні дами;  
Гріх відпускать належними словами  
Він як ніхто по сповіді умів, - 220  
Його ж на те Закон благословив.  
Тож каяття вмів вислухати мило  
Й покуту зразу визначить до діла,  
Що не була ніколи заважка,  
Де віддарунок, – знав, – його чека.  
І Орден там убогий процвітає,  
І гріх подоланий там відступає,  
Де щиросердне каяття в гріхах  
Приймає в люду приязний монах.  
Бо ж є такі, що їм покута щира 230  
З плачами – непосильна понад міру;  
Їм, замість побиватися й тужить,  
Монаха сріблом краще наділить.  
А сам він завше перебував готовим

## VI. З майстерні художнього перекладу

Щось залишити в дар гарненьким вдовам.  
І голос весело його бринів,  
Бо скрізь він ладен був почати спів,  
Де з ним ніхто зрівнятися не сміє.  
Біліша лілії у нього шия,  
Та голова бійця була на ній.  
Таверни всі у кожній стороні 240  
Він знав – з шинкарками і шинкарями;  
А з прокаженими і жебраками  
Не знався зовсім – нижче те було,  
Аніж його високе ремесло.  
Від прокажених гурту-бо страшного  
Не слід чекати доброго нічого;  
І не до вбогих та смердючих нір, -  
Вчащає у заїзди добрі клір.  
Але, як можна щось перехопити,  
Не гребував і сам він попросити  
Де треба, - в старцюванні, далебі,  
Чернець не мав суперників собі. 250  
Іще й платив, аби в його окрузі  
Не жебрали його братове-друзі.  
Здригнулось не одній вдові ество,  
Його зачувши “*In principio*”;  
Він жодної не марнував нагоди,  
Отримуючи щедрі нагороди,  
Й виставу завше був готовий грать.  
Посварених ще брався поєднать,  
Коли суди траплялись полюбовні, -  
Був ваш за невелику плату вповні 260  
І як учений виступав правник,  
Магістр, чи й папа, краще б не прорік!  
Говорячи, був трохи шепелявий,  
Англійського щоб красномовства вправи  
Злітали з вуст йому щонайніжніш.  
Співати, а чи грати брався лиш,  
У нього так палахкотіли очі,  
Немов зірки морозяної ночі.



Прозвався Губертом сей молодець.  
Ще бородатий їхав там КУПЕЦЬ, - 270  
Його одержу різнокольорову  
Вінчали шапка з Фландрії боброва  
І пряжки черевиків золоті.  
І все, що нам повідав у путі,  
Було, неначе золото, вагоме;  
Йому ж бо досконало все відоме:  
Який товар іде в які порти,  
Яку монету краще берегти.  
І не могли ми анітрохи знати,  
Що він уже боргами був багатий; 280  
Але, знавець усіх купецьких справ,  
Так певно він про позички казав,  
Що брали ми почуте все на віру;  
Його я ймення не згадав допіру.  
У гурті був і з Оксфорду СТУДЕНТ, -  
На «Логіці» давно провчився вцент.  
Буда худа й похила в нього шкапа,  
Та й він, кощавий, ледве сам чалапа.  
Тверезий і голодний погляд мав,  
Стару й убогу одіж убирав. 290  
Ні в церкві не здобув собі він чину,  
Ані на світській службі на заміну.  
Зате усюди при собі возив  
Із двадцять десь оправлених томів  
Він Арістотелевого учення,  
Що заміняли одіж і вгощення.  
Бо каменя філософ - я казав -  
Наш філософського не розшукав,  
Й, отримавши від друзів подаяння,  
Все витрачав на книги і навчання; 300  
І щиро їм молитвою платив  
За плату, котрою учився й жив.  
Бо, крім науки, він не знав нічого.  
І слова зайвого не вчуть від нього,  
А те, що промовляв студент нагий,

## VI. З майстерні художнього перекладу

Було все стисле й сповнене ваги.  
Моральними чеснотами багатий,  
Він мав за втіху вчитися й навчати.  
СЕРЖАНТ СУДОВИЙ, мудрий чоловік,  
Що при святому Павлі діять звик, 310  
Тримавсь окремо, виважено й гідно, -  
Що він значна особа, зразу видно, -  
І завше дуже мудро говорив.  
Бо він багато справ судових вів,  
І мав на те патенти й привілеї.  
Тож, скориставшись із ваги своєї,  
Чимало статків нагромадив він.  
І, посідаючи високий чин,  
В суді суть кожної він бачив справи,  
Бо знав докладно пункти та устави. 320  
Всі бачили: веде він безліч справ,  
(Хоч дещо менше їх насправді мав).  
Ще й кожен позов знав і покарання  
З часів Нормандського завоювання.  
Як працю він над виступом своїм  
Завершував, - то ані коми в нім  
Не можна вже тоді було змінити.  
Вбирався у сурдут він знаменитий, -  
Його з шовковим поясом носив.  
Про зовнішність усе я оповів! 330  
З ним обіч ФРАНКЛІН їхав верхи вміло;  
Мов стокрот, борода у нього біла.  
З комплекції сангвінік був лицем  
І снідав хлібом, змоченим винцем.  
Він жив для втіх, таку вже мав натуру,  
І відданим був сином Епікуру,  
Який вважав: чуттєва втіха - се  
Добро єдине, що життя несе.  
Майна у графстві власник дорогого,  
Щедріший Юліана був святого. 340  
Для всіх його відкритий завше дім,  
Вино і хліб гостей чекають в нім,

А, окрім того, пироги із м'ясом,  
Печеня різна й риба; ну, а часом  
Наїдками сніжило просто там,  
Ну, і запити чим було гостям.  
Свою гостинність змінював широку  
В узгодженні хіба з порою року.  
Було доволі птиці в курниках.  
Багато риби плавало в ставках. 350  
І лихо кухарю, чия підлива  
Не смакувала до того м'ясива!  
У залі для гостей силенних сил  
У нього завше був накритий стіл.  
В усіх брав участь сесіях судових,  
В парламентських дебатах гонорових.  
Ніж і маленький з шовку гаманець  
При білім поясі носив іздець.  
Шерифом він округи був своєї 360  
І там взірцем для шляхти усієї.  
ГАЛАНТЕРІЙНИК їхав і ТЕСЛЯР,  
А з ними ТКАЧ, КИЛИМНИК і ФАРБАР,  
В однакові вони вдяглися строї  
На свідчення їх спілки цехової.  
Усе новеньке, з голочки на них;  
Ножі не в піхвах мідяних простих,  
А в сріберних, оздоблених кунштотно;  
Ну, словом, всі прегарні невимовно!  
То гурт був справді гідних горожан,  
Мав кожен статки і тугий гаман. 370  
Здавалосьь: кожному колись годиться  
З них олдерменом врешті-решт зробиться,  
Бо і майно було в них, і дохід;  
Дружини в них статечні всі на вид,  
І кожна прагла в мрійному тумані,  
Аби і їй колись казали: «Пані!»  
А у святочний день і їх нехай  
Несуть, мов королеві, сукні край.  
Із ними й КУХАР був хазяйновитий,

Який навик лагоминки варити 380  
Й потрави різні на всілякий смак.  
Ель розрізняв з найтонших він ознак;  
Міг зготувать пиріг він і смаженю,  
І юшку, і з підливою печеню.  
Але, на жаль, при всій його вазі,  
Мав гнійну виразку він на нозі.  
Ну, а солодоці робив найкраще.  
Ще з ними ШКІПЕР їхав роботящий,  
Що був, здається, з Дортмутських країв.  
Не надто добре він в сідлі сидів; 390  
Була на нім кирея по коліна,  
Кинджал при боці виглядав картинно  
На ремені від шиї й під плече.  
Був чорний від засмаги, бо пече  
Улітку сонце, - словом, хлопець бравий.  
Він соком виногрон упивсь на славу  
В Бордо, коли купець-нероба спав.  
Він вишуканості не визнавав:  
Потопить у бою судно вороже, -  
То рушити на дно й морцям поможе. 400  
Всі течії знав досконало він,  
Припливи, скелі, де чига загин,  
Всі гавані він вивчив достеменно  
Й порти від Гулля аж по Картагену.  
У нім відвага - й розуму вузда;  
Була від бур кошлата борода.  
І вся йому земна відома сфера  
Від Готланду й до мису Фіністерра,  
І всі проходи край отих земель.  
Ще й звався «Мадалена» корабель. 410  
Із ними був ще ДОКТОР МЕДИЦИНИ, -  
На світі не знайдеться більш людини,  
Що тямилася б на хворобах так.  
Ще й був він в астрономії мастак:  
За пацієнта стежачи зорею,  
Природи магією він від неї

Сприятливий довідувався час, -  
Як ліки діють найпевніш на нас.  
Знав: поштовх кожної недуги що є, -  
Гарячої, холодної, сухої, 420  
Вологої, - і гуморів яких  
Вина є в тім, і як долати їх.  
На хворість кожну знаючи причину,  
Він ліки визначав у ту ж хвилину.  
І всі аптекарі його в ту ж мить  
Були готові ліки ті зробити,  
Бо їм людська довірливість давала  
Щоразу грошей заробить чимало.  
Старого Ескулапа добре знав,  
Діоскорида й Руфа теж вивчав, 430  
Ще й Гіппократа, Галі та Галена,  
Серапіона, Разі, Авіценну,  
Були з ним Аверроїс, Костянтин,  
Бернард, Гаттесден, вправний Гільбертин.  
В дієті власній пильнував він міру,  
Тож уникав надуживання щиро,  
Про травлення здорове завше дбав.  
Не надто пильно Біблію вивчав.  
В червоних шатах із шитвом блакитним  
По шовку вельми виглядав примітним. 440  
Та, попри все, ощадливо беріг  
Той гріш, що заробив в літах чумних.  
Бо золото - то серед ліків диво;  
Тож золото любив він незрадливо.  
Була й З-ПІД БАТУ добра ЖІНКА там,  
Глухенька трохи, я зізнаюсь вам.  
Робила одіж жіночка здавен та  
Далеко кращу шат із Іпру й Генту.  
Ступить ніхто в парафії не смів  
Поперед неї до Святих Дарів; 450  
Бо, якби хто таку й намислив справу,  
Ся жінка повелася б неласкаво!  
Препишні намітки на голові

## VI. З майстерні художнього перекладу

- Носила, - фунтів з десять храмові  
Завважили б, надівані на свято;  
Тугі панчохи прикрашали п'яти,  
Й новенький черевичок на носі.  
Лице відкрите й миле у смазі.  
Звичаєм добрим жінка відзначалась,  
Тож п'ять разів в житті вона вінчалась; 460  
Ну, а про друзів юних її літ  
Напевно, тут нам згадувать не слід.  
Була аж три рази в Єрусалимі,  
Річки долала й гори несходимі.  
Вона Булонь відвідала і Рим,  
І Кельн, і гріб із Яковом святим, -  
Сходила, словом, путівців чимало.  
На жаль, кількох зубів їй бракувало.  
На виноході їхала вона  
Презграбно, й капелюшка ширина 470  
Переважала круглий щит військовий;  
Їй на стегно круте лягли покрови  
Плаща, й на п'ятці – гострі остроги.  
У гурті цокотіла без ваги;  
Розважить вміла в смуткові коханців,  
Бо відала мистецтво давніх танців.  
Із ними їхав ще один їздець:  
Парафіяльний простий ПАНОТЕЦЬ,  
Що думкою святою був багатий.  
А вчений був такий, що й не сказати: 480  
Євангеліє досконало знав,  
І святощів парафіян навчав;  
Був лагідний, смиренний у покорі,  
Терплячий у випробуванні й горі,  
Як він доводив безліч се разів;  
І десятину брати не любив.  
Натомість роздавав сам без вагання  
Парафіянам щедре подаяння  
З того, що на Великдень діставав;  
Себе ж при тім малим задовольняв. 490

Парафія його була широка,  
Але ні грім, ні злива прежорстока  
Не заважали рушити у путь,  
Щоб за потреби зі вмирущим быть;  
До багача чи старця йшов він пішки.  
Не западав в гординю анітрішки,  
Навчав тому, робив що перше сам,  
Євангелія вірячи словам;  
Іще й любив при сьому примовляти:  
На злоті ржа – що ж від заліза ждати? 500  
Як в панотцеві чистоти нема,  
Тоді в парафії іржа сама!  
І се було б на докір панотцеві:  
У гної пастир, а стада взірцеві.  
Тому священник мусить показать,  
Як стаду в чистоті слід проживать.  
Тож він ніколи не лишав отару,  
Щоб не впустити шолудь у кошару,  
Не їздив він у Лондон до Павла  
Відспівувать вельможні там тіла 510  
Й до братства десь заможного пристати;  
Ні, він лишавсь отару пильнувати,  
Вовки щоб не прокравись до овець;  
То справжній пастир був, а не купець.  
Обов'язок проніс святого труду,  
Та грішного не зневажав він люду;  
Без зверхності він і пихи навчав,  
Все ласкою й смиренням позначав.  
Вести своїх парафіян до неба  
Взірцем своїм же – се його потреба! 520  
Коли ж хтось затинався у лихим, -  
Байдуже, в стані чи званні яким –  
Того він гостро докоряти брався.  
Священник кращій в світі не з'являвся.  
Мирської слави не шукав собі,  
Був нелукавий в радості й журбі  
Христа й апостолів навчав він слова,

## VI. З майстерні художнього перекладу

Та спершу сам сповняв їх настанову.  
З ним їхав РАТАЙ, його рідний брат,  
Що вперто гній возив на поля шмат. 530  
То чоловік був добрий, роботящий,  
У поведінці певний і путящий.  
Він Бога в світі над усе любив,  
Не шкодував Йому подячних слів,  
І ближнього любив він, як годиться.  
Навик у полі тяжко він трудиться;  
Бідасі кожному допомагав  
В ім'я Христа, і грошей сам не брав.  
Завжди платив він десятину справно  
За все, давно отримане й недавно. 540  
Він на кобилі був і в опанчі.  
Мірошник, Економ тоді вночі  
Реліквій продавець та Управитель,  
Я сам та Возний в'їхали в обитель.  
МІРОШНИК був високий і тяжкий,  
Він дужі мав і м'язи, і кістки.  
І виграти вівцю він був би в стані  
На кожному борецькому змаганні.  
Здоровий, вайлуватий, сам-один  
Знять двері кожні міг би з петель він, 550  
Чи з розбігу розбить їх головою.  
А борода його була рудою  
Й завширшки із лопату, далєбі.  
На носі бородавку мав собі,  
Що прикрашав її пучок волосся, -  
Такий вінчає вухо кожній льосі.  
А ніздрі чорні і великі мав;  
Меча й щита при боці він тримав.  
Був рот широкий в нього, як горнило.  
Міг кожного пересмішити вміло, 560  
Ще й мав він для супутників своїх  
Історій купу й дотепів масних.  
Ми палець золотий у нього взріли.  
Каптур блакитний мав, а плащ був білий.



Свистів він на сопліці повсякчас,  
І нею з міста вивів врешті нас.  
Ще й ЕКОНОМ з правничої був спілки:  
Господаря у ньому билась жилка,  
Він кожний крам ретельно брав на спит, 570  
Готівку платячи, а чи в кредит;  
І, вибираючи харч обережно,  
Він справи всі провадив, як належно.  
Не свідчить про Господні се дива,  
Коли невчена проста голова  
Для вчених мудрості взірець являє?  
Бо ним – аж три десятки управляє,  
Що знаються в законах прескладних;  
І з тузин знайдеться десь поміж них  
Що будь-кому б у краї пояснили, 580  
Які на ринку збіжжя діють сили,  
Щоб він надалі в справах процвітав  
(Коли ще тільки з розуму не спав),  
І жить міг так, як тільки забажає;  
Тож розв'язать могли б для всього краю  
Питання із доходом і майном, -  
А наглядав за ними Економ!  
Холерик-УПРАВИТЕЛЬ їхав слідом.  
Різнивсь поголеним ретельно видом;  
Кружком чуприну коротко зрізав;  
На тім'ї ж, мов чернець, тонзуру мав. 590  
Він ззовні був кощавий і цибатий;  
Нога – мов костур: литки не видати.  
Комори й скрині пильнував як слід, -  
Тож не страшний ревізії прихід.  
Із того, чи дощі упали вчасно,  
Напевно міг судить: чи вродить рясно.  
Його господаря лани й стада,  
Курник, кошара, стайня, череда, -  
Все віддано цілком йому в опіку.  
Виконував він працю ту велику 600  
Від двадцяти господаревих літ

## VI. З майстерні художнього перекладу

І в справах будь-чий витримав би спит.  
З підлеглих, знаючи, що він завзятий,  
Ніхто його не важивсь ошукати, -  
Неначе смерть, він був для них страшний.  
Домок собі поставив чепурний  
У затінку дерев на моріжкові.  
Багатства в потайнім він множив схові  
Багато швидше, аніж уявляв  
Собі господар, що йому давав 610  
За службу чи то грошей небагато,  
Чи то одежі різної на плату.  
Хоч він почав хазяїнувать давно,  
Лишався добрий тесля все одно.  
А обіч з нами їхав день при дневі  
На сірому у яблуках коневі.  
На нім хламида довга, мов чужа,  
А меч при боці вкрила вже іржа.  
Той з Норфолка прибув, про кого йдеться,  
З-під міста, котре Балдесвеллом зветься. 620  
На ньому був немов чернечий пас,  
І їхав він останнім з-поміж нас.  
Ще й ВОЗНИЙ мандрував укупі з ними, -  
Червоний з виду, наче херувими,  
Вузькі очиці й пранці на лиці.  
Швидкий і хтивий, наче горобці;  
Борідку куцу мав, кошлаті брови, -  
Уздрівши їх, збавлялись діти мови.  
Цілющі масті, сірка і свинець  
З живим укупі сріблом нанівець 630  
Тих пранців не могли звести із виду,  
Й порятувать його від того бриду,  
Який він на лиці носить навик.  
Він полюбляв цибулю і часник,  
А ще вино червоне і міцнюще,  
Й горлав, хильнувши, мов шаленець суций.  
А, як вина ще більше випивав,  
Латиною тоді вже промовляв.

Два-три слівця лягли йому в кебету  
З якогось там судового декрету, - 640  
І в тому дива жодного нема,  
Бо врешті-решт повтори й птах сприйма,  
І «Волтер» краще папи вимовляє;  
Але про інше хтось його питає, -  
Промимрить філософії вірець  
Лиш «*Questio quid iuris*» - і кінець.  
Тож не знайти спритнішого нікого  
Від шахрая шляхетного такого.  
Дозволить він за квартиру лиш вина  
Натішитись любаскою сповна 650  
Меткому хлопцеві, й простить провину, -  
Так діяти йому не в дивовину.  
Коли віночка збавить хто дівча,  
Того він не боятися навча  
Відлучення єпископського суду  
(Допоки, звісно, той платити буде),  
Бо плата – кожній справі рішенець;  
Він рік: «Для суду ад – се гаманець».  
Та знаю добре: вводив він в оману, -  
З відлученням-бо жартувать погано, 660  
Вбива воно, а сповідь – розгріша;  
В *significavit* грішна йде душа.  
І молодь він єпархії всієї  
В руках тримав, і вимагав від неї  
Сповняти забаганки чергові.  
Віночок він носив на голові  
Великій, наче вивіска трактиру;  
Й пиріг в його руці щита мав міру.  
Смирений з ним РЕЛІКВІЙ ПРОДАВЕЦЬ  
Із Ронсевалу, - щойно навпростець 670  
Удвох вони вернулися із Риму;  
Співав він гучно: «В землю йди родиму»,  
Й могутнім басом Возний підтягав, -  
Сурми подібної я не чував.  
Ясні Реліквій продавець мав коси,

## VI. З майстерні художнього перекладу

Жовтаві їй рівні, мов ляні пачоси,  
Що починали витись навсібіч,  
Лиш тільки збігши вниз йому до пліч,  
Один по однім, мов хвости щурячі.  
Красу являв без каптура терпляче, - 680  
В мішку захований був каптурець;  
Новітній моді слідував їздець.  
На тім'ї шапочки лиш ніс окрайця.  
Мав очі вирячені, мов у зайця.  
На шапочці прочанина мав знак;  
І ніс попереду його лошак  
Торбину святощів, - із Риму щойно.  
Неначе цап, співати вмів достойно.  
Не мав він ані сліду бороди:  
Рівненько скрізь, мов голено завжди, - 690  
Ну, словом, був як мерин чи кобила.  
Та святощі свої збував уміло, -  
Так більше в Англії ніхто не вмів.  
У торбі наволочку він возив,  
Неначе Богоматері намітку;  
А ще казав: з вітрила має нитку,  
Яке святий Петро в руках тримав,  
Коли Ісус по морю йти позвав.  
Латунний хрест він мав із камінцями  
Й пуделко зі свинячими кістками. 700  
Але у зброї святощів своїх  
За день він стільки заробити міг,  
Чого, убравшись у жебрацькі шати,  
За місяць не зумів би назбирати.  
Тож витівки вигадувать спішив  
І в дурні паству їй пастирів пошив.  
Проте повинен визнать без вагання:  
Він був мастак у церкві на казання.  
Повчання їй проповіді він читав,  
Найкраще ж – до пожертви закликав. 710  
Бо, вже коли про се лунала мова,  
Його язик так промовляв медово,

Що радо витрусити свій гаман  
Готовий кожен був з парафіян.

Отож, розкрив я стисло перед вами,  
В яким числі, якого стану саме,  
В яким званні, з яких місцин чи міст  
Зібрався гурт в шанований заїзд,  
Що звався «Табард», від «Бика» навпроти.

720

Тож, оповівши все, що знав достоту,  
До вечора я маю перейти,  
Коли вже наші з'їхались гурти;  
І всі пригоди, розповіді тощо,  
Перекажу, що сталися в час прощі.

Та спершу маю чемно вас просить  
Мене за просту мову не судить,  
Бо стану все вам так оповідати,  
Як оповів мені той люд строкатий,  
Дотримуючись близько їхніх слів;

730

Відомо ж вам: якби хто захотів  
Переказать почуте найточніше,  
Слова не добирає красивіші,  
А ті вжива, що в пам'яті зберіг, -  
Дарма, що грубість може бути в них.  
Інакше повість вийде неправдива:  
З інакших слів і зміст зійде на криво.

Хоч би те все казав твій власний брат,  
В одному змилиш, - піде все невлад.  
В Письмі Ісус усе відверто каже, -

740

І сила слів тих часові не вляже;  
Й, коли читав хто, нас навча Платон:  
Звучати слово має ділу в тон.

І ще я прошу вас мені простити,  
Коли всього не зміг в рядок вмістити,  
Чи переплутав щось не до пуття, -  
Мале моє уміння і знаття.

ГОСПОДАР нас велів гостинно стріти:  
Покої прибрано, й на стіл накрито, -  
Там красувалось розмаїття страв

І вина кращі, що їх тільки мав. 750  
А сам він з невичерпною снагою  
Зробився скоро учті головою.  
Ставний був, сяяв блиск очей живих, -  
В Чіпсайді не знайти міщан таких.  
Він мудрий був, хоч говорив чимало,  
І добрих рис йому не бракувало.  
Ще й гречний був, нівроку, молодець;  
Коли вечері надійшов кінець,  
То він почав нас жартом розважати,  
Збираючи водночас срібло плати, 760  
І мовив нам: «Панове мандрівці,  
Для вас є все в коморі й погребці!  
Кажу вам правду, бо не звик брехати:  
Подібне товариство презавзяте  
В сих стінах бачив вельми вже давно.  
Тож хочу вас розважить, - і воно  
Не вартуватиме для вас нічого,  
Аби була на вигадки спромога.  
Йдете на прощу, - Боже помагай!  
Вам мученик святий воздасть нехай! - 770  
Але я знаю, як на путівцеві  
Відрадно повість слухать мандрівцеві.  
Й нікому втіхи жодної нема,  
Як валка, мов каміння те, німа.  
Тож підкажу вам, як себе розважить,  
І вас дорога дальня не обтяжить.  
Коли до серця рада вам моя, -  
Беруся все облаштувати я;  
Тоді я послуху від вас чекаю,  
І з вами разом завтра в путь рушаю. 780  
Отець-небіжчик ствердить сі слова:  
Не втіштесь – моя ось голова!  
Тож руки підніміть, вагатись годі».  
Нарада наша в приязній господі  
Була недовга, тож поклали ми  
З ним разом завтра рушити з корчми,

І, що робити маємо, спитали.  
«Панове, - рік він, - прошу вельми мало:  
Але мені ви не перечте в тім;  
Про все я вам докладно розповім. 790  
Щоб шлях не видався нам нуднуватий,  
З вас кожен повісті дві розказати  
До Кентербері мусить, і ще дві –  
Шляхом назад, щоб різні життєві  
Історії вони для нас являли.  
Хто на найкращу повість буде здалий,  
Тобто подати матиме хто хист  
В єднанні нам розвагу й мудрий зміст,  
Дістане коштом інших той вечерю,  
Коли повернеться із Кентербері 800  
І знов сидітиме при сім столі.  
Аби пригоди вас минали злі,  
Я власним коштом вирушаю з вами  
І проведу вас певними шляхами.  
І кожного непослух зупиню,  
Й за вартість дня заплатить той пеню.  
Коли ви даєте на чуте згоду,  
То більше слів не треба, й про вигоду  
Подбаю вашу у дорозі я».  
Ми присяглися, мов одна сім'я, 810  
В усьому вказівкам його годити,  
І згідно з настановами ходити,  
Йому надавши право нас водить  
І оповіді наші всі судить,  
Та ще й ціну вечері визначати,  
І вказувать, коли слід розпочати  
І де – скінчити; одностайно ми  
Пішли під владу Власника корчми.  
Тож випили ми ще за добру справу,  
І зразу ж розійшлися, щоб на славу 820  
Ще виспатися і набратись сил.  
Уранці, як зажеврив небосхил,  
Господар нас підняв і, наче півень

## VI. З майстерні художнього перекладу

Слухняних квочок, шикував у рівень;  
І вперше наш в путі спинився стрій,  
Вже де Томи святого водопій.  
Там, спішившись й ослабивши попругу,  
Господар рік: «Панове, не в наругу  
Над вами вчора владу я прийняв!  
Тож нині визначити час настав, 830  
Хто оповідку першу промовляє.  
До елю та вина в мені жага є,  
Й пеню заплатить неслух-бунтівник  
За всіх витрат путі вичерпний лік.  
Хай витягає кожен соломину, -  
Коротка вкаже першу повістину.  
Мій пане Лицарю, - сказав нараз, -  
Ходіть сюди й тягніть, такий наказ.  
І ви, вашмосць Ігумене, ходіте, 840  
І вам, Студенте, теж не слід тремтіти, -  
Тягніть по черзі кожен жереб свій!»  
По соломині кожен взяв своїй;  
Щоб не ходити довго манівцями,  
Скажу відразу простими словами:  
Коротку витяг Лицар, і в ясі  
Вітали жереб одностайно всі.  
Тож він повинен був розпочинати,  
Аби своєї ж згоди не ламати, -  
Чи тут якихось ще потрібно слів?  
Се він, людина добра, розумів, 850  
Бо в мудрості своїй мав настанову  
Буть даному довіку вірним слову;  
Тож мовив: «Вам скажу без осторог:  
Благословив сей жереб, значить, Бог!  
Тож ідьмо, і схиліть свій слух до мене».  
І ось що оповів він достеменно,  
Бадьоро мовлячи нам із сідла  
Про вікопомні, давні вже діла.



## Примітки

**1-14.** Вважають, що цей опис весни Чосер запозичив із популярної тоді поеми Гвідо делла Колонья «Історія зруйнування Трої», – тож «сухі поля в Березні» завдячують цьому літературному взірцю, а не реальній англійській погоді.

**7-8.** Квітневе Сонце, яке перебуває в сузір'ї Овна, *молоде*, бо воно щойно перетнуло точку весняного рівнодення, і день збільшується. За підрахунками самого Чосера, подорож прочан припала на 16–20 квітня, найімовірніше – 1387 року.

**17.** *Святий мучень* – архієпископ Кентерберійський Тома Бекет (1118–1170), убитий з наказу короля Генріха II і через три роки оголошений католицькою церквою святим. Відтак місто Кентербері зробилося в середні віки одним із найбільших осередків паломництва.

**20.** Савтверк – тоді передмістя Лондона на південному березі Темзи за Лондонським мостом. Назва заїзду «Табард», що стояв на головному шляху до Кентербері, походила від зображення опанчі (“tabard”) – її лицарі носили поверх обладунку – на його вивісці.

**24.** Насправді число згаданих у пролозі прочан (виключаючи самого Чосера) – не двадцять дев'ять, а двадцять сім, а коли взяти до уваги ще й безіменних святих отців, які супроводжують ігуменю – то тридцять. Ця помилка могла бути зумовлена тим, що в старовинних рукописах число писалось не словами, а римськими цифрами, і, пишучи XXVII і XXVIII, легко було помилитися.

**51-65.** Географія звияг Лицаря настільки широка, а перелічені військові події так розтягнуто в часі, що вони навряд чи могли стосуватися одного персонажа. Александрію Єгипетську було захоплено (і через тиждень залишено) королем Кіпру П'єром де Лузіньяном у 1365 році. Поган-прусів згадано, очевидно, тому, що проти них воювали тевтонські рицарі. На відміну від прусів, мешканці Литви й Русі були тоді християнами, але не католиками, а православними, й тому папа Урбан VI закликав до хрестового походу проти них у 1378 році (однак охочих іти в цей похід виявилось так мало, що він не відбувся). Альджазір було відвойовано в арабських емірів Гранади у 1344 році. «Грецьким» за часів Чосера називали Середземне море. Похід в Аталію (тепер Туреччина) П'єр де Лузіньян здійснив у 1352 році. До цього, очевидно, стосується й згадка Мілета – де в часи Чосера у колишніх візантійських володіннях уже утвердилися турки-османи.

## **VI. З майстерні художнього перекладу**

**79.** За часів Чосера слово «сквайр» означало молодого чоловіка шляхетного роду, який готується прийняти лицарство. Слово «джура» є його доволі близьким українським відповідником. Чосер сам числився при королі сквайром, але отримав цей титул не з народження, а за свою службу.

**85-86.** Сам Чосер брав участь у поході до Фландрії та Пікардії в 1369 році.

**100.** Прислужування лицареві за столом належало до обов'язків сквайра.

**101.** Йомени – клас вільних власників землі, які самостійно її обробляли, у середньовічній Англії (на відміну від шляхтичів – джентрі, які могли бути не надто заможніші, але самі землю не орали).

**115.** *Срібний Христофор* – срібний образок із зображенням святого Христофора, якого вважали захисником від небезпеки.

**120.** Святий Елігій (франц. Елої) був патроном ювелірів, а Ігуменя кохалася на цьому мистецтві.

**124-126.** Від часів нормандського завоювання (1066) мовою вищих верств Англії була старофранцузька; але Ігуменя знає її в англо-нормандському варіанті, далекому від французького еталону.

**161.** Готичні літери, використовувані за часів Чосера, мали згори вінчики.

**162.** «Любов перемагає все» (лат.). Ці слова належать Вергілію («Еклоги», X, 69). Чосер обіграє їхню двозначність: може йтися як про небесну, так і про цілком земну любов.

**163.** Законниця – черниця при Ігумені.

**171-172.** Монах належав до тих, що жили поза монастирями, у скитах при маленьких капличках (отже, у своїй капличці він був безроздільним володарем).

**173.** Святий Бенедикт заснував у VI столітті чернечий орден бенедиктинців.

**177-178.** Очевидно, Чосер мав на увазі уривок трактату знаменитого богослова IV–V століть Блаженного Августина «Про місто Боже» (XVI, 4), де йшлося про мисливця Німврода. Хоча полювання для монахів було суворо заборонене, вони за часів Чосера широко ним промишляли.

**187.** Очевидно, Чосер згадує про інший трактат Блаженного Августина – «Про справи чернечі».

**208.** На відміну від монахів – “monks” (саме так Чосер називає попереднього героя), які жили в монастирі з монастирського господарства, жемрущий Чернець (в оригіналі “Frere”, від латинського

«Frater» – «Брат»; «Friar» сучасною англійською) заробляє на прожиття поза межами монастиря, збираючи милостиню та отримуючи плату за різні треби.

**210.** За часів Чосера чотирма найголовнішими чернечими орденами («Законами») були францисканці, домініканці, кармеліти та августиніани.

**254.** *In principio* – на початку (лат.). Ці перші слова Євангелія від святого Івана ченці промовляли, заходячи до когось в оселю.

**258.** Полюбовні суди («love-day» у Чосера) влаштовували в середньовічній і ранньомодерній Європі (зокрема і в Україні), щоб помирити («поєднати») суперників, не доводячи справи до офіційного суду.

**261.** Слово «магістр» (власник університетського диплому магістра) вживається в «Оповідках» кілька разів, тут – аби підкреслити, як Чернець пишається своєю «вченістю».

**285-286.** Твори Арістотеля, зокрема його «Логіка», лежали тоді в основі курсу як в Оксфорді, так і в кожному іншому тогочасному університеті.

**293-294.** До винайдення книгодрукування у XV ст. рукописні книги були надзвичайно дорогі, тож 20 томів студента становили тоді справжній скарб.

**297-298.** Вірили, що філософський камінь має спромогу перетворювати звичайні метали на золото. Бідний студент, звісно, цього каменя не мав.

**309.** Судовий сержант (Sergeant of Law) належав до впливової групи тодішніх правників, що мали, зокрема, виняткове право вести справи в Суді загальних справ – найвищому тогочасному суді Англії.

**310.** У соборі святого Павла в Лондоні судові сержанти тоді зазвичай консультували своїх клієнтів.

**324.** Після Нормандського завоювання (1066) стару судову систему Англії було радикально змінено, саме з нього починається регулярний запис судових справ, знанням яких хизується Судовий сержант.

**331.** Термін «франклін» у середньовічній Англії означав вільну з народження людину (на противагу до «серфа» – раба). Але цей широкий термін сам по собі не вказує ані на майновий стан, ані на шляхетність походження. Лише з подальшого опису видно, що Франклін у Чосера є багатим землевласником і лицарем.

**333.** Середньовічна медицина розрізняла «комплекцію» за перевагою однієї з чотирьох «життєвих рідин» (чи «гуморів»): у

## **VI. З майстерні художнього перекладу**

сангвініка переважала гаряча і волога кров, у флегматика – холодна і волога «флегма», у холерика – гаряча і суха «холерія», у меланхоліка – холодна і суха «меланхолія». Ознакою сангвініка вважали червоне обличчя.

**334.** Хліб, змочений у вині, був поширеним сніданком у середньовічній Англії.

**336-338.** Грецький філософ Епікур називав насолоду безумовним благом, і тому пізніше його вважали проповідником моральної вседозволеності.

**355-356.** Франклін, як один із найзначніших лицарів графства, мав обов'язок брати участь у сесіях мирового суду й представляти графство у парламенті.

**358.** На додачу Франклін виконував ще й обов'язки шерифа, який наглядав за дотриманням законності. Таке сполучення посад не було на той час рідкістю.

**363-364.** Кожен із ремісничих цехів у середньовічному Лондоні мав власний цеховий одяг. Проте, оскільки п'ятеро перелічених вище ремісників очевидно належали до різних цехів, коментатори досі сперечаються, чому поет змусив їх одягатися однаково. Зокрема, вважають, що всі п'ятеро могли бути почесними членами братства при одному з цехів.

**372.** За часів Чосера Лондон поділявся на 24, а з 1394 року – на 25 дільниць, кожна з яких очолював вибраний олдермен (староста).

**377.** У Середньовіччі звернення «Пані» («Мадам») належалося тільки жінкам-шляхтянкам; дружини ремісників, навіть заможних, на нього права не мали.

**390.** З давніх часів іронізували з невпевненої поведінки моряків на суходолі.

**397.** Місто Бордо на західному французькому узбережжі, яке на той час усе ще перебувало під владою Англії (перейшовши до неї як посаг Елеонори Аквітанської в XII ст.), славилось морським вивозом вин до Англії та Фландрії.

**404.** Дослідники вважають, що названі географічні межі від Гулля (на північному сході Англії) до Картагени (на південному сході Іспанії) є радше гіперболою, а не діапазоном реальних подорожей Шкіпера.

**408.** Почищий коментар стосується і меж від Готланду (острова в Балтійському морі на схід від Швеції) до Фіністерра (мису на північному заході Іспанії).

**410.** У дартмутських книгах XIV століття згадується корабель «Маддалена»; вважають, що його власник Пітер Рішенден і став для Чосера прототипом Шкіпера.

**414-418.** У Середньовіччі було розвинуто цілу складну «науку» про те, яким чином розташування планет впливає на дію ліків, чи то посилюючи її, чи то послаблюючи.

**420-421.** У Середньовіччі вважали, що кожна хвороба є наслідком порушення рівноваги «гуморів» у тілі людини (див. вище примітку до 333).

**425-428.** Ще в Середньовіччі розуміли, що спілка поміж лікарем і аптекарем значно більшою мірою скерована на їхнє власне благо, аніж на благо хворого.

**429-434.** Такий перелік медичних світил взагалі характерний для середньовічної літератури. Ескулап – легендарний засновник грецької медицини, якого в античні часи обожествляли. Діоскорид, Руф Ефеський, Гіппократ – славетні грецькі лікарі. Галі ібн ель Аббас (помер 994) – перський лікар. Гален – славетний лікар доби розквіту Римської імперії, жив у II ст. нової ери. Разі Багдадський жив у IX ст., Аверроїс та Авіценна – славетні арабські філософи й лікарі XI і XII ст. відповідно. Костянтин Афер – монах із Картагени (XI ст.), який навчався медицини в арабів на Сицилії. Бернард Гордон – шотландець, який був професором у Монпельє бл. 1300 року. Англієць Гільбертин жив у XIII ст.. Джон Гаттесден викладав в Оксфорді й помер 1361 року; припускають, що Чосер знав його особисто.

**438.** Більшість лікарів за тих часів були кліриками. Можливо, Чосер натякає саме на цю обставину.

**442.** Так звана «Велика чума», яка викосила третину населення Європи, вразила Англію в 1348 році, але й потому неодноразово бували епідемії, під час однієї з яких заробив свої статки Доктор.

**443.** У середньовіччі золоту приписували лікувальні властивості, це й дало підстави для іронії Чосера.

**445.** Деякі старі коментатори «оселяли» Жінку з-під Бату в парафії святого Михаїла за міськими мурами, яка справді славилася ткацтвом.

**448.** Іпр та Гент у Фландрії були уславленими центрами ткацтва, – отже, якість виробів Жінки з-під Бату оцінено вельми високо.

**450.** Порядок підходу до причастя після завершення меси визначався обсягом зроблених на храм пожертв.

**454.** Іронія з приводу надто громіздких жіночих головних уборів характерна для літератури Середньовіччя.

## **VI. З майстерні художнього перекладу**

**460.** До дванадцятого століття церковне весілля не було обов'язкове для англійського шлюбу. Та й за часів Чосера ваги процедури надавало не таїнство, а його привселюдність, і тому вінчання зазвичай відбувалося не в храмі, а перед ним. Тому згадка про ще кількох чоловіків, з якими Жінка з-під Бату жила в юності, сприймалася за поетової доби зовсім не так гостро, як за пізніших пуританських часів.

**463-466.** Жінка з-під Бату відвідала всі найпопулярніші об'єкти для прощі в Середні віки: Єрусалим, де вклонялися Христовим місцям, Рим з його церквами й святинями, Сантьяго де Компостела в Галісії на північному заході Іспанії, з гробницею святого Якова, Кельн з мощами трьох царів, святої Урсули і 11 тисяч святих дів. У Булоні шанували чудотворний образ Святої Діви, який прибув на човні без весел і вітрил.

**486.** За часів Чосера парафіяни зобов'язані були сплачувати десятину (десяту частину доходу) парафіяльному священикові; несплата каралася відлученням від церкви.

**509.** Йдеться про собор святого Павла. Лондонські священики заробляли значно більше від парафіяльних панотців.

**540.** Ратаєм Чосер називає вільного селянина, який працював на невеличкому власному полі.

**541.** Опанча складалася з двох прямокутних платів тканини на спині й грудях, які скріплювалися на плечах. Саме її було зображено на вивісці заїзду «Табард».

**548.** Призом на змаганнях борців-силачів із рестлінгу (в оригіналі Чосер вживає саме це слово!) в Англії здавна були вівця чи баран.

**563.** Вважають, що, спираючись на давнє англійське прислів'я «У чесного мірошника – золотий великий палець», Чосер нагадує: тогочасні мірошники здебільшого нещадно лупили гроші з клієнтів-селян.

**567.** Економ вів господарські справи правничої корпорації (Inns of Court), члени якої надавали різноманітні послуги своїм клієнтам.

**587.** Худорбу й запальний норів Управителя Чосер за приписами свого часу напевно вважав виявом його холеричної «комплексії» (див. примітку до 333).

**622.** Управитель їде весь час позаду валки прочан, а Мірошник – попереду. Можливо, в тому виявляється їхній антагонізм: адже управитель поставлений, зокрема, і на те, щоб наглядати за мірошником.

**623.** Возний (у Чосера “Somnour”, сучасною англійською “Summoner”) був урядовцем єпископського суду, до обов’язків якого належало оповіщати відповідачів і свідків про час слухань, а під час самого слухання вартувати при вході.

**624.** За Середньовіччя серафимів прийнято було зображати червоними, натомість херувимів – блакитними; схоже, що Чосер переплутав ці кольори.

**625-635.** За часів Чосера перелічені нижче речовини (ртуть, сірку, свинець) використовували для виготовлення ліків від карбункулів (пранців). Частина з цих речовин спричиняла насправді тяжкі отруєння й психічні розлади.

**646.** *Questio quid iuris* – питання в тому, який закон [слід застосовувати] (лат.), – типова фраза з тогочасних судових дебатів.

**650.** Єпископський суд розглядав справи про згвалтування, перелюб тощо, а Возний допомагав винуватцеві (за плату!) уникнути покарання.

**655.** Відлучення від церкви було звичайним покаранням за перелюб.

**662.** Словом *significavit* розпочиналася судова ухвала про арешт відлученого від церкви, який упродовж сорока днів не зміг сплатити встановлену пеню.

**669.** Цього персонажа на ім’я «Pardoner» (від дієслова «to pardon» – прощати) в російських перекладах традиційно називали «Продавцем індульгенцій». Насправді ж, як видно з подальшого опису, він торгував церковними реліквіями, – звісно ж, підробними. Тема фальшування цих реліквій була популярна в середньовічній літературі – однак, і на такі реліквії знаходилися покупці, і не лише серед простолюду. Цей же сюжет розвиває Умберто Еко в романі «Бавдоліно».

**670.** Славетна обитель монахів-августиніанців лежала при гірському проході Ронсеваль (відомому як місце загибелі Роланда), через яку прочани йшли вклонитися гробниці святого Якова в Компостела (див. примітку до 463-466). Відділок цієї обителі в дільниці Чарінг-Кросс у Лондоні було в 1379 році оскаржено за продаж підроблених реліквій. Отже, в словах Чосера маємо відверту іронію.

**685.** Побувавши в Римі, прочани позначали одяг образом нерукотворного Спаса з хустки, якою свята Вероніка втерла обличчя Спасителю під час його сходження на Голгофу.

## **VI. З майстерні художнього перекладу**

**691.** Спершу цей рядок вважали просто описом жіночного вигляду Продавця реліквій. Сучасні коментатори вбачають у ньому натяк на те, що він був або скопцем (*мерин*), або гомосексуалістом (*кобила*).

**719.** Ще в записі 1550 року згадується заїзд «Бик» на проти-лежному боці головної вулиці Савтверка від «Табарда».

**741-742.** Цю думку Платона Чосер міг прочитати або в латинському перекладі діалогу «Тімей», який був популярний у Середньовіччі, або, у викладі, в «Розраді через філософію» Боеція – іншому тексті, широко знаному в той час.

**754.** Чіпсайд був на той час головною торгівельною дільницею Лондона.

**792-794.** Якщо кожен із тридцяти (гадано) прочан мав розповісти по чотири історії, то число «Кентерберійських оповідок» (120) мало б перевищити число новел добре знайомого Чосерові «Декамерона» Боккаччо (100). Проте первісний задум так і не було реалізовано: кожен із персонажів спромігся тільки на одну оповідку. Принагідно коментатори відзначають очевидну нереалістичність пропозиції Господаря заїзду: їдучи верхи, неможливо розповідати для тридцяти вершників одночасно, бо така валка неминуче розтягнеться на чималу відстань!

**819.** Водопій святого Томи – потік приблизно за дві милі від Лондона по Кентській дорозі, де подорожні традиційно напували коней.

*З середньоанглійської переклав  
і примітки уклав Максим Стріха*



## **VII. Рецензії, огляди. повідомлення**

УДК: 821.111 : 7.091.4

*Москвітіна Дар'я, Корнелюк Богдан  
(Запоріжжя)*

### **Urbi et orbi: 9-й Міжнародний шекспірівський театральний фестиваль у м. Крайова**

*Стаття містить інформацію про IX Міжнародний шекспірівський фестиваль, який відбувся у м. Крайова, Румунія. В рамках цього престижного культурного заходу взаємодіяли три інтелектуально-креативні струмені – власне театральний, театрознавчий та науковий. Театральна складова була репрезентована спектаклями провідних шекспірівських труп із Великої Британії, Литви, Росії, Польщі, Румунії тощо. Програма фестивалю, який проходив під девізом «Шекспір для всіх», включала не лише постановки п'єс Великого Барда у традиційній естетиці, але і експериментальні сценічні версії його творів. Потужний театрознавчий струмінь включав реалізацію проекту «Майстерня театральної критики», до роботи якої долучилися провідні європейські фахівці, проведення публічних інтерв'ю з організаторами фестивалю та презентації новітніх монографій румунських театрознавців. За традицією, в рамках фестивалю відбувся науковий семінар Європейської асоціації дослідників Шекспіра (ESRA). До закриття фестивалю була приурочена презентація повного 8-томного видання Шекспірових творів румунською мовою. Досвід, що набутий співробітниками Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя) під час перебування у Крайові, планується використати з метою організації першого Шекспірівського театрального фестивалю в Україні.*

**Ключові слова:** Шекспір, Крайова, театральний фестиваль, майстерня критиків, шекспірознавчий семінар.

Історія людства твориться у містах – твердження провокаційне, але правдиве. Урбаністичні локуси від давньогрецьких полісів до сучасних агломератів мають здатність акумулювати потужний ресурс креативної енергії, з якого завжди підживлюються діячі науки, культури та мистецтва. Природно, що найбільше такого ресурсу накопичено у містах давніх, адже кожне з них саме по собі – артефакт мистецтва, складний багатосаровий текст, насичений кодами, які невтомно розтлумачують багато поколінь істориків, письменників та художників. Єрусалим, Афіни, Рим, Венеція, Париж, Лондон, Стамбул давно перетворилися на легенди: аура цих міст випромінює своє світло далеко за їхні межі, а беззаперечність їхнього культурного авторитету створює своєрідну монополію, яка не залишає периферійним містечкам шансу на успішну конкуренцію щодо прихильності туристів.

Втім, інколи зухвалим провінціалам вдається пробитися в цей тісний ряд і стати на прю зі світовими столицями. Зазвичай для такого прориву необхідна якась Персона – Персона з великої літери, тобто посправжньому масштабна особистість, завдяки якій провінційне містечко «проявляється» на світовій мапі та стає якщо не місцем паломництва, то принаймні привабливою дестинацією. Наприклад, для Стретфорду-на-Ейвоні таким «щасливим квитком у вічність» був Вільям Шекспір. Незгасаюча світова слава геніального драматурга стала запорукою постійного інтересу до його рідного міста, яке, чого там гріха таїти, активно і вельми успішно експлуатує пам'ять про свого видатного уродженця.

Іншою стратегією набуття культурної аури може бути якась Подія – подія масштабна, універсальна і надзвичайно важлива. Приміром, французьке містечко Авіньйон щороку стає найбільшою у світі резиденцією

Мельпомени, відвідати яку мають за честь найвідоміші театральні колективи.

Втім, найбільш продуктивною стратегією легендаризації міста є симбіоз Персони та Події: і тут безвідмовно спрацьовує поєднання найвідомішого драматурга в історії людства – Вільяма Шекспіра – з природним середовищем його творчого доробку – театром. Саме наявність Міжнародного шекспірівського театального фестивалю забезпечила румунському місту Крайова статус культурної столиці Європи 2021 року.

Сьогодні цей фестиваль – надзвичайно престижний культурний захід, який раз на два роки збирає під дахом Національного театру ім. Маріна Сореску найцікавіші шекспірівські вистави, найвпливовіших театральних критиків та найавторитетніших шекспірознавців. За лаштунками ж цього культурного заходу світового масштабу стоїть палкий ентузіазм та невтомна праця однієї людини – Еміля Борогіни, актора театру ім. Маріна Сореску, засновника фундації Вільяма Шекспіра та ініціатора і незмінного директора фестивалю.

Невеличкий захід «для своїх», в якому спочатку брали участь переважно румунські театральні трупи, завдяки креативній енергії, відданості та наполегливості пана Борогіни, виріс у багатоденне, насичене подіями шекспірівське свято, в рамках якого взаємодіють три струмені – власне театральний, театрознавчий та науковий.

У 2014 році Крайова стала шекспірівською театальною Меккою Європи вдев'яте, а самому фестивалю виповнилося 20 років. Його девізом цього разу стало гасло «Шекспір для всіх» (*Shakespeare for All*). Сам Еміль Борогіна зазначив у передмові до програми фестивалю, що така спрямованість була зумовлена відмовою від елітарності, в якій могли звинуватити цей захід у минулому. Саме бажання задовольнити будь-який смак

## VII. Рецензії, огляди, повідомлення

зумовило надзвичайно барвистий зміст театральної програми, в якій постановки комедій на грані бурлеску і буфонади сусідили з авангардними потрактуваннями трагедій, загальносвітові тенденції – з національними традиціями, камерні моно вистави – з яскравим майданним театром.

Першим заходом цьогорічного фестивалю стало відкриття пам'ятника Великому Бардові на площі біля театру ім. Маріна Сореску, яка віднині називається площею Шекспіра. Розпочався фестиваль з вистави «Багато галасу з нічого» у виконанні славнозвісного «Шекспірівського Глобусу» з Лондона. Цей театр відомий, передусім, як своєрідний театрально музей, який на своїх підмостках, так би мовити, «відроджує» спектаклі Шекспіра та інших англійських ренесансних драматургів у їхньому первісному вигляді. Втім, для гастрольних вистав «Глобус» щоразу набирає нових акторів, які проходять складний кастинг, та запрошує когось із відомих режисерів. Тож у Крайові «глобусівці» показали напрочуд веселу, жваву, а головне – відповідну шекспірівському духові версію відомої комедії Великого Барда.

Такий же потужний струмінь життєдайної шекспірівської енергії передала глядачам театральна компанія «Пропелер», яка ретельно зберігає дух ренесансного театру. Вона складається виключно з чоловіків, що є справжніми акторами-універсалами, наділеними не лише драматичним, але й музичним та вокальним талантом, який вони блискуче демонструють, імпровізуючи на сцені та в антракті. «Комедія помилок» та «Сон літньої ночі» у їхньому виконанні є результатом вдалого поєднання шекспірівської комічної стихії з топосами сучасної поп-культури.

Крім постановок ранніх комедій Великого Барда, які передбачають невгамовний сміх у глядацькій залі, гості

крайовського фестивалю змогли побачити і так звану «проблемну» комедію «Міра за міру», поставлену російським режисером Юрієм Бутусовим у театрі ім. Вахтангова. У його інтерпретації ця «похмура» п'єса розкриває несподівані смислові грані та порушує надзвичайно актуальні у сьогоденні питання взаємодії влади і суспільства, вад і чеснот, законності та справедливості.

Вельми цікавим, динамічним, а іноді навіть шокуючим виявився експеримент одного з найяскравіших представників нової литовської генерації театральних режисерів Оскараса Коршуноваса. Полем для дослідів людської природи він обрав одну з останніх п'єс англійського генія – комедію «Буря». Його вистава «Міранда» – це історія про батька, дочка якого хворіє на дитячий церебральний параліч і мріє стати балериною. Змучений проблемами та непоказним пострадянським побутом, батько все ж намагається розважити доньку. Коли пародії на Горбачова та платівка Пугачової не спрацьовують, він бере з полиці том Шекспіра. Читаючи Міранді «Бурю», батько перевтілюється то в мудрого Просперо, то в ніжного Фердинанда, а то в сповненого тваринної хоті Калібана. Міранда також то залишається сама собою (тобто, відданою донькою свого батька), то обертається на Аріеля – вільного духа, якого Просперо заточив у дереві та змусив служити собі. Проходячи крізь усі перипетії Шекспірової драми, батько і донька ніби проживають інше життя, вільне від умовностей і болю. Виявляється, що Шекспір справді здатний лікувати, тож у фіналі вистави Міранда таки танцює омріяне па-де-де.

Модним трендом театральної шекспіріани останніх десятиліть стали постановки з участю одного актора. Усі моновистави, показані в рамках фестивалю у Крайові, жодною мірою не нагадували *l'art pour l'art*, коли акторський соло-перформанс поставав би наслідком сліпого слідування новітнім сценічним віянням. Незвич-

## **VII. Рецензії, огляди, повідомлення**

ний характер репрезентації був цілком виправданим, адже специфічний ракурс дозволяв розкрити багатющі смисло-творчі потенції Шекспірових шедеврів. Так, приміром, слова Шейлока в однойменній монодрамі польського актора Петера Кондрата звучали як відверта сповідь живої людини, а не фікційного персонажа. Водночас, особисте горе чоловіка в цій виставі набувало надперсонального звучання, змушуючи замислитися над трагедією єврейського народу в цілому. Лірична монодрама «Венера і Адоніс» виявилася вдалою спробою драматизації однойменної поеми Великого Барда. Образ Венери, створений румунською акторкою Валентиною Захарією, своєю рельєфністю, пристрасністю і чуттєвістю не поступався героїням Шекспірових драм. Монодраматичний характер постановки забезпечував атмосферу інтимності, яка підсилювала трагізм любовної драми жінки.

Не часто на сучасній сцені можна побачити вистави за п'єсами Джона Форда – призабутого в наш час англійського поета та драматурга, молодшого сучасника Великого Барда. Тож постановку фордівської трагедії із провокативною назвою «Прикро, що вона шльондра» («'Tis Pity She's a Whore»), здійснену відомим британським режисером Декланом Доннелланом, можна вважати не лише сміливим театральним експериментом, але і сценічним ексклюзивом. Ця вистава стала яскравим фінальним акордом фестивалю: історія про інцестуальне кохання дівчини до свого брата, зазнавши модернізації, не перетворилася на таке-собі епатажне видовище/шоу – глядачі співпереживали пристрасним героям, стосунки яких вражали не скандальною сенсаційністю, а, насамперед, глибоким трагізмом.

Фестиваль став справжнім святом не лише для пересічних глядачів, але і для фахівців-театрознавців. Насичена та розмаїта програма створювала потужне енергетичне поле, в якому театральні критики натхненно

аналізували шекспірівські вистави з усього світу, активно порівнювали режисерські підходи та акторські прочитання, з ентузіазмом полемізували, визначаючи найкращі постановки. Куратором театрознавчих заходів фестивалю виступив Іен Герберт – почесний президент Міжнародної асоціації театральних критиків, редактор авторитетного британського видання «The Stage» та директор і засновник журналу «Theatre Record», що виходить друком вже 35 років. Протягом тижня пан Герберт допомагав молодим театрознавцям, які взяли участь у роботі «Майстерні театральної критики», відточити свої навички, інспіруючи палкі дискусії та ділячись власним багатющим досвідом. До роботи «Майстерні» долучився і знаменитий німецький критик кіно і театру Лоуренс Гюнтнер. Навдивовижу цікавим і корисним як для фахівців із театрознавства, так і для майбутніх театральних менеджерів виявилось публічне інтерв'ю провідного румунського критика й театрознавця Октавіана Саю із засновником фестивалю, актором і режисером Емілем Борогіною. В рамках фестивалю відбулася також презентація одразу двох книжок, присвячених одній темі – впливу драматургії Шекспіра на творчість національного румунського поета Міхая Емінеску. Автори презентованих робіт – літературознавці Константін Барбу та Грід Модорчеа – не тільки розповіли про взаємодію англійського та румунського геніїв, відповіли на запитання дослідників театру і літератури, але й поділилися своїми враженнями від фестивалю та подискутували з учасниками «Майстерні театральної критики».

Уже традиційно в рамках фестивалю відбувся науковий семінар Європейської асоціації дослідників Шекспіра (ESRA). Проведення цього масштабного шекспірознавчого заходу стало можливим завдяки співпраці талановитих науковців – Ніколетти Чінпоеш із Вустерського університету та Еміля Сірбулеску з університету

Крайови. Професіоналізм та невтомна праця організаторів дозволили створити в рамках семінару наукову платформу для подальшої ефективної взаємодії молодих і досвідчених дослідників Шекспіра з Великої Британії, США, Румунії, Польщі, Німеччини, Іспанії та України. Поле діалогу розширювалося і за рахунок спілкування науковців з критиками та акторами, які відвідували засідання семінару.

Про високий статус цієї наукової події свідчила присутність гостей з батьківщини Барда, дослідників зі світовим ім'ям – «патріарха» світового шекспірознавства, почесного президента Шекспірівського Трасту Стенлі Веллса, директора Шекспірівського інституту Майкла Добсона та генерального редактора веб-ресурсу «*BloggingShakespeare*» Пола Едмондсона. Зауважимо, що у Крайові скарбниця нагород Стенлі Веллса поповнилася найвищою відзнакою фестивалю – четвертим Міжнародним шекспірівським призом, а Майкл Добсон отримав титул почесного професора Крайовського університету.

Навидовижу широким був тематичний діапазон доповідей, які прозвучали на семінарі – від специфіки аматорських постановок Великого Барда в Англії до впливу радянських дослідників на румунське шекспірознавство. Кожна доповідь ставала об'єктом жвавого обговорення, а «зірки» світового шекспірознавства щедро ділилися корисними порадами та креативними знахідками з молодшими колегами.

До завершення фестивалю була приурочена ще одна знакова подія – презентація повного видання творів Вільяма Шекспіра румунською мовою. Восьмитомник представляв відомий перекладач та літературознавець Джордж Волчанов, який у 2010 році виступив ініціатором цього амбітного інтерпретаторського проекту. Румунське видання – це продукт постколоніального переосмислення перекладацької шекспіріани, адже, на



відміну від попередніх перекладів, що зазнали впливу цензури, нові версії репрезентують живе слово Великого Барда без стилістичних купюр. Пан Волчанов також наголосив, що всі переклади доповнено ґрунтовними критичними коментарями, які допоможуть краще зрозуміти авторські меседжі Великого Барда.

Свято Шекспіра завершилося і Крайова на два роки перетвориться на тихе містечко з розміреним ритмом життя. Однак усім гостям фестивалю місце його проведення запам'ятається передусім як динамічний осередок шекспірівського драйву і ренесансного креативу, блискучий локус взаємодії літературознавців, критиків, акторів, фахівців із художнього перекладу та всіх тих, хто щиро любить творчість Великого Барда. Хочеться від усього серця подякувати організаторам фестивалю та наукового семінару, що відбувся в його рамках, за надану можливість зануритися в справжній універсум Шекспіра, який вдалося створити на румунській землі.

Шекспірівський фестиваль у Крайові змусив нас повірити у здійсненність навіть найамбітніших задумів. Під час обговорення нашої поїздки з колегами виникла ідея проведення Першого (міжнародного) шекспірівського театрального фестивалю в Україні. Реалізація цього проекту неможлива без підтримки, тож наша команда запрошує до співпраці в організації фестивалю всіх тих, кому небайдуже Шекспірове слово і майбутнє України як європейської держави. Ми ж будемо докладати всіх зусиль задля реалізації цього задуму. І надихати нас будуть спогади про Крайову – по-справжньому шекспірівське місто, про яке хочеться розповісти світові.

## Summaries

*Halyna Pastushuk*

### **Acting Phenomenon of Robert Armin and the “Dramatic Canon” of William Shakespeare: Print in Performance or Performance in Print?**

By means of “new historicism” strategies and intertextual analysis, applying the recent discoveries of Shakespearean scholars abroad, the author of this article is building up a hypothesis that tight cooperation between William Shakespeare and one of the most talented actors in the history of European theatre had its impact on the formation of the final wording of plays, created at the time when literature (drama in particular) was conceived as a final printed text. Particular Shakespeare’s fools (Touchstone and Feste) are analyzed in the light of Robert Armin’s works – “Fool Upon Fool, or Six Sortes of Sottes” (1600), “Quips Upon Questions: A Clown’s Conceit on Occasion Offered” (1600), “The History of Two Maids of More-clack: with the life and simple maner of John in the Hospital” (1609). This article also presents an attempt to look at the “Shakespearean dramatic canon” with the eyes of Elizabethan spectator.

The contrastive analysis of personalities in “Fool Upon Fool” and the comic characters of late Shakespeare reveal Armin’s considerable impact on the formation of a new type of stage fool. Armin’s prose narrative, yet, differs from his acting incarnation on stage. Firstly, Armin writes in the tradition of jest-books, therefore his personalities are one-dimensional and static, while Shakespeare’s characters are three-dimensional and dynamic. Although created at the same time, Armin’s fools are a tribute to medieval worldview, while Shakespeare’s fools are creations of Renaissance paradigm. Secondly, Armin’s fools are clinically insane or idiotic, bereft of capabilities to make rational choices and decisions, while Shakespeare’s characters are wise fools, bearers of deep truth about human nature.

Staging activity within King’s Men and Armin’s own printed works manifest transition of the English stage fool from traditional folklore stage foolery, full of physicality and material humor, to an intellectual co-creation of the printed play script. In his fooling Armin broadens the frames of jest as a certain closed literary model to the scale of stage improvisation, open to both the spectator and the play fabula. Because of Armin’s unique talent of multiple play, Shakespeare could make his fools not only launchers of famous narrative topoi – “the old stories” – in the consciousness of the Elizabethan recipient but also turn them into their participants with an entertaining or, at times, satiric purpose.

**Key words:** acting, comedian, William Shakespeare, Robert Armin, printed text, jest, Touchstone, Feste.

## Summaries

*Tetiana Riazantseva*

### **The Variety of Forms and Genres in the Latin American Poetry of the XVII Century (the Case of Sor Juana Inés de la Cruz)**

The article considers the complex palette of forms and genres represented in the poetry of an outstanding Mexican author of the XVII century Sor Juana Inés de la Cruz, one of the best educated persons of her age. The review demonstrates that her poetry includes all the main types of Spanish Golden Age poetry (according to M.P. Palomo's classification). It describes several peculiar forms of Spanish poetry (redondilla, ovillejo, letrilla etc) and demonstrates the thematic and formal modifications that some Renaissance and folk genres underwent in the works of Sor Juana.

**Key words:** Golden Age, genres, poetic forms, sorjuanística.

*Iryna Pavlenko*

### **“Hamlet” by W. Shakespeare and A. Sumarokov: Change of Cultural Code (Some Observations)**

The article examines the reasons of W. Shakespeare's “Hamlet” transformation in the literary work of the first Russian professional playwright A. Sumarokov. It is stated that radical changes were brought about not only by the need to harmonize the tragedy with the existing genre canon but also by the level of the Russian culture and literature in particular, by the adaptation of the work to the needs and possibilities of the Russian readers and viewers, which led not only to the changes of the system of characters and to the loss of motivation, but also to the revelation of new attitude, contemporary political allusions and moral views.

Through comparison of tragedies of two authors who lived in different times and in different countries, the obvious differences are singled out. Being a supporter of the French Classicist drama, A. Sumarokov was proud of the nickname “Russian Racine” and struggled to improve the English “savage”, transforming the plot of the famous play according to the contemporary French tragedy canon, straightening storyline and dramatically reducing the number of actors, introducing typical for Classicist drama confidants, often delegated functions of the traditional choir. However, it is claimed that the causes for such fundamental transformations were more subtle and complex, and adaptation to the contemporary French drama canon was only one of them.

As it is shown in the article, the cultural code changes manifest themselves in the changes in traits and actions of characters as well as in the loss of motivation and storylines that were not understood by the viewers in the country where professional theater was just undergoing the stage of formation. The first Russian professional playwright simultaneously with the creation of his plays had to form the audience.

This article only outlines ways of interpreting Sumarokov's specific attitude to his brilliant predecessor. Further studies can more fully and

## Summaries

thoroughly show the author's dependence on the individual and folk culture of the mid-18th century.

**Key words:** tragedy, genre canon, tradition, transformation, system of characters, cultural code.

### ***Tetiana Khytrova-Branz*** **Updating Shakespeare's works in dramas of J. Lenz**

The creative activity of the famous German dramatist J. Lenz is remarked by the paradox of reception of his dramas – he is considered to be both “second row” author and genius writer at the same time. It must be noted that there is no single research in the Ukrainian literary studies which is aimed at investigating the problem of the influence of Shakespeare on the brightest representative of “Sturm und Drang” – Jacob Lenz.

The article deals with the peculiarities of reception of Shakespeare's works in the plays of German dramatist J. Lenz. It is shown on different levels: structural (the way of waving the plot, the uprising role of chronotope in the development of the plot, using of inner monologues) and stylistic (the role of speech characteristics in forming the image of the character, combining tragic and comic pathos, allusions to the Shakespearean text). It is shown that J. Lenz successfully tries to combine Shakespearean technique with the typical literary conventions of his time, uses theatrical practice of the late English Renaissance period. J. Lenz uses the principle of consolidation of the plot lines around the certain centre, which is represented by the main character of the drama. The brightest representative of “Sturm und Drang” is also greatly influenced by Shakespeare when combining both tragic and comic within the paradigm of one play. Moreover, J. Lenz describes the drama in the way of script writing, paying attention to the details and decorations. So he tries to combine Shakespeare's technique with the conventions typical for his time. It should be also noted the expressiveness and specific language organization of the plays what happened certainly under Shakespeare's influence. Lenz is the writer who creates a drama in the narrow sense of this word - drama which will achieve its height in the works of B. Brecht.

**Key words:** Shakespearean discourse, shakespearezation, reception, pre-romantic drama.

### ***Oksana Temna*** **Medieval Genre of Vision in Poetry of Maximilian Voloshin**

The author of the article aims to find out, as far as in the Voloshin's poetry is observed visionary tradition of the medieval texts, in which measure ideas about sacral spheres, non-material life is contingent led by cultural context and which functions of visions are presented in the texts. An analysis comes true in a wide religiously-philosophical context, the author studies the influence of V. Soloviev, compositions of alchemists, anthroposophies, theosophies on the world view of

## Summaries

poet. The author comes to the conclusion that visions it not a poetic embodiment of spiritual experience, result of internal Voloshin's vision – they are a form of comprehension of contemporaneity on the basis of the already formed religiously-mystic traditions. We are dealing with a process of secularizing of religious genre: that in medieval texts perceived as an object of faith, at Voloshin's works becomes the reception of poetics. The genre forms of vision are used both in historiosophic texts and in the love lyric poetry. A poet applies freely with traditional genre clichés, freely mixes up "cultural codes" ascending to different religiously-mystic traditions, that corresponds to the symbolism setting on creation of the special form of synthetic art. Precursor texts is easily known in Voloshin's visions; sometimes they are directly specified by an author in a title or epigraphs. In addition, visionaric episodes are actively used by Voloshin in the poetic setting to of hagiography texts. The poet modifies medieval ideas about sacral and infernal spheres in the context of modern mystic and esoteric manoeuvres. Actualization of genres of vision, apocalypse, hagiography, prophecies on the border of centuries contingently the general mystic atmosphere of epoch of "fin de siècle", being in a state of the cultural "tearing" down.

**Key words:** visionary tradition, vision, apocalypse, hagiography, theurgy, alchemy, anthroposophy, theosophy.

### *Kseniya Boryskina*

#### **The specifics of W. Shakespeare's "Julius Caesar" recontextualization under the totalitarian regimes formation in Europe**

The article is aimed at analyzing the semantic richness of the core ideologemes of the play "Julius Caesar" by W. Shakespeare that offers a great opportunity for actualizing various aspects of its conceptual field with the help of various theatrical means. The inter-semiotic analysis has proved that theatrical aesthetics allows emphasizing the political meanings present in the play at the implicit level, and their decoding in the light of modern ideas leads to a shift of certain ontological and axiological accents of the Renaissance text and postulates the ability of classics to be a powerful object for intentional synthesis.

Under the totalitarian regimes of Hitler and Mussolini, the play was one of the tools for manipulating the mass consciousness. Herewith discursive deployment of Shakespeare's text, depending on the specific historical conditions, occurred in different axiological direction, acquiring a purely pragmatic slant. The article highlights two leading strategies of Shakespeare's "Julius Caesar" implementation in the cultural and political life of societies in times of totalitarian regimes formation and strengthening. The first strategy involves modifying the play, allowing appropriate "commenting" on a specific political situation (L. Schiller's production in Poland (1928), E. Smilģis' in Latvia (1934), I. Frejka's in Czechoslovakia (1936), O. Wells' in the United States (1937), H. Refish' in the UK (1940) etc.). The second strategy – adaptation in favour of dictators – is aimed at the manipulation of the mythologeme of the ancient Roman statesman's greatness for the sake of

## Summaries

pragmatic historical parallels (N. Tamberlani's performance (1935) staged in favour of Mussolini, as well as J. Fehling's version (1940) containing explicit allusions to divine Julius Caesar's status as a forerunner of Hitler).

**Key words:** Shakespeare, "Julius Caesar", theater, ideology, intermediality, adaptation.

### *Daria Moskvitina*

#### **En/decoding Shakespeare on the Present-day Ukrainian Stage: a Case of Vlad Troitskyi**

The performance of Shakespeare's dramatic works has always been a response to different aesthetic, political and social challenges. Every new Shakespeare production in today's changing world not only reveals new facets of the familiar plots, but also helps to reevaluate certain traumatic experiences by means of stage practices. Due to their extraordinary flexibility, Shakespeare's texts are able to interact with the very spirit of a national culture, their plots intermingling with its essential elements, thereby creating new artistic precedents. They can become, in turn, powerful hermeneutic tools either for Shakespeare's literary legacy or for the culture itself.

This strategy is successfully employed by Vlad Troitskyi. His artistic encounter with Shakespeare has a long and fruitful history: since 2004 he has staged the most unexpected, innovative and controversial Shakespeare productions in Ukraine. The trilogy *Mystical Ukraine*, directed by Troitskyi, is a perfect example of fitting Shakespeare's texts into the cultural space of a nation with totally different ethnic roots. On the one hand, these performances staged as 'prologues' to *Macbeth*, *King Lear* and *Richard III* accentuated the idea of Shakespearean drama as a perfect tuning fork, capable of revealing discrepancies in a society. On the other hand, Troitskyi's approach to Shakespeare's texts as soil on which elements of authentic Ukrainian culture can bloom, enables discovering new horizons for interpretation and re-interpretation of the ideas contained in Shakespeare's plays within a European cultural space.

**Key words:** William Shakespeare, Vlad Troitskyi, Dakh theatre, production, post-modern interpretation, transmutation, Coriolanus, *Mystical Ukraine*.

### *Borys Shalaghinov*

#### **The Ways and Thoughts of Francesco Petrarch**

Lyrics of Petrarch is analyzed here as an emotion experience expanded in the real, aesthetic, mystic and religious spheres, according to the Medieval aesthetics. In his poems we can observe the painful birthing of the Renaissance poetical individualism, yet to be far from the internal harmony. Taking as initial point the mystic love of Dante, Petrarch leads the way for the future 'romantization' and "symbolization" of the reality in XIX century's poetry.

**Key words:** lyrics, love, imagination, mystic, nature, Renaissance.

## Summaries

*Nataliya Torkut*

### **Hamletism: a Ukrainian version (prolegomena to discussion)**

The article deals with the discussion platform that formed around the notion “Hamletism”; it generalizes the experience of scientific analysis of national modifications of Hamletism as well as creates the theoretical foundation for further integrated study of the manifestations of Hamletism in the Ukrainian culture of the 20<sup>th</sup> – 21<sup>st</sup> C. Shakespeare’s tragedy *Hamlet* functions within the context of the world culture as a permanent source of discursive energy that nurtures numerous inter-pretations, metatextual intermedial projections, new texts and artifacts as well. One of the products of the development of Hamletian discourse is Hamletism, an extremely complicated intellectual and psychological phenomenon that moulds in the individual or collective consciousness as recipients of Shakespeare’s tragedy educe similarities between their contemporary’s and Hamlet’s emotional state, behavior or features of character.

Peculiarities of any model of Hamletism are determined by the pattern of correlation between conceptual valences of the hetero-symbolic character of the Prince of Denmark and the social and cultural context within which the tragedy is being perceived and interpreted, and the Hamletian discourse is being developed. Ukrainian Hamletism is a dynamic phenomenon that not only correlates with the specific nature of the national mentality but also reflects some key social and political, ideological and esthetic conflicts. When totalitarian tendencies aggravated (in the 1920–30-s) and Ukrainian arts intelligentsia found itself in the situation of moral and ethical choice it was Hamletism as a picture of the reflective attitude of an individual that became one of the forms of spiritual resistance, a conscious alternative for those who were not ready “to shoot the enemy in the forehead” by order of the regime. Thus far, thanks to the efforts of Ukrainian and foreign Shakespeare scholars, all necessary theoretical and methodological premises have been created for the realization of the systematic and integrated research of the specific character of Hamletism as a style of thinking that became a life style of the whole generation of Ukrainian artists under the conditions of the dramatic intertwinement of totalitarian, post-genocidal and post-colonial tendencies in the development of the society.

**Key words:** Hamletism, Hamletian discourse, reflective attitude, situation of moral and ethical choice, supertype, “paradoxical inversivity”, Mykola Bazhan, Yevgen Pluzhnyk.

*Tetyana Mykhed*

### **Topos “Liberty / Freedom” as a Semantic Optimiser of Literary Space in “The Tempest” by William Shakespeare**

This article analyzes the topos of *liberty / freedom* in Shakespeare's “The Tempest”. This play is constantly in the field of scholars’ view, largely due

## Summaries

to the very nature of Shakespeare's work, which, according to R. W. Emerson, was able to create new from old material. Conceptual potential that lies in Shakespeare's play, allows it to independently produce new meanings in the new historical and cultural context, in response to the challenges of modern times. So to the fore in our time came the discourse of freedom, demanded as a major need for the global world. Thus Shakespeare's play "The Tempest", which focuses on the problems of essence and domination of power, gained new relevance and meaning in the context of reflection on the nature and forms of *liberty / freedom*.

The article discusses the etymology of these synonymous concepts, their proximity and connotative differences. Finding *liberty / freedom* is possible in opposition to the power of other people, communities or institutions, in gaining equal rights to choose or act that it is possible in the absence of restrictions, surveillance or control. In understanding of the problem of *liberty / freedom* in "The Tempest", scholars mostly pay attention to Prospero's authoritarian discourse and his understanding of power. This angle of analysis leaves without explanation the fragmentary nature of the text, integrity of which is provided within and by the *liberty / freedom* frame. It is being implemented at various levels – verbal, motivic, situational etc., and it is also the core of central conflict. With the mediation of Prospero Shakespeare turns the fictional space of his enchanted deserted isle into a mini theater, which reinterprets the main themes of his oeuvre – love and death, power and betrayal, conspiracy and madness etc. They take on new significance and meaning when they pass the test of *liberty / freedom*. "The Tempest" becomes a metadrama in which Shakespeare, on the one hand, reflects on the problems of creativity in general and his own art in particular, and, on the other, rises to the understanding of *liberty / freedom* as an inalienable right of man and nature. By the will of Prospero all the characters lose their *liberty / freedom*, either physically or spiritually. Prospero achieves this by imprisoning them with the help of Ariel, and they do not suspect that they are under constant surveillance and total control. Thus in his play Shakespeare prophetically realized Bentham's idea of panopticon as means of repentance and re-education. With the development of action it becomes clear that the topos of *liberty / freedom* has two modes of implementation – the physical freedom as the freedom of body and spiritual freedom as the freedom of thought. Prospero is supposed to be the personification of the Renaissance ideal, but instead he consistently takes the freedom of everyone being on the island, they are deprived of freedom in all its variants. The right to freedom of action and thought he reserves only for himself, forcing the others, in one way or another, to earn it. The methods of coercion, which uses Prospero, are different – love, gratitude, violence, however, each of the characters finds the ability to turn them into his own version of liberation. At the end of the play all the characters gain freedom, albeit in varying degrees, but Prospero is still a prisoner of his own knowledge, biases/addictions and passions. The play ends with his request "to set him free". From what he wants to be free? And who should give him freedom? The connotative meaning of the noun "freedom" implies independence of thought and decision-making. Is it this from which Prospero refuses of his own free will? "The Tempest" is considered as an autotelic text which has innate potential to



## Summaries

produce that particular new aspect of meaning which is needed by the society at certain moment of its history; this is the endless source of actuality of Shakespeare's oeuvre.

**Key words:** Shakespeare, "The Tempest", topos of liberty / freedom, panopticon, catalogization, autotelic text.

### *Kyryl Tarasenko* **Bilingual Interpretation of Shakespeare's Sonnets** **translated by Georgy Pilipenko**

It is the first attempt in modern Ukrainian translation studies to identify the features of translation strategies of famous translator Georgy Pilipenko, who is the author of bilingual translation of the sonnets by W. Shakespeare into Ukrainian and Russian languages.

The analysis is made within the paradigm of translation within comparative studies, that is widely used by such outstanding and prominent scholars as R. Zorivchak, M. Novikova, L. Kolomiets, V. Radchuk, A. Vasylyk. Having taken into account that terms «literary translation», «bilingual translation», «strategy in translation» are in the focus of translation studies and also the nature and coexistence of such terms as "literary translation" and "translation within comparative studies" is under discussion, it is shown that the bilingual translation can be considered a strategy of translation.

Using the methodology of translation within comparative studies, a comparative analysis of the sonnets (110, 66, 91) in the original and their interpretations in Ukrainian and Russian, is undertaken. A wide translation context is also taken into account: the sonnets of Shakespeare in the interpretation of Ukrainian translators (such as I. Kostetzky, D. Palamarchuk, D. Pavlychko, O. Tarnavsky, N. Butuk, V. Marach) are also used. It is shown that the translation strategy of G. Pilipenko to use bilingual translation is very successful and both Ukrainian and Russian translations created by G. Pilipenko are explicitly oriented and complement each other.

In the process of translation of the sonnets of G. Pilipenko uses such transformations as descriptive translation, modulation, omission, transposition, addition and tries to keep the structure of the original both in grammatical and lexical terms. The strategy of bilingual translation helps the author of the translation to compensate those «omissions» for the sake of rhyme: when in the Russian translation, the meaning is lost and then it isn't lost in the Ukrainian one and visa versa. He manages to decode the «message» of Renaissance epoch, keeping rhythm and melody of the sonnet and, what is the most important, succeeds to maintain the energy of translation.

**Key words:** Georgy Pilipenko, bilingual translation, sonnet, comparative translation studies.

*Holger Klein*

**The Dramatist, the Text, and the Director:  
reflections on an ever-intriguing triangle**

During the later twentieth and the early twenty-first century there has been a new wave of drastically altered versions of Shakespeare's plays, reminiscent, *mutatis mutandis*, of the Restoration and eighteenth-century handling of his texts. Of course directors are free to do with the texts whatever they list, just as audiences and readers are free to react to the results as they feel and think fit. While recognising that the notion of "text" is often problematic in Shakespeare, the paper starts from Plato's *Republic*, Ch. 10 with its bed and table: the *idea* of either is the reality, what a joiner makes is a partial, incomplete and imperfect imitation of the real thing (and a Poet's description of them is an imitation of an imitation). Taking the text as the equivalent of the Platonic idea, this model can, shorn of Plato's conceptual framework and suitably adapted (in particular preferring Roman Ingarden's term "concretisation" to imitation), usefully serve in discussions of production and performances on stage and screen. It is in this sense that Maurice Charney (in *Hamlet's Fictions*, Ch. 4) refers to Plato, and Jan Kott (in *Shakespeare our Contemporary*) comes close to this when talking about the several *Hamlets* "potentially existing" in Shakespeare's play, while Stephen Orgel ("The Authentic Shakespeare") talks about the play "as a platonic idea, only imperfectly represented by its text" and locates authenticity in "the acting text", regardless, it seems, of the fact that there are legions of them.

After these and related general considerations the paper looks (disregarding for the purpose in hand the differences between stage and screen) at some specific aspects: cuts, additions, restructuring as well as significant details of presentation and the recreation of particularly important moments in contemporary productions of Shakespeare plays, starting from Zeffirelli's *Romeo and Juliet* film (1968). Examples include the RSC *Othello* (1989), Branagh's *Hamlet* film (1996). The Vienna Burgtheater *King Lear* (2004) and *Romeo and Juliet* (2007), the Globe *As You Like It* (2009), and the Berliner Ensemble *Hamlet* (2013).

**Key words:** dramatist, text, director, stage, production, interpretation, presentation, comparison, concretization.

*Bohdan Korneliuk*

**Strategies of Creating the Fictional Universe  
in the Screen Version of "Richard III" directed by R. Loncraine:  
modernisation or polytemporal synthesis**

The article is dedicated to identifying the key strategies of creating the fictional world in the screen version of Shakespeare's history "Richard III" directed by R. Loncraine. It synthesises several temporal codes which are familiar to the European audience. The code "Middle Ages" is actualized through

## Summaries

the connection of fictional Richard III with the king as the historical personality. The possibility of making such comparisons and drawing such parallels is enabled by the background knowledge in the domain of history that should be possessed by the recipient. The temporal code “Renaissance” is employed through the usage of the Renaissance texts (Shakespeare’s history “Richard III” and the extract of Ch. Marlowe’s poem “Passionate Shepherd to His Love”). It should be noted that these Renaissance texts are included into the film in the original non-modernised form. Next temporal code – “Europe of the 1930s” – has a visual nature and is unfolded through the things and objects which can be seen in the film. The attempt to replicate the world of the 1930s results in hyperdetailing. The temporal code “modern-day world” is actualised with the help of employing the elements of postmodern aesthetics. Due to postmodernistic optics Shakespeare’s “Richard III” located in the fictional European state in the 1930s may be regarded by the recipient as one of the possible variants of implementation of this story, as a flexible explanatory matrix. This proves the immense receptive potential and thematic versatility of this Shakespeare’s play. So, the author of the article maintains that not the modernisation but the polytemporal synthesis should be regarded as the leading strategy of shaping the fictional world of this screen version. As a result of polytemporal synthesis different temporal codes are combined in a way that allows the addressee of this work of art to form different perceptions depending on the point of temporal focalization. Moreover, the polytemporal synthesis often eliminates the temporal boundaries of a certain work of art and facilitates the timelessness of its characters and messages.

**Key words:** screen version, history, R. Loncraine, temporal code, modernisation, polytemporal synthesis.

***Boika Sokolova***

### **A Very Modern Tragedy: Ralph Fiennes’ Adaptation of Shakespeare’s *Coriolanus* (2011)**

The article considers Ralph Fiennes’ film adaptation of Shakespeare’s *Coriolanus* (DVD) and the effect of the historical legacy of the places where it was shot. It looks at issues of setting, casting, gender relations and at the changes to the Shakespeare play in the processes of modernization. Particular attention is paid to the way the film creates a militarized world, renders political process and allows a view into a military family in this context.

**Key words:** *Coriolanus*, Ralph Fiennes, Vanessa Redgrave, Gerald Butler, Balkan wars, political transition, Shakespeare, military family.

***Daria Moskvitina, Bohdan Korneliuk***

### **Urbi et Orbi: the 9<sup>th</sup> International Shakespeare Festival in Craiova**

The article is dedicated to the 9<sup>th</sup> International Shakespeare Festival which was held in the Romanian town of Craiova. The festival is a high-profile art

## Summaries

project which allowed Craiova to compete for the status of the cultural capital of Europe. The concept of this festival involved the interaction of theatre, criticism and science. The combination of these three fields highly contributed to the heuristic potential of the festival activities. Among the participants of this international event were the prominent professional companies from the United Kingdom, Lithuania, Russia, Romania etc. The motto of the festival was “Shakespeare for everyone”, so the program included not only traditional interpretations of the Bard’s plays, but also experimental stage versions, including monodramatic readings of Shakespearean works. The scope of the productions was expanded by the stage version of “’Tis Pity She’s a Whore” – a play by John Ford who was Shakespeare’s younger contemporary. The project “Workshop for theatre critics” brought in the leading European reviewers and critics. A series of public interviews with actors, directors, Shakespearean scientists and festival organizers proved to be a very thought-provoking format which inspired heated discussions. The powerful resonance was caused by the book launches which often included the question-and-answer sessions with the authors. Of great significance was the scientific seminar organized under the aegis of the European Association of Shakespeare Researchers (ESRA). The seminar was attended by Shakespeare researchers from Romania, Poland, Germany, Spain and Ukraine. The scientific event was joined by the representatives of the Shakespeare Institute (Birmingham, the UK) and the Shakespeare Birthplace Trust (Stratford-upon-Avon, the UK). One of the final happenings of the festival was the presentation of the complete works of Shakespeare translated into the Romanian language. The research fellows of the Ukrainian Shakespeare Research Centre plan to use the experience they have gained during their visit to Craiova, for establishing the 1<sup>st</sup> Ukrainian Shakespeare Theatre Festival.

**Key words:** Shakespeare, Craiova, theatre festival, workshop for critics, Shakespeare research seminar.

## Резюме

*Пастушок Галина*

**Актерский феномен Роберта Армина  
и «драматический канон» Уильяма Шекспира:  
печатный текст в постановке или постановка в печати?**

В статье выдвигается и обосновывается гипотеза о том, что тесное сотрудничество Уильяма Шекспира с Робертом Армином – одним из самых талантливых актеров в истории европейского театра – повлияло на формирование финальной версии популярных пьес, созданных в эпоху зарождения литературы (в частности драмы) как фиксированного печатного текста.

Образы шекспировских шутов Оселка и Фесте автор статьи рассматривает в свете произведений Роберта Армина – «Дурак о дураке, или шесть видов безумия» (1600), «Увертки на вопросы» (1600), «История двух девиц из Морклека» (1609), пытаясь взглянуть на канонический текст пьес английского гения глазами елизаветинского зрителя.

**Ключевые слова:** актерская игра, комедийный актер, Уильям Шекспир, Роберт Армин, печатный текст, джест, Оселок, Фесте.

*Рязанцева Татьяна*

**Формальное и жанровое разнообразие  
латиноамериканской поэзии XVII в.  
(на примере творчества сестры Хуаны Инес де ла Крус)**

В статье комплексно рассматривается формальное и жанровое разнообразие творчества выдающейся латиноамериканской поэтессы XVII в., сестры Хуаны Инес де ла Крус, одной из образованнейших женщин своего времени.

Представлены основные разновидности «поэтической продукции» испанской литературы Золотого века (по классификации М.П. Паломо). Даются характеристики специфических форм испанской поэзии (редондилья, овильехо, летрилья и т. п.).

Показано, какие тематические и формальные модификации претерпевает в творчестве сестры Хуаны поэзия в народных традициях, а также ряд жанров и форм, генетически связанных с античностью и Ренессансом.

**Ключевые слова:** Золотой век, жанры, поэтические формы, сорхуанистика.

**Павленко Ирина**  
**«Гамлет» В. Шекспира и А. Сумарокова:**  
**изменение культурного кода (некоторые наблюдения)**

В статье рассматриваются причины трансформации трагедии В. Шекспира «Гамлет» в одноименном произведении первого российского профессионального драматурга А. Сумарокова.

Утверждается, что кардинальные изменения были обусловлены не только потребностью привести трагедию в соответствие с жанровым канонem того времени, но и уровнем развития российской культуры, литературы в частности, необходимостью адаптации произведения к потребностям и возможностям российского читателя и зрителя, что и привело не только к изменению системы персонажей и сюжета, потере ряда мотивов, но и к отображению нового мироощущения, политических аллюзий и морали того времени.

**Ключевые слова:** трагедия, жанровый канон, традиция, трансформация, система персонажей, культурный код.

**Хитрова-Бранц Татьяна**  
**Актуализация шекспировского творчества**  
**в драматургии Я. Ленца**

Творчество немецкого драматурга Якоба Ленца отмечается парадоксальностью рецепции его произведений – одни считают его автором «второго ряда», другие – очень талантливым писателем.

В статье анализируется специфика рецепции шекспировского наследия в пьесах Я. Ленца, которая прослеживается как на структурном (характер корреляции сюжетных линий, возрастающая роль хронотопа в развитии сюжета, отказ от классицистического принципа трёх единств, использование внутренних монологов), так и на стилистическом (роль языковой характеристики в формировании образа персонажа, соединение трагического и комического модусов, аллюзии, отсылающие к шекспировскому тексту) уровнях.

Показано, что Я. Ленц успешно пытается соединить в едином художественном пространстве шекспировскую технику с конвенциями, типичными для сценического мастерства своего времени, ориентируется на театральные практики позднего английского Возрождения. Именно он создает новый драматический жанр – драму в узком значении слова, которая достигнет своих вершин в творчестве Б. Брехта

**Ключевые слова:** шекспироведческий дискурс, шекспиризация, рецепция, преромантическая драма.

***Темная Оксана***  
**Средневековый жанр видения  
в поэзии Максимилиана Волошина**

Автор статьи, анализируя произведения М. Волошина, стремится определить характер наследования традиционной визионерской топики, свойственной средневековым текстам. При этом внимание сосредотачивается на активном обращении поэта к жанрам откровения, явления, апокалипсиса и собственно видения. Исследовательница рассматривает вопрос о том, в какой мере представления поэта о сакральных сферах, нематериальном существовании были обусловлены культурным интертекстом. Особое внимание уделяется функциям средневековых видений в его творчестве. Анализ проводится в широком религиозно-философском контексте, отмечается влияние на мировоззрение М. Волошина учения Вл. Соловьева, произведений алхимиков, антропософов и теософов. В статье обосновывается тезис о том, что видение у М. Волошина – это не столько поэтическая объективация духовного опыта, сколько форма осмысления современности на основе уже существующих религиозно-мистических традиций: то, что в средневековых текстах воспринималось как объект веры, у него становится приемом поэтики.

**Ключевые слова:** визионерская традиция, видение, явление, откровение, апокалипсис, житие, теургия, алхимия, антропософия, теософия.

***Борискина Ксения***  
**Специфика реконтекстуализации римской пьесы  
В. Шекспира «Юлий Цезарь» в условиях становления  
тоталитарных режимов в Европе**

В статье проанализирована семантическая насыщенность ключевых идеологем шекспировского «Юлия Цезаря», которая открывает широкие возможности для актуализации различных аспектов концептуального поля этой пьесы с использованием средств театрального искусства. В процессе межсемиотического анализа установлено, что эстетика театра позволяет подчеркнуть политические смыслы, присутствующие в произведении на имплицитном уровне, а их раскодирование в свете современных представлений приводит к смещению определенных онтологических и аксиологических акцентов ренессансного текста, постулируя способность классики выступать объектом интенционального синтеза.

В период становления тоталитарных режимов Муссолини и Гитлера эта пьеса служила одним из инструментов манипулирования массовым сознанием. Причем дискурсивное развертывание шекспировского текста в зависимости от конкретно-исторических условий происходило в разных аксиологических направлениях, приобретая чисто прагматический характер.

## Резюме

В статье выделены две ведущие стратегии имплементации шекспировского «Юлия Цезаря» в культурно-политическую жизнь социумов во времена становления и укрепления тоталитарных режимов. Первая стратегия предполагает модифицирование пьесы, позволяющее соответствующим образом «прокомментировать» конкретную политическую ситуацию (постановки Л. Шиллера в Польше (1928), Е. Смильгиса в Латвии (1934), И. Фрейка в Чехословакии (1936), О. Уэллса в США (1937), Г. Рефиша в Великобритании (1940) и др.). Вторая стратегия – адаптация в пользу диктаторов – нацелена на манипулирование мифологемой величия древнеримского государственного деятеля ради прагматического проведения исторических параллелей (спектакль Н. Тамберлани (1935), поставленный в угоду Муссолини, а также постановка Ю. Фелинга (1940), содержащая явные аллюзии на божественный статус Юлия Цезаря как предтечи Гитлера).

**Ключевые слова:** Шекспир, «Юлий Цезарь», театр, идеология, интермедальность, адаптация.

### *Москвитина Дарья*

#### **За/раскодирование Шекспира на современной украинской сцене: случай Влада Троицкого**

Постановки шекспировских драм всегда были универсальным ответом на разнообразные эстетические, политические и социальные вызовы эпохи. В современном изменчивом мире каждый такой спектакль не только открывает новые грани уже знакомых сюжетов, но и помогает осмыслить определенный травматический опыт.

Благодаря своей необычайной гибкости, пьесы Шекспира способны взаимодействовать с самим духом определенной национальной культуры, создавая новые прецеденты искусства. А те, в свою очередь, могут стать мощными герменевтическими инструментами как для литературного наследия Великого Барда, так и для культуры-реципиента.

Эту стратегию успешно применяет режиссер Влад Троицкий. Его знакомство с Шекспиром имеет долгую и плодотворную историю: с 2004 года он поставил в Украине несколько весьма неожиданных, инновационных и противоречивых шекспировских спектаклей. Трилогия «Украина мистическая» – убедительный пример того, как можно удачно вписать шекспировские тексты в культурное пространство нации с абсолютно иными этническими корнями. С одной стороны, эти спектакли, поставленные в виде «прологов» к «Макбету», «Королю Лиру» и «Ричарду III» актуализировали идею о шекспировской драме как совершенном камертоне, способном выявлять противоречия в обществе. С другой стороны, подход режиссера к драматургии Великого Вилла как к плодотворной почве для элементов аутентической украинской культуры,



## Резюме

открывает новые горизонты для интерпретации и ре-интерпретации шекспировских идей в европейском культурном пространстве.

**Ключевые слова:** Уильям Шекспир, Влад Троицкий, театр «Дах», постмодернистская интерпретация, трансмутация, «Кориолан», «Украина мистическая».

### ***Шалагинов Борис*** **Тропы и думы Франческо Петрарки**

Лирика Ф. Петрарки рассматривается автором статьи как переживание, протекающее в реальной, эстетической, мистической и религиозной сферах, в соответствии со средневековой эстетикой. В его стихах наблюдается болезненное рождение ренессансного поэтического индивидуализма, еще далекого от внутренней гармонии. Отталкиваясь от мистической любви Данте, Петрарка указывает путь к «романтизации» и «символизации» реальности в поэзии XIX века.

**Ключевые слова:** лирика, любовь, воображение, мистическое, природа, Ренессанс.

### ***Торкут Наталья*** **Гамлетизм: украинская версия (пролегомены к дискуссии)**

В статье рассматривается сформировавшееся вокруг понятия «гамлетизм» дискуссионное поле, обобщается опыт научного осмысления национальных модификаций гамлетизма и формируется теоретическая база для последующего комплексного исследования проявлений гамлетизма в украинской культуре XX–XXI в.в.

Трагедия В. Шекспира «Гамлет» функционирует в пространстве мировой культуры как постоянный источник дискурсивной энергии, которая подпитывает многочисленные интерпретации, метатекстуальные и интермедийные проекции, новые тексты и артефакты. Одним из продуктов развития гамлетовского дискурса является гамлетизм – чрезвычайно сложный интеллектуально-психологический феномен, который формируется в индивидуальном или коллективном сознании вследствие выявления реципиентами шекспировской трагедии аналогий в душевном состоянии, поведении или чертах характера своего современника и Гамлета.

Специфика той или иной модели гамлетизма детерминируется характером корреляции смысловых валентностей гетеросимволического образа Принца Датского с тем социокультурным контекстом, в котором происходит рецепция, интерпретация трагедии и разворачивается гамлетовский дискурс.

Украинский гамлетизм – динамическое явление, соотносящееся с особенностями национальной ментальности и отображающее ключевые

## Резюме

социально-политические, идеологические и эстетические конфликты. Во время усиления тоталитарных тенденций (20–30-е годы XX в.), например, когда украинская творческая интеллигенция оказалась в ситуации морально-этического выбора, именно гамлетизм – как воплощение предрасположенности индивидуума к рефлексии – стал одной из форм духовного сопротивления. осознанной альтернативой для тех, кто не готов по указке власти, без колебаний, «застрелить врага в лоб».

На сегодняшний день, благодаря усилиям отечественных и зарубежных шекспироведов, созданы необходимые теоретические и методологические предпосылки для осуществления системного и комплексного исследования специфики гамлетизма как стиля мышления, ставшего стилем жизни целого поколения украинских деятелей культуры в условиях драматического переплетения тоталитарных, пост-геноцидных и пост-колониальных тенденций развития общества.

**Ключевые слова:** гамлетизм, гамлетовский дискурс, предрасположенность к рефлексии, ситуация морально-этического выбора, сверттип, «парадоксальная инверсность», Мыкола Бажан, Еvgэн Плужнык.

*Михед Татьяна*

### **Топос “*liberty / freedom*” как семантический оптимизатор художественного простора «Бури» Вильяма Шекспира**

Объектом анализа в статье избрана пьеса В. Шекспира «Буря», рассматриваемая сквозь призму функционирования фундаментального для реализации концептуального комплекса произведения топоса свободы, фрейм которого обозначен драматургом посредством полисемантических существительных *liberty / freedom*.

В статье рассматривается этимология этих синонимически близких понятий, совпадения и различия в их семантике, а также модусы функционирования в художественном прос-транстве «Бури». При анализе топоса свободы концептуально значимыми, дополняющими и существенно уточняющими бытующий в шекспиро-ведении дискурс власти, как доминантный для пьесы, представлены оппозиция воля – неволя, возможные модели их функционирования, а также инсценизация вариантов пленения, к которым прибегает Просперо. Пространственно они структурированы по принципу паноптикона И. Бентама: увязшие в грязи, погруженные в безумие или сон, подвластные воле Просперо персонажи постоянно пребывают в зоне его/Ариэля невидимого контроля. Цепь микросцен пленения, вариативно-разных и вместе с тем повторяющихся, понимается как способ своеобразной «каталогизации» знаковых для драматургии Шекспира сюжетов, переосмысляемых в контексте топоса свободы как формы художественной рефлексии над ренессансным концептом *homo faber*. Пьеса Шекспира «Буря» рассматривается как аутоотелический текст, который, откликаясь на вызовы нового времени,

## Резюме

каждый раз автономно продуцирует новые смыслы в каждом новом историко-культурном контексте.

**Ключевые слова:** Шекспир, пьеса «Буря», топос свободы, паноптикон, каталогизация, аутотелический текст.

### *Тарасенко Кирилл*

#### **Билингвальная интерпретация шекспировских сонетов в исполнении Георгия Пилипенко**

В статье представлен сравнительный анализ 110-го, 66-го и 91-го сонетов В. Шекспира и их переводов на украинский и русский языки, выполненных Г. Пилипенко.

Установлено, что избранная украинским переводчиком стратегия билингвальной интерпретации позволяет лучше воссоздать поэтическую энергетику шекспировских сонетов, глубже понять многогранность их смыслов и полнее передать красоту эстетической ауры.

В своей работе переводчик отдает предпочтение описательному переводу, модуляции, целостному преобразованию выражения, транспозиции, добавлению, стараясь сохранить структуру оригинала как в грамматическом, так и в лексическом плане.

**Ключевые слова:** Г. Пилипенко, билингвальный перевод, переводоведческая компаративистика, сонет.

### *Кляйн Хольгер*

#### **Драматург, текст и режиссер: размышления о вечно интригующем треугольнике**

Автор статьи рассуждает о характере переосмысления текстов пьес великого английского драматурга в многочисленных театральных постановках и киноверсиях. При этом он выступает против нивелирования понятий «автор» и «текст пьесы», нередко наблюдающегося в научных исследованиях XX–XXI вв. Такое размытие концептов авторства и драматического текста присуще, в частности, и некоторым режиссерским работам – театральным или кинематографическим интерпретациям шекспировских произведений.

К основным режиссерским решениям, свидетельствующим о свободном обращении с первоисточником, можно отнести: сокращение отдельных сцен или эпизодов, вербальные или невербальные добавления, смену последовательности событий и диалогов, чрезмерное акцентирование отдельных деталей (например, цвета), использование некоторых предметов, голос за кадром и т. д. Как отмечается в статье, В свободной стране, отмечает автор статьи, режиссер, руководствуясь личными эстетическими

## Резюме

предпочтениями и следуя за своим вдохновением, может свободно представить собственную интерпретацию драматического произведения.

**Ключевые слова:** драматург, текст, режиссер, сцена, представление, интерпретация, презентация, сравнение, конкретизация.

*Корнелюк Богдан*

### **Стратегии создания художественного универсума в экранизации «Ричарда III» Р. Лонкрейна: модернизация или политемпоральный синтез?**

В статье выявляются и исследуются ключевые стратегии создания художественного мира в экранизации шекспировского «Ричарда III», осуществленной Р. Лонкрейном. Креативной находкой создателей ленты стал своеобразный синтез нескольких темпоральных кодов, которые актуализируются разными путями. Так, код «Средневековье» апеллирует к фоновым знаниям реципиента в отношении Ричарда III как исторической персоны. Темпоральный код «Ренессанс» имеет нарративную природу и реализуется благодаря использованию текстов эпохи Возрождения (шекспировского «Ричарда III» и отрывка из поэмы К. Марло «Страстный пастух – своей возлюбленной»), которые вводятся в художественный универсум фильма в оригинальном, немодернизированном виде. Код «Европа 30-х годов» имеет визуальный характер и воплощается в предметном антураже экранизации, который правомерно назвать гипердетализированным. Темпоральный код «современность» реализуется на уровне эстетики – благодаря постмодернистской оптике художественный образ Ричарда III воспринимается как знак семиосферы современной культуры, который наделен способностью инспирировать неограниченное количество интерпретаций, и может быть актуализирован в потенциально неограниченном количестве контекстов.

Такой специфический тип взаимодействия темпоральных кодов представляет собой политемпоральный синтез. Именно он, по мнению автора статьи, и является основной стратегией создания художественного универсума в экранизации Р. Лонкрейна.

**Ключевые слова:** экранизация, историческая хроника, Р. Лонкрейн, темпоральный код, модернизация, политемпоральный синтез.

*Соколова Бойка.*

### **Очень современная трагедия: адаптация шекспировского «Кориолана» (2011) Ральфа Файнса**

В статье рассматривается осуществленная режиссером Ральфом Файнсом экранизация шекспировского «Кориолана», а также влияние на нее исторического наследия тех мест, где проводились съемки. Анализируются

## Резюме

аспекты, связанные с временем и местом действия, подбором актеров, гендерными отношениями и изменениями в пьесе Шекспира, внесенными в процессе осовременивания. Особое внимание уделено тому, каким образом в фильме создается атмосфера военизированного мира, как представлен политический процесс и как в этом контексте изображена семья военного. Отмечается, что визуальные эффекты в фильме Файнса образно отсылают к узнаваемым картинам современных европейских катаклизмов в многомерном вихре исторических перемен.

**Ключевые слова:** Кориолан, Ральф Файнс, Ванесса Редгрейв, Джеральд Батлер, Балканские войны, политический переворот, Шекспир, семья военного.

### *Москвитина Дарья, Корнелюк Богдан* **Urbi et Orbi: 9-й Международный шекспировский театральный фестиваль в г. Крайова**

В статье представлена информация о 9-м Международном шекспировском фестивале, который проходил в г. Крайова (Румыния). В рамках этого престижного культурного форума взаимодействовали три интеллектуально-креативных направления: собственно театральное, театроведческое и научное. Театральная составляющая была представлена спектаклями ведущих шекспировских трупп из Великой Британии, Литвы, России, Польши, Румынии и других стран Европы. Программа фестиваля, который проходил под девизом «Шекспир для всех», включала не только постановки пьес Великого Барда в традиционной эстетике, но и экспериментальные сценические версии его произведений. Театроведческая составляющая включала «Мастерскую театральной критики» (с участием ведущих европейских специалистов), проведение публичных интервью с организаторами фестиваля и презентацию недавно вышедших монографий румынских театроведов. Традиционно в рамках фестиваля был проведен научный семинар Европейской ассоциации исследователей Шекспира (ESRA), а к его закрытию была приурочена презентация 8-томного полного собрания произведений Шекспира на румынском языке. Опыт, которым сотрудники Украинского межуниверситетского научно-исследовательского шекспировского центра (г. Запорожье, Украина) обогатились в Крайове, планируется в дальнейшем использовать при организации первого Шекспировского театрального фестиваля в Украине.

**Ключевые слова:** Шекспир, Крайова, театральный фестиваль, мастерская критиков, шекспироведческий семинар.

## Відомості про авторів

**Борискіна Ксенія Борисівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

**Кляйн Хольгер** – професор кафедри англістики і американістики університету м. Зальцбург (Австрія).

**Корнелюк Богдан Васильович** – аспірант кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету, науковий співробітник Лабораторії ренесансних студій (м. Запоріжжя).

**Михед Тетяна Василівна** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри зарубіжної літератури Київського національного університету імені Тараса Шевченка (м. Київ).

**Москвітін Дар'я Анатоліївна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету (м. Запоріжжя).

**Павленко Ірина Яківна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри російської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

**Пастушок Галина Олексіївна** – кандидат філологічних наук, старший викладач кафедри іноземних мов та технічного перекладу Львівського державного університету безпеки життєдіяльності (м. Львів).

## Відомості про авторів

**Рязанцева Тетяна Миколаївна** – доктор філологічних наук, с. н. с., провідний науковий співробітник відділу компаративістики Інституту літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України (м. Київ).

**Соколова Бойка** – доктор філології, професор університету Нотр Дам, член Європейської асоціації шекспірознавців (м. Лондон, Велика Британія).

**Стріха Максим Віталійович** – доктор фізико-математичних наук, с. н. с., перекладач, письменник, заступник Міністра освіти і науки України (м. Київ).

**Тарасенко Кирило Валентинович** – кандидат філологічних наук, доцент, доцент кафедри теорії і практики перекладу Запорізького національного технічного університету (м. Запоріжжя).

**Темна Оксана Валентинівна** – кандидат філологічних наук, доцент кафедри російської філології Запорізького національного університету (м. Запоріжжя).

**Торкут Наталія Миколаївна** – доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри англійської філології та зарубіжної літератури Класичного приватного університету, науковий керівник Лабораторії ренесансних студій, директор Українського міжуніверситетського науково-дослідницького шекспірівського центру (м. Запоріжжя).

**Хитрова-Бранц Тетяна Валентинівна** – кандидат філологічних наук (м. Метцинген, Німеччина).

**Шалагінов Борис Борисович** – доктор філологічних наук, професор, професор кафедри літератури та іноземних мов Національного університету «Києво-Могилянська академія» (м. Київ).

## ЗМІСТ

### I. Історико-літературний процес

*Пастушук Галина.* Акторський феномен Роберта Арміна і «драматичний канон» Вільяма Шекспіра: друк у постановці чи постановка у друці? 3

*Рязанцева Тетяна.* Формальне і жанрове розмаїття латиноамериканської поезії XVII ст. (на прикладі творчості сестри Хуани Інес де ла Крус) 36

### II. Рецепція художньої спадщини Ренесансу в культурі наступних епох

*Павленко Ірина.* «Гамлет» В. Шекспіра та О. Сумарокова: зміна культурного коду (деякі спостереження). 50

*Хитрова-Бранц Тетяна.* Актуалізація шекспірівської творчості в драматургії Я. Ленца. 69

*Темна Оксана.* Середньовічний жанр видіння в поезії Максиміліана Волошина. 80

*Борискіна Ксенія.* Специфіка реконтекстуалізації римської п'єси В. Шекспіра «Юлій Цезар» за часів становлення тоталітарних режимів в Європі. 98

*Moskvitina Daria.* En/decoding Shakespeare on the Present-day Ukrainian Stage: a Case of Vlad Troitskyi. 113

### III. Свіжий погляд на давні тексти

*Шалагинов Борис.* Тропы и думы Франческо Петрарки. 122

### IV. Полемічна трибуна

*Торкут Наталія.* Гамлетизм: українська версія (пролегомени до дискусії). 147

*Михед Тетяна.* Топос “liberty / freedom” як семантичний оптимізатор художнього простору «Бурі» Вільяма Шекспіра. 181



## **V. Перекладацькі та інтермедіальні проєкції ренесансних творів**

*Тарасенко Кирило.* Білінгвальна інтерпретація шекспірівських сонетів у версії Георгія Пилипенка. **195**

*Holger Klein.* The Dramatist, the Text, and the Director: reflections on an ever-intriguing triangle. **218**

*Корнелюк Богдан.* Стратегії творення художнього універсуму в екранізація «Річарда III» Р. Лонкрейна: модернізація чи політемпоральний синтез? **230**

*Sokolova Voika.* A Very Modern Tragedy: Ralph Fiennes' Adaptation of Shakespeare's *Coriolanus* (2011). **245**

## **VI. З майстерні художнього перекладу**

*Джеффри Чосер.* Кентерберійські оповідки. Пролог.  
*Пер. Максим Стріха.* **265**

## **VII. Рецензії, огляди, повідомлення**

*Москвітіна Дар'я, Корнелюк Богдан.* Urbi et orbi: 9-й Міжнародний шекспірівський театральний фестиваль у м. Крайова. **297**

**Summaries** (англійською мовою) **306**

**Резюме** (російською мовою) **317**

**Відомості про авторів** **326**

Наукове видання

## РЕНЕСАНСНІ СТУДІЇ

*Збірник наукових праць*

**Випуск 23-24**

Технічний редактор Ю. І. Черняк  
Оригінал-макет Ю. І. Черняк  
Оригінал-макет обкладинки – фірма “Стат і К<sup>0</sup>”

Контактний телефон редакції “Ренесансних студій”: (061) 220-09-08  
Електронна пошта: renaissance@zhu.edu.ua; lrs\_info@meta.ua

Голова редакційної ради: д. ю. н., проф. *А. О. Монаєнко*

Підписано до друку 29.10.2015 р.  
Формат 60x9016. Папір офсетний. Друк різнографний. Гарнітура Times.  
Ум. друк. арк. 19,9. Наклад 200 пр. Зам. №. ....

### **Видавництво**

#### **Класичного приватного університету**

Свідоцтво Державного комітету телебачення і радіомовлення України  
про внесення суб'єкта видавничої справи до Державного реєстру  
видавців, виготівників і розповсюджувачів видавничої продукції  
Серія Дк № 2041 від 22.12.2004 р.

Виготовлено на поліграфічній базі Класичного приватного університету  
69002, м. Запоріжжя, вул. Жуковського, 70 б

#### **Віддруковано в ТОВ «Роял Принт»**

вул. В. Ларіонова, 145, м. Дніпропетровськ, 49052  
тел.: (056)794-61-04(05)

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи  
серія ДК № 4765 від 04.09.2014.